

مشاكل تدريس آلة الكنترباص وطرق حلها

عزيز أحمد ماضي: قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

تاريخ القبول: 2010 / 9 / 22

تاريخ الاستلام: 2009 / 4 / 1

The Problems of Double Bass Teaching and their Solutions

Aziz Madi, Department of Music, Faculty of Fine Arts,
Yarmouk University, Irbid - Jordan.

Abstract

This study introduces the various methods used to improve the achievement and performance of double bass students. It identifies the various factors affections the teaching process. While handling all the conditions and elements of the teaching process, the study focuses on the most prominent among them, namely, the ones that play a major role in the theoretical and practical aspects of the teaching process. Moreover, the study concerns itself with the interaction and interrelationship between the theoretical and practical aspects of the teaching process in the context of classroom activity and actual practice on the instrument. What is more, it reveals the problems which slow down the teaching process, suggesting solutions for them. In addition to diagnosing the relationship between the teacher and the student, as it appears through understanding of what the individual lesson is & explaining all its stages & what exactly should be done in it. In conclusion, this research aims at improving the teaching process and obtaining better theoretical and practical results for teachers and students.

ملخص

خصصت هذه الدراسة للتعريف بالأساليب المستخدمة لتحسين المستوى التعليمي والأدائي لطلبة آلة الكنترباص، وتحديد العوامل المرتبطة بعملية التدريس من جميع جوانبها والظروف المؤثرة فيها، والتركيز على أبرز تلك العوامل والظروف، التي تلعب الدور الأكبر في عملية التدريس بشقيها النظري والعملي، والربط بينهما أثناء الحصة الفردية المخصصة للتطبيق المباشر على الآلة، وإلقاء الضوء على المشاكل التي تعيق سير عملية التدريس واقتراح أفضل الطرق لحلها، بالإضافة إلى تشخيص العلاقة بين المدرس والطالب، حيث يتضح ذلك كله من خلال تعريف الحصة الفردية وتوضيح جميع مراحلها وما يجري خلالها، وذلك بهدف إنجاح عملية التدريس والوصول إلى أفضل النتائج العلمية والعملية.

المقدمة

تبحث هذه الدراسة في أساليب تدريس وتعليم العزف، وتحديدًا تلك المتبعة في تعليم العزف على آلة الكنترباص، والمشاكل التي تواجه عملية تدريسها، وتتطرق الدراسة إلى مواضيع مهمة مرتبطة بتدريس الآلات الموسيقية بشكل عام والآلات الوترية القوسية بشكل خاص، لاسيما وأن هناك عوامل تفرض نفسها على الأسلوب المتبع في عملية التدريس بمعزل عن نوع الآلة أو خصائصها. وقد انبثقت أهمية هذه الدراسة من أهمية البحث في أساليب تدريس العزف على الآلة، حيث يشغل أسلوب التدريس حيزا لا يستهان به من الجانب العملي، لما له من تأثير كبير على تلك العلاقة الثلاثية الأطراف، التي تربط بين المدرس والطالب وبين الطالب والآلة بارتباط مباشر يكشف عن حساسية الدور الذي يلعبه الأسلوب المتبع في عملية التدريس، فينعكس أخيرا على أداء الطالب الذي يشكل محور العملية التعليمية وعلى نتاجه العلمي والعملي بشكل عام. وتشتمل الدراسة على استعراض لبعض المؤلفين الموسيقيين الذين أولوا اهتماما خاصا بالآلة الكنترباص من خلال المؤلفات التي خصصت لأداء عليها عبر المراحل التاريخية المختلفة. وانطلاقاً من تعدد مناهج تدريس آلة الكنترباص واختلافها باختلاف وجهات النظر التي تحملها فقد سعت هذه الدراسة إلى خلق منهجية حديثة لتدريس الآلة من خلال استعراض الأساليب المختلفة للتدريس والاستفادة منها، وذلك بحسب المدارس المتبعة من بقعة إلى أخرى على مستوى العالم، وصولاً إلى منهجية تعبر عن وجهة نظر الباحث في هذا المنحى.

أهمية الدراسة: تأتي أهمية هذه الدراسة للأسباب التالية:

- * افتقار المكتبة الموسيقية العربية لأبحاث في هذا المجال.
- * التعرف بالمدارس المختلفة المتبعة لتدريس آلة الكنترباص.
- * إثراء المهارات الأدائية لدى الطلبة.
- * تحديد المهام الملقاة على عاتق مدرس آلة الكنترباص.
- * تطوير أساليب وتقنيات التدريس الحديثة.

تهيئة الطالب للانخراط في إحدى مجالات الأداء:

يتحمل القائمون على تدريس منهج آلة الكنترباص مسؤولية تخريج أفواج من الموسيقيين بمستوى لائق في تخصصهم، بحيث يصلون بهم إلى مرحلة تمكنهم من تطوير إمكانياتهم الإبداعية بالاعتماد على أنفسهم، وذلك تبعاً للمجال العملي الذي سوف يخوضه كل منهم، فمن النادر أن يتجه الطالب إلى احتراف العزف على هذه الآلة كأداء منفرد، وبالمقابل فإن الغالبية العظمى من الطلبة يتجهون إلى أحد مجالي العزف الجماعي في الأوركسترا أو ضمن مجموعات موسيقى الحجرة، أو أن يمتحن التدريس كمهنة أساسية له، وهذا يعتمد بالدرجة الأولى على ميولهم وإمكانياتهم الإبداعية وفرص العمل المتاحة أمامهم، ولا يجوز الفصل نهائياً بين جميع الحالات المذكورة آنفاً، إذ يكمن العامل المشترك فيما بينها في حاجتها الملحة لأن يحصل الطالب على المعلومات والتمارين الكافية اللازمة لتحقيق أكبر قدر من النتائج المرجوة، وبالتالي تحقيق الهدف المنشود، والذي يتضح جلياً من خلال وصول الطالب إلى المستوى المرموق في السيطرة الأدائية على الآلة. وهنا تجدر الإشارة إلى ضرورة أن يحصل الطالب من خلال دراسته لمساق آلة الاختصاص على توسيع آفاق المعرفة لديه بشكل عام، بالإضافة إلى تنمية قدرته على التفكير والاستيعاب، مما يؤهله لاحقاً للمشاركة الفاعلة في الحياة الموسيقية، من خلال استخدامه للمعارف والخبرات التي اكتسبها أثناء دراسته وتطبيقها التطبيق الأمثل في حياته العملية اليومية [أليكسييف، 1961، ص.42].

ولعل من أبرز وأول الواجبات الأساسية الملقاة على كاهل مدرسي منهج الاختصاص لآلة الكنترباص هو توسيع قدرات الطالب على استيعاب العمل الموسيقي، وتنشئته على أسس وقواعد التربية الموسيقية اللازمة التي تسعى إلى أن تغرس في أذهان الطلبة فكرة جوهرها أن المؤلفات الموسيقية التي بين أيديهم هي أمانة يتحملون مسؤولية إيصالها إلى أذن المستمع بالدقة والموضوعية والحيادية اللازمة، بما يتطلبه ذلك من التركيز المباشر على قالب الصيغة البنائية للعمل الموسيقي والمراحل التاريخية المختلفة التي مر بها هذا القالب. فليس بمقدور الطالب أن يرتقي إلى المستوى اللائق في الأداء على الآلة إلا بتحقيق مجمل المعارف والمهارات الأتفة الذكر [إسمان، 1964، ص.65 - 66].

أهمية الأداء الجماعي كجزء من عملية التدريس:

يعتبر الأداء الجماعي من أهم المهارات الأساسية المطلوب تنميتها لدى طلبة الموسيقى، والتي يجب الارتكاز عليها بالدرجة الأولى خلال فترة دراستهم، ويتم ذلك من خلال المشاركة في الأوركسترا ومجموعات موسيقى الحجرة أو أي نوع من النشاطات ذات الطابع الجماعي، لما لها من ضرورة ملحة تفرضها الحاجة إلى تطوير القدرات الموسيقية للطالب، وتحسين مستوى أدائه على الآلة، والارتقاء بمستوى القراءة الفورية (Sight Reading) لديه. وتجدر الإشارة إلى وجود تمارين خاصة لتحسين قدرات الطالب على القراءة الفورية وتسمى بالصعوبات الأوركسترالية (Orchestra Studies)، متوفرة لجميع الآلات الموسيقية ولكل آلة تمارين خاصة، ولا يمكن استخدامها للآلات الموسيقية الأخرى، ولكن بالرغم من وجود مثل هذه التمارين إلا أن وجودها لا يسد حاجة الطلاب لهذه المشاركات (الأداء الجماعي) [Lajos, 1966, p.2]، وهنا يستدعي الموضوع أن ننوه إلى أمر أساسي حاضر منطقياً ولكنه وللأسف غائب في أغلب الأحيان وهو ضرورة أن تكون الصلة وثيقة بين مدرس منهج موسيقى الحجرة أو

قائد الأوركسترا الخاصة بالطلاب ومدرسي آلات الاختصاص المشاركة ضمن مجموعات الأداء الجماعي، بل وتحتم عليهم الضرورة بأن يتشاوروا ويتفقوا على اختيار المؤلفات التي ستؤدي ضمن أية مشاركة جماعية أياً كانت، وعلى مدرس آلة الاختصاص أن يشارك ضمن الفعاليات الموسيقية الجماعية حيث ينتظر منه أن يكون الممثل الأعلى لطلابه، وهذه الأخيرة تقودنا إلى أن نتطرق إلى بعض من أبرز القدرات والصفات التي يجب أن يتمتع بها مدرس آلة الاختصاص والتي تؤهله لأن يكون مدرساً ناجحاً. فعلى الصعيد العلمي يجب أن يكون المدرس متمكناً من الجانب النظري ومتقناً في الجانب العملي من الناحية الموسيقية بشكل خاص، وملماً بالعلوم المساندة للعملية التعليمية كالتربية وعلم النفس بشكل عام، وحيث أن الخبرة لا تكتمل إلا بالبحث والمثابرة والمتابعة الحثيثة لكل ما هو جديد في مجال العمل (التقنيات والأساليب الحديثة للتدريس... الخ) فإنه يتوجب على المدرس أن يسعى إلى تطوير أسلوبه ومناهجه التدريسية. وإدراكاً من المدرس بأن تدريس منهج الآلة يبني على أساس تحديد وتطوير منهاج خاص لكل حالة على إنفراد، يخضع اختيار برنامج الأداء إلى جملة من الشروط تتمثل في ضرورة مراعاة الإمكانيات الفردية ودرجة الذكاء والموهبة والعمر الذي بدأ فيه الطالب بدراسة الموسيقى [غينزبورج، 1981، ص.11]، وكما نعلم فإن لبداية تعلم العزف في سن مبكرة على الآلات الوترية القوسية مثلاً أهمية خاصة في تحقيق المستوى الاحترافي المطلوب، هذا بالإضافة إلى قدرة البعض الآخر ممن تأخروا في بدء تعلمهم على الوصول إلى ما يسمى بحرق المراحل (وتتلخص فكرته بأن يمتلك الطالب قدرة عالية تمكنه من استيعاب الجانبين النظري والعملي معاً، وتحقيق مستوى أدائي عالٍ على الآلة وذلك خلال فترة زمنية قياسية). وأخيراً يتضح الفرق في المستوى الأدائي - والاحترافي فيما بعد - من خلال تباين قدرة الطلبة على استيعاب العمل الموسيقي وتحقيق متطلبات أدائه، حيث أن لكل عمل موسيقي صعوباته التي يختلف بها عن الأعمال الأخرى والتي تتباين حدتها في الأداء ما بين طالب وآخر اعتماداً على المستوى الأدائي الذي استطاع أن يرقى إليه، وبناء على المعطيات السابقة الذكر يتم تحديد المنهاج الخاص بكل طالب.

الشروط الواجب مراعاتها للوصول إلى المنهج المتكامل:

تزرخ المكتبة الموسيقية بمؤلفات موسيقية كتبت عبر مراحل تاريخية متعددة، منها ما يعود إلى عصر النهضة الذي بدأ فيه التدوين الموسيقي الأقرب للتدوين المتعارف عليه في وقتنا الحاضر، ومنها ما يعود إلى عصر الباروك الذي امتازت ألقانه بطابع خاص يعكس اهتماماً بالغاً بالزخارف اللحنية، ومنها ما يعود إلى العصر الكلاسيكي الذي برز فيه الاهتمام بالموسيقى الآلية بشكل كبير على خلاف العصرين السابقين، واتخذ فيه الكنترباص الشكل المعروف لدينا حالياً مع بعض التعديل على الأوتار من حيث عددها وطريقة ضبطها، وتبلور فيه الشكل النهائي لقلب السوناتة (Sonata Form) ونسبة إلى ذلك فقد سمي بـ (عصر السوناتة)، إذ كان هذا القلب أساساً لبناء جميع المؤلفات الكلاسيكية الكبيرة آنذاك، وهو أهم القوالب المستخدمة في صياغة السوناتة والكونشرتو وموسيقى الحجرة والسيمفونية. وكتب في هذا العصر عدد لا بأس به من المؤلفات لآلة الكنترباص، حيث يمكن اعتبار العصر الكلاسيكي العصر الذهبي لآلة الكنترباص التي حظيت باهتمام كبير من قبل مؤلفي هذا العصر، فأغلب المؤلفات التي كتبت لهذه الآلة جاءت على يد مؤلفين من هذا العصر، ومن أبرزهم كان: فانها (J. B. Vanhal)، وبيخل (V. Pichl)، وديترسدورف (C. D. von Dittersdorf)، وشبرجر (J. M. Sperger)، وهفمايستر (F. A. Hoffmeister)، ودراجونيتي (D. Dragonetti). أما عن العصر الرومانتيكي الذي اشتهر بحرية الصياغة والتعبير في التأليف، فنجد بأن أبرز مؤلفي هذا العصر لآلة الكنترباص كان المؤلف والعازف المحترف بوتيزيني (G. Bottesini)، الذي قورن بعازف الكمان الشهير باجانيني (N. Paganini) بالنسبة لمستوى الأداء المحترف على الآلة، وتعد مؤلفاته من أعقد المؤلفات التي كتبت للكنترباص على الإطلاق. وخلال القرن العشرين فقد تطورت أساليب الأداء على آلة الكنترباص، وظهرت رموز وعلامات موسيقية في التدوين الموسيقي لم يكن لها وجود في الفترات السابقة، ومن أبرز العازفين والمؤلفين بهذه الفترة كان كوسيفيتسكي (S. A. Koussevitzky). [Echlin, 1940, pp.302-303].

وبناء على ما سبق نجد بأن لكل عصر من تلك العصور المتعاقبة خصائص وسمات موسيقية مختلفة أوجدت كل هذا التنوع الموسيقي الغني الذي وصلنا، والذي يفترض على الطالب أن يكون ملماً به من خلال أدائه لمؤلفات متنوعة من هذه العصور جميعها، سعياً إلى تحقيق أداء أفضل، وإطلاع أوسع وأشمل على ما كتب من مؤلفات لألته، وبالتالي التعرف على مراحل تطور الفن الموسيقي وأساليب الأداء السائدة في كل عصر من العصور. ويشتمل الأداء المطلوب على أداء المؤلفات الخاصة بالآلة سواء أكان منفرداً (Solo) أو بمرافقة الأوركسترا أو البيانو، وأداء المؤلفات المخصصة للأداء الجماعي وموسيقى الحجرة والتي من الضروري أن يجيد عزفها لتحقيق النتائج المثلى.

السلام والتمارين الموسيقية بين النظرية والتطبيق الأمثل:

تعتبر مرحلة الدراسة الأكثر أهمية وحساسية بالنسبة للمراحل التي يمر بها العازف خلال رحلته مع آله الموسيقية، وتتجلى أهمية هذه المرحلة في كونها تشتمل على بدايات تأسيس علاقة الطالب بالآلة، ومن ثم الارتقاء به خطوة بخطوة ضمن مناهج متسلسلة ومدرسة مختارة بعناية من قبل المدرس، تتضمن المعارف والعلوم الموسيقية النظرية والتطبيقات العملية، إلى أن يصل الطالب إلى مستوى يستطيع معه الاعتماد على نفسه بشكل أكبر في أدائه للمؤلفات الموسيقية المختلفة [دوبروخوتوف، 1974، ص. 169]. ويفترض أن تشغل السلام والتمارين (وهي مؤلفات تساعد في تدريس تقنيات العزف على الآلة) الحيز الأكبر من خطة التدريس المعدة لبداية تأسيس الطالب على الآلة، لما لها من أهمية قصوى [غينزبورج، 1981، ص. 106]، وعند تنفيذها يجب الأخذ بعين الاعتبار أن السلام يجب أن تؤدي بأقواس ذات أشكال متنوعة، وذلك بهدف تحسين القدرة الأدائية والتقنية لدى الطلبة المبتدئين، وعند اختيار التمارين يجب قبل كل شيء أن نراعي الهدف الذي كتب من أجله التمرين، فكل تمرين يخدم الطالب في مهارة ما، ويطور جانباً معيناً من المهارات الخاصة باليد اليمنى أو اليسرى، أو تلك المتعلقة بنوع من الأقواس أو إحدى تقنيات الأداء المختلفة [سابوجنيكوف، 1978، ص. 7].

وينوه الباحث من خلال تجربته في هذا المجال بأهمية أن تتضمن الخطة الدراسية في مرحلة متقدمة مادة تتعلق بطرق وأساليب تدريس الآلة، والتي يتمكن الطالب خلالها من مراقبة مدرسه أثناء دروس الآلة وملاحظة كيفية تدريسه للآلة مما يعود عليه بالفائدة، وينمي لديه القدرات التدريسية. ومن الضروري أيضاً أن يؤدي الطالب على آله برنامجاً موسيقياً منفرداً أو بمرافقة آلة مرافقة أمام الجمهور، وذلك لمرتين أو أكثر خلال العام الدراسي، لأن مثل هذه الحفلات الموسيقية تعود بالفائدة على الطالب، فيصبح أكثر ألفة للجمهور، وتنمو شخصيته الاجتماعية وتزداد ثقته بنفسه وبقدرته على الأداء، ويجب تشجيعه على ذلك بطريقة أو بأخرى كإعفاءه من الامتحانات الخاصة بالآلة في نهاية الفصل الذي يؤدي به مثل هذه البرامج.

في كثير من دول العالم الثالث تواجه عملية تدريس الموسيقى في المرحلة الجامعية صعوبات جمة تعيق من سيرها وتقلل من الفرص المتاحة لتخريج عازفين محترفين، حيث يلتحق الطلبة بدراسة الموسيقى دون المرور بمرحلة تحضيرية تشمل مرحلة الدراسة الثانوية على الأقل، ويتطلب ذلك أن تأخذ الموسيقى مكانها كفرع دراسي أكاديمي مستقل شأنها في ذلك شأن الفروع الأخرى كالفرع العلمي والأدبي والتجاري... الخ، مما يسهل العملية التعليمية لاحقاً، ويؤدي إلى تخريج أفواج من المرحلة الجامعية بمستوى أفضل، وهذا ما هو متبع في جميع الدول المتقدمة، وتحديدًا في دول أوروبا الشرقية حيث أثبتت هذه التجربة نجاحها، ولا بد في المستقبل من طرح هذه الفكرة والدفاع عنها والعمل بجد لتطبيقها بهدف رفع المستوى العام للدراسة الموسيقية.

القدرات والأساليب الموسيقية وتطورها خلال عملية التعليم

في السابق غالباً ما كانت تتهم الأساليب التربوية بأنها بعيدة عن الواقع العملي، لكن في الوقت الحاضر ومع تطور هذه الأساليب وتحديد المشاكل التربوية تغيرت الصورة نحو الأفضل، حيث أصبح ينظر إلى دور العلوم المساندة بعين الاهتمام والحرص، وبدأت هذه العلوم تؤدي دوراً أكثر فعالية مما كانت عليه في السابق. ويعتبر علم

النفس - بالنسبة لعملية التدريس - أكثر العلوم أولوية، وبالرغم من ذلك لا يزال هناك بعض المشاكل التي ترتبط بتدريس حالات معينة لا ينطبق عليها ما ينطبق على الآخرين، فالعلاقة بين المدرس والطالب تبنى بالشكل الذي يختاره المدرس، مع العلم أن شخصية كلا الطرفين تلعب دوراً هاماً في ذلك، ففي حالات كثيرة نجد أن المدرس الذي يمتلك قدرات أدائية جيدة يرفع من شأنه كثيراً ويتعامل بكبرياء مع طلبته، مع أن هناك عدداً لا بأس به من العازفين المحترفين لا يستطيعون نقل مهاراتهم إلى الطالب، في حين أن هناك بعض العازفين المتواضعي الإمكانيات نجحوا في العملية التعليمية وحققوا مستويات أكثر من جيدة مع طلبتهم، ويرجع ذلك إلى رغبتهم وحبهم للتدريس، وامتلاكهم للصبر اللازم والأسلوب المقنع لطلبته [تيماكين، 1989، ص.8].

أساليب التدريس

تصنف أساليب تدريس الآلة من وجهة نظر الباحث إلى ثلاثة أساليب تختلف عن بعضها باختلاف أسلوب التواصل الأكاديمي ما بين المدرس والطالب، وبالتالي اختلاف طبيعة العلاقة بينهما والتي تتحدد من خلال أسلوب التدريس المتبع، وهي:

- **الحالة الأولى:** التدريس بهيبة وتسلط؛ وفي هذه الحالة يأخذ الطالب الأوامر من مدرسه المعروف بسمعته الحسنة ومستواه الموسيقي المتقدم دون أي نقاش، ولا يطلب فيها الطالب شرحاً أو توضيحاً، مما يؤدي إلى انحسار ومحدودية الدور الذي يلعبه الطالب في عملية التدريس، وبالتالي تكون النتيجة متدنية، مع العلم بأن كثيراً من هؤلاء المدرسين يتراجع مستواهم الأدائي مع مرور الزمن ومع عدم ممارستهم لنشاطاتهم العملية على الآلة، مما ينعكس سلباً عليهم وعلى طلبتهم.

- **الحالة الثانية:** التدريس بتساهل وحرية؛ وهذه الحالة منتشرة جداً في أمريكا وفي بعض الكليات في ألمانيا واليابان، ونادراً ما نجدها في دول أوروبا الشرقية، وفي هذه الحالة غالباً ما يعتمد الطالب على نفسه، حيث يتحمل مسؤولية النهوض بشخصيته ومستواه العملي، ووظيفة المدرس تنحصر في المراقبة وإعطاء الملاحظات وتقديم الاقتراحات، ويدافع المدرسون عن أسلوبهم هذا من خلال الادعاء بأن النتائج ملموسة وناجحة، مع أن هذه الحالة مرتبطة على الأكثر بأن متبعيها ليسوا من ذوي الاختصاص الدقيق في هذا المجال، فالغالبية العظمى من هؤلاء المدرسين لا يمتلكون اختصاصاً واضحاً في إحدى تخصصات علوم الموسيقى، مما يؤدي إلى انعدام وجهة النظر على الصعيد الدقيق، وبالتالي يجدون أن الحل الأمثل هو أن يأخذ الطالب حريته ويثابر ويكتشف بنفسه. ومن ناحية أخرى لن يكون بمقدور المدرس أن يعمل مع الطالب على استيعاب المؤلفات الموسيقية التي لا يعرفها، وهذا يعود إلى بعد المدرس عن النشاط العملي على الآلة، أو إلى الأعباء الكبيرة الملقاة على عاتقه في العمل، وعليه فإنه، ونتيجة لذلك، يضطر إلى أن يرحب بما توصل إليه الطالب ويتقبل نتائجه بغض النظر عن سويتها موسيقياً، وهنا يمكن تلخيص الناحية السلبية بأن الأخطاء التي تتضح في طريقة أداء الطالب وما سبقها من أخطاء أثناء عملية التدريس هي التي أدت إلى مثل هذه النتائج الغير مرضية، من جانب آخر فإن لهذا الأسلوب ميزة تتجسد في أن الطالب يؤدي على الآلة بشخصيته وليس بشخصية مدرسه، وهذه تحسب كناحية إيجابية لهذا الأسلوب لأنها أيضاً تميز كل طالب عن الآخر، وهناك أمور أخرى تعود بالفائدة على المدرس، فهو يستوعب المؤلفات التي لم يكن ملماً بها وبالتالي نجد بأن مخزونه من المؤلفات الموسيقية ازداد مع مرور الوقت، مما يؤدي إلى تدعيم ثقته بنفسه.

وهناك رأي آخر يقضي بأن المدرسين الذين يعطون حرية الاختيار والأداء لطلبته هم على الأغلب ممن يمارسون التدريس بغير رغبة، إلا أنهم يبررون موقفهم من هذا الرأي بأنهم يرغبون بإعطاء الطالب الفرصة للاعتماد على نفسه، وأنهم لا يرغبون في قمع شخصيته وأحاسيسه الفنية الموسيقية الخاصة، مع أن الملاحظة قد أثبتت أن هؤلاء المدرسين وقبل موعد الامتحانات يتخلون عن طريقتهم الليبرالية في التدريس، ويعودون إلى استخدام الأساليب الأخرى، كإعطاء الملاحظات وفرض التغييرات والتي بدورها تتسبب بضغط كبير على الطالب خصوصاً مع ضيق الوقت.

- الحالة الثالثة: وهي الحالة المثلى حيث تجمع بين إيجابيات الحالتين السابقتين، وتهدف بالدرجة الأولى إلى النهوض بالطالب من جميع النواحي، من تربية السمع إلى الحس الإيقاعي إلى الذاكرة... الخ، فهذه الحالة تحتم على المدرس أن يقوم بممارسة نشاطه العملي على الآلة ليرتقي بمستواه ويكون قدوة لطلابه، وهذا هو الأسلوب الحديث المقترح لتدريس مناهج آلة الكنتراباص.

تنظيم العمل التدريسي:

الدرس الانفرادي: تتميز الدروس الفردية غالباً بالارتجال في مجرياتها، وهي مادة صعبة في مجال الأبحاث التربوية، لذا فإن المكتبة الموسيقية على الصعيد العالمي تفتقر إلى الأبحاث في هذا المجال، وكما هو معروف فإن تفاوت مستوى الطلاب لا يمكننا من التعامل مع كل حالة بنفس الأسلوب، ولا يمكننا أيضاً من وصف جميع الدروس الفردية على الآلة بحسب كل حالة، بشكل مرتبط بتفاوت قدرات الطلاب.

فطبيعة الدرس الفردي تختلف عن الدرس الجماعي لأنه مرتبط بالمدرس والطالب، حيث يكون الطالب مع مدرسه فقط، وبالتالي لا يمكن أن يعلم الآخرون بما يدور داخل قاعة الدرس، فمن الملاحظ على المدرس أنه وخلال حوضه للمراحل الأولى للعملية التعليمية يقوم بتقليد مدرسه، ويتذكر كل ما كان يحدث معه في أثناء تلقيه للدروس مع مدرسه، والأمور التي كان يتم التركيز عليها أثناء الدرس، حيث تتركز ضمن عدة نقاط أهمها:

- عدم الدقة في موقع النغمة (نشاز).

- الخطأ في تنفيذ الشكل الإيقاعي.

- المشاكل في نوعية الصوت الصادر عن الآلة... الخ

إن كثرة هذه الملاحظات تؤدي إلى تشتيت ذهن الطالب، وبالتالي يخرج الطالب بعد الإنتهاء من درسه وهو لا يعلم على ماذا يجب أن يركز من هذا الكم الهائل من الملاحظات لنقادي الأخطاء التي تعبر عن مشاكل تقنية في أدائه، فيأتي المدرس إلى حصته مرة أخرى ويكرر كل هذه الملاحظات، ولعل من الأفضل أن يضع المدرس خطه لحل هذه المشاكل، وفي كل درس يقوم بحل مشكلة تلو الأخرى [إسمان، 1964، ص.39].

* هنا سنحاول تلخيص كل ما هو مهم لإنجاح الدرس الفردي على الآلة:

- تفكيك وقراءة النوط: يقوم المدرس بتعليم الطالب قراءة النوط وكيفية ربطها بموقعها المناسب على الآلة، من تركيبات لحنية وإيقاعية والتركيز على التحكم بالصوت الصادر عن الآلة وذلك للتنوع الديناميكي، وهذا بالدرجة الأولى يعود إلى درجة استيعاب وتقبل الطالب للنص الموسيقي [سابوجنيكوف، 1962، ص.7].

- المرافقة (accompaniment): ونعني بذلك الأهمية القصوى من أن تبنى جميع الدروس الفردية للآلة بمرافقة آلة مرافقة وهي في أغلب الحالات آلة البيانو.

- الحرية في الأداء على الآلة: ونعني بذلك الاعتماد على ثقل اليدين وخفة الحركة وسرعة الانتقال على لوحة المفاتيح (الملمس) أثناء تطبيق المهارات العزفية [Rakov, 1995, p.11].

- القراءة الفورية (Sight Reading): وهذه الإمكانية تعتمد على مستوى الطالب على الآلة، فلكل مرحلة توجد مستويات معينة من القراءة الفورية، فعلى سبيل المثال يطلب من الطالب في المرحلة المبتدئة أن يؤدي (الوضع الأول والثاني – 1st & 2nd position) أداء صوت الباص الموجود في مرافقة البيانو أو أعلى بأوكتاف مما هو مكتوب [دوبروخوتوف، 1974، ص.252]، ويعود ذلك إلى درجة صعوبة القطعة التي يعزفها، وذلك من أجل أن يعتاد الطالب على العزف بمرافقة آلة مرافقة، أما من كان مستواه أعلى من الفئة السابقة من الطلبة فيقترح أن يؤدي قطعاً موسيقية سهلة ومؤلفة خصيصاً للآلة، وفيما يختص بالقراءة

الفورية فينصح أن يعيد الطالب قراءة ما تم أدائه في السابق بين الحين والآخر، وذلك لتطوير مستواه في القراءة الفورية. وجدير بالذكر أن هناك أهمية قصوى تكمن في أداء الطالب للتمارين التي لم يقرأها من قبل وهذا بدوره يساعد الطالب على أن يعتاد على قراءة النص الموسيقي مستشرفاً تنمياً للنص ليتمكن من أدائه بشكل متواصل ودون توقف.

● المشاركة في الأوركسترا ومجموعات الفرق الموسيقية على اختلاف أنواعها غاية في الأهمية، فمن خلالها يتعلم الطالب القراءة الفورية، ويكتسب مهارات أدائية متعددة، ويتعلم العزف بمشاركة آلات أخرى، وهنا يتركز دور المدرس في إشرافه على تنفيذ الطالب لكل ما هو مكتوب في النص الموسيقي، وإرشاد طالبه ليتمكن من أداء دوره والعزف في الفرق الجماعية، ومنها مجموعات موسيقى الحجرة [دوبروخوتوف، 1974، ص.253].

ومهما كان الحديث عن الأوركسترا وآلاتها فإنه لا يكتمل إلا بالحديث عن الدور الرئيسي الذي تلعبه آلة الكنترباص في الأوركسترا، فلا يكاد أي عمل من الأعمال الأوركسترالية الكبرى يخلو من دور لهذه الآلة، ومن هذه الأدوار ما هو صعب للغاية، حيث يؤدي العازف دوراً انفرادياً كما هو الحال في أوبرا عايدة وعطيل والقداس الجنائزي لفيردي، والسيمفونية رقم 1 لماهler، والسيمفونية رقم 15 لشوستوكوفيتش وغيرها من الأدوار الفردية، ويتجلى دور الكنترباص في أعمال المرافقة الأوركسترالية في جميع الأعمال الموسيقية لكبار المؤلفين.

المصادر والمراجع

1. Гинзбург, Лев. О работе над музыкальным произведением. Музыка, Москва, 1981.
(غينزبورج، ليف. العمل على المؤلفات الموسيقية. موسكو، 1981.)
2. Сапожников, Роман. Первоначальное обучение виолончелиста. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1962.
(سابوجنيكوف، رومان. التعليم الأولي على آلة التشيللو. موسكو، 1962.)
3. Сапожников, Роман. Обучение начинающего виолончелиста. Музыка, Москва, 1978.
(سابوجنيكوف، رومان. تعليم المبتدئين على آلة التشيللو. موسكو، 1978.)
4. Лесман, Иосиф. Очерки по методике обучения на скрипке. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1964.
(ليسمان، إيوسف. تحقيق في أساليب تدريس العزف على آلة الكمان، موسكو، 1964.)
5. Доброхотов Борис. Контрабас – История и методика. Музыка, Москва, 1974.
(دوبروخوتوف، بوريس. الكنترباص – تاريخ وتقنية. موسكو، 1974.)
6. Тимакин, Евгений. Воспитание пианиста – методическое пособие изд.2-е. Советский композитор, Москва, 1989.
(تيماكين، ييفجيني. تربية عازف البيانو. موسكو، 1989.)
7. Алексеев, Александр. Методика обучения игре на фортепьяно. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1961.
(أليكسييف، دميتري. طريقة تدريس العزف على آلة البيانو. موسكو، 1961.)
8. Echlin, F.A. The Double Bass: Its Music and Players. The Musical Times, Vol.81, No.1169 (Jul., 1940), pp. 302-303
9. Rakov, Leonid. Double Bass School. Moscow, Compositor. red. 1995.
10. Lajos, Montag. Double-Bass Method, Part IIIb. Editio Musica, Budapest. 1966.