Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences Volume (8), Issue (3) September(2025)

ISSN: 2957-3874 (Print)
Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences (JFHS)
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/95
مجلة الفارابي للعلوم الإنسانية تصدرها جامعة الفارابي

الإتجاه القومي في التأليف الموسيقي العراقي: دراسة تحليلية في النص الموسيقي

المدرّس: علي عيسى حميد: جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون الموسيقية
المدرّس: بشار صالح مهدي: جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون الموسيقية

The Nationalist Trend in Iraqi Musical Composition: An Analytical Study of the Musical Text

Lecturer. Ali Issa Hameed: University of Basrah / College of Fine Arts / Department of Musical Arts
Bashar Saleh Mahdi: University of Basrah / College of Fine Arts / Department of Musical Arts
ali.issa@uobasrah.edu.iq
basha.mahdi@uobasrah.edu.iq.

المستخلص:

يتناول البحث دراسة المؤلفات الموسيقية الأوركسترالية العراقية عبر مقاربة قومية، يسعى من خلالها نحو التنظير والتأسيس الأدبي للأعمال الموسيقية ذات الخصائص القومية الواعية وغير الواعية، وقد انطلق البحث من إشكالية الهوية الموسيقية الأوركسترالية في العراق، معتبراً المؤلفات التي قدمها المؤلِف الموسيقي العراقي، كإتجاه قومي وإن كان بشكلٍ لا قصدي، وكان مبرر البحث هو محاولة الكشف عن الخصائص التي تقوم عليها المدرسة القومية في التأليف الموسيقي الأوركسترالي، وعدم تسليط الضوء على تجارب المؤلِف الموسيقي العراقي من منظور المدرسة القومية، وبالتالي تُعتبر أهمية نظرية يمكن للباحثين والمهتمين الاستفادة منها، ويهدف البحث الى التعرّف على ملامح الإتجاه القومي في المؤلفات الموسيقية الأوركسترالية العراقية، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وتوصّل البحث الى خلاصة وهي أن المدرسة القومية لم تكن نتيجة التخصص الأكاديمي المنتظم، بل تجارب نشأت ضمن مناخ فني وإجتماعي وحتى سياسي، تطلّب مواجهة الآخر عبر استعمال تقنيات التأليف الموسيقي الغربي، وتعددت وسائل الكتابة القومية، منها ما يقوم على ألحان شعبية، وأخرى استعارت آلات ونماذج إيقاعية محلية.**الكلمات المفتاحية: القومية، التأليف الموسيقي، النص الموسيقي.**

Abstract

The research examines Iraqi orchestral musical compositions through a nationalist approach, aiming to theorize and establish a literary foundation for musical works that exhibit both conscious and unconscious national characteristics. The study originates from the problematic issue of orchestral musical identity in Iraq, viewing the compositions of the Iraqi music composer as a form of nationalist direction, even if unintentionally. The justification for this research lies in the attempt to uncover the characteristics that define the nationalist school in orchestral music composition and the lack of focus on Iraqi composers' experiences from a nationalist school perspective. Therefore, the research holds theoretical importance that researchers and those interested in the field can benefit from. The objective of the study is to identify the features of the nationalist trend in Iraqi orchestral music compositions during the second half of the twentieth century.The research concludes that the nationalist school was not the result of systematic academic specialization, but rather emerged from artistic, social, and even political climates that required engaging with the "other" by employing Western compositional techniques. The methods of nationalist writing varied, including those based on folk melodies and others that borrowed local instruments and rhythmic models.**Keywords:** Nationalism, Musical Composition, Musical Text.

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

نشأت المدرسة القومية في التأليف الموسيقي الأوركسترالي بهدف التعبير عن الهوية الوطنية للمجتمع، والانفتاح على الآخر من خلال التعريف بفنون وآداب كل بلد، ونقلها من بيئتها المحلية، الى بيئة أكثر تنوعاً وإنفتاحاً، فضلاً عن التخلّص من عقدة النقص التي عانى العديد من مؤلفي الموسيقى غي أوربا الشرقية وآسيا، ومن هذا المنطلق برزت الحاجة الى توظيف الأغاني والألحان والفولكلور المحلي ضمن مؤلفات أكثر تعقيد تقوم على الكتابة الموسيقية الغربية بما فيها من هارموني وتوزيع أوركسترالي وتقنيات موسيقية عديدة، وكان أول ظهور لمدرسة قومية معروفة هي المدرسة الروسية في القرن التاسع عشر، والتي منها انطلق باقي مدارس التأليف الموسيقي القومي في أوربا الشرقي وأمريكا، وهكذا وصلاً الى الشرق الاوسط والبلاد العربية، خلال القرن العشرين، ونتيجة لتراكم الخبرات والدراسة التي أتيحت لمؤلفي المدرسة المصرية، إنتقلت التجربة شيئاً فشيئاً، حتى بدأت تظهر ملامح قومية في التأليف الموسيقي العراقي، وإن كان عن غير قصد، من خلال متابعتنا لحركة التأليف الموسيقي الأوركسترالي في العراق، وجدنا عدم تسليط الضوء على التجربة القومية اللاواعية العراقية من قِبل الباحثين، وبالتالي لم يتوفر تنظير موسيقي يؤسس لمدرسة قومية أوركسترالية، مما دفع الباحثين الى دراسة تجارب التأليف الموسيقي الأوركسترالي العراقي ذات الخصائص القومية، من خلال العنوان **(الإتجاه القومي في التأليف الموسيقي العراقي: دراسة تحليلية في النص الموسيقي)**.

أهمية البحث:

تستمد هذه الدراسة أهميتها من أهمية الموضوع الذي تعالجه والأهداف التي تسعى إلى تحقيقها، وتنبع أهمية الدراسة الحالية من خلال طرح مفهوم الإتجاه القومي كظاهرة فنية جمالي وتقنية تأليفية أو تركيبية، تعمل على خلق نص موسيقي برؤية جديدة، والبحث فيها يفيد المهتمين في المجال النقدي الموسيقي، فضلاً عن كونه يفتح آفاق جديدة في الفكر الموسيقي العراقي على وجه الخصوص، ويعمل على مد جسور معرفية بين البحث الموسيقي ومجالات نظرية مجاورة يمكن الاستفادة منها كآليات وأدوات بحث وكأدب نظري ومفاهيمي ومنطلقات فكرية، لتحقيق فهم أعمق للظاهرة الموسيقية، ويمكن لنا أن نورد تلك الأهمية بالنقاط التالية:

١-يفيد المهتمين في مجال التأليف الموسيقي من طلبة وباحثين وممارسين.

٢- دراسة منهجية ونظرية تؤسس في مجال النقد الموسيقي.

٣-تسليط الضوء على الأعمال الموسيقية الأوركسترالية المتأثرة بالفولكلور.

٤-يختصر الوقت والجهد على الباحثين في موضوع البحث من خلال تقديم أدب نظري بشكل مختصر.

٥-اضافة معرفية مهمة للمكتبة والأدب الموسيقي باللغة العربية

هدف البحث

: يهدف البحث الحالي الى التعرّف على ملامح الإتجاه القومي في المؤلفات الموسيقية الأوركسترالية العراقية، خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

الفصل الثاني- المبحث الأول

الإتجاه القومي في الموسيقى النشأة والتحولات

القومية (Nationalism)نشأ مفهوم القومية بظروفٍ سياسية وإجتماعية مُعقدة ومُتداخلة فيما بينها، فقد ظهر بوصفهِ رد فعلٍ وموقفٍ فكري من هيمنة ثقافة معينة، وخاصة ثقافة أوربا الغربية، وتبلور مع ظهور النزعة الذاتية والرومانسية في تأكيد هويتها وخلق وجودها عبر أشكال متعددة من الخِطابات الإبداعية والجمالية، وقَدَّمَ مفهوم القومية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، مجالاً واسعاً لخلق إتجاهات جديدة في الثقافة بشكل عام، وفتح أمام الآداب والفنون المنضوية تحت غِطاء الفولكلور والفنون الشعبية والبيئة الثقافية والمحلية، أفقاً لتقديم نفسها كوجود جديد مقابل الثقافة العالمية، ونَشَأت رغبة في صياغة أساليب وإتجاهات أكثر وعياً بِذاتها، تحمل بين طيّاتها سؤال الهوية وإدراك المجتمع لذاتهِ وللآخر عبر التفاعُل، وبالتالي إدراك مكانتهِ في الحضارة، كمُنتجٌ للثقافة أو مُستهلكاً لها فقط، كما أن مفهوم القومية يُقدِمُ حلولاً لدعم الهوية الثقافية والفنية والحضارية على مستوياتٍ مُختلِفة، كأن يُعيد تقديم الثقافة بتصورٍ مُختلف ينسجم مع ما يتم تقديمهُ من فكر وفن، إلا أنهُ كذلك يُثير تساؤلاتٍ وإشكالياتٍ عِدة، وأهمها أن المفهوم قد يتحول إلى تصورٍ أو سلوك إيديولوجي مُغلق، ينتج عنهُ لغة جمالية جامدة، ليس لها القدرة على التواصل الحضاري.

كان نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، الأرض الخصبة التي نشأت فيها تياراتٍ فكريةٍ سياسية وإجتماعيةٍ عِدة، نتيجةً لما حدث من (الثورة الفرنسية) وغيرها، وكانت فكرة القومية أحد تلك التيارات الفكرية التي تبلورت نهايات القرن الثامن عشر، والتي تبنتها المجتمعات كفكرة ومبدأ، "إن من بين أسباب تطور الحركة القومية إلى حركة سياسية هي الثورة الفرنسية سنة (١٧٨٩م)، ونشرها لقيم ومبادئ الحرية والمساواة وحقوق الإنسان، ومن اهم نتائج هذا التطور هو ظهور الطبقة الوسطى، ومباشرة الأمم بمسؤوليتها تجاه مواطنيها، وأيضاً من بين أهم المبادئ التي وضعتها الثورة هي إعلان حقوق الإنسان الذي يُشكل نظرياً عاملاً قوياً في الوحدة القومي، كما وضعت الثورة الفرنسية رموزاً تُعبر عن وحدتها القومية مثل العَلَم القومي والنشيد القومي، وكان هدف ذلك هو توحيد الجماهير"(صفاقسي، ص١٦، ص١٧)، وقد ظهرت نظريتين لتفسيرها، النظرية الفرنسية والنظرية الألمانية، "وقد وُجد لها في منتصف (القرن التاسع عشر) تفسيران: الأول وهو نظرية القومية الواعية، نظرية المفكرين الفرنسيين، والثاني نظرية القومية اللاواعية، نظرية الفلاسفة الألمان، وليس هاتان النظريتان نتاج إتفاق أو تصادف بل على العكس، لقد كانا تعبيرين لتاريخين وتطورين متناقضين في كِلا البلدين، إن نظرية القومية الواعية النظرية الفرنسية ترجع في أصلها إلى الفيلسوف الفرنسي (جان جاك روسو، في كتابه العقد الإجتماعي)... ونظرية القومية اللاواعية تقول: لمعرفة انتماء شعب لقومية معينة، يكفي الرجوع إلى الأمارات الخارجية وملاحظة ما إذا كان هذا الشعب يبدي أمارات معينة موجودة عند شعب آخر.. واهم هذه الامارات وحدة اللغة، والنظرية الألمانية... ترجع في أصلها إلى الفيلسوف (هاردر)"(حاطوم، ص٥، ص٦)، أي أن النظرية الفرنسية تقول بالروابط الإجتماعية، بينما تُعتبر اللغة أبرز الظواهر للمجتمع وبالتالي لمعرفة قوميتهِ، إلا أن المفهومين قد تطورا بمرور الوقت، إلا أنهما حافظا على الفكرة الجوهرية لكلٍ منهما، وأحياناً تُمثل القومية قوة لا يمكن تجوزها في حركة المجتمع.على الرغم من أن الفترة الرومانتيكية قد تميزت بالطابع القومي وتعزيز هذا الإتجاه، إلا أنه كان دائماً هناك توجه أو تفكير ووعي قومي حتى قبل الفترة الرومانتيكية، "تميز الموسيقى الرومانتيكية بتقوية لونها القومي، ولقد حرصنا في تعبيرنا على أختيار كلمة (تقوية)، لان الموسيقى قد عرفت دواماً بعض الإتجاهات القومية المتفرقة حتى في ضارة كحضارة (القرن الخامس عشر)، عندما ساد في أوربا الأسلوب الموسيقي المعترف بهِ في سائر البقاع... ورغم هذا فمن المؤكد ان الامم الموسيقية قد إتجهت في (القرن السادس عشر)، إما إلى تعزيز طابعها القومي وتدعيمه أو انها تنبهت إلى وجود إختلاف بين طابعها وطابع الامم الاخرى، وتميز الأسلوب القومي الذي تيسر خلقه أو إستحداثه في إيطاليا بسحره وروعته"(اينشتين، ص٤٥٦)، وبالتالي فإن الإحساس بالاختلاف والتميز قد يساهم في بلورة نزعة قومية لدى الشعوب. وكانت الإتجاهات القومية في المرحلة الرومانتيكية قد أخذت مكان النزعة العالمية في المرحلة الكلاسيكية السابقة، "وفي بادية المرحلة الرومانتيكية، حلّت الإتجاهات القومية محل الإتجاه الكلاسيكي العالمي، كما قام الفنانون صراحة بتمجيد أصلهم ، ومع هذا فأعظم ما يدل على طابع الرومانتيكية المتقلب هو عودته بعد ذلك إلى المثل الأعلى العالمي وقيامه بالمزج بين القومية والعالمية، اي بين غايتين متعارضتين، بإتباع سبل مبتكرة بارعة، وأوضح مثال لذلك هو موسيقى (شوبان وليست وبرليوز وفاجنر)"(لايختنتريت، ص٢٢٨)، وقد إعتمدت الكثير من الحركات القومية في أوربا على الفولكلور في طرح قضاياها وتأكيداً لوجودها وهويتها الثقافية، والذي نشأ بدورهِ مع ظهور هذه الحركات، "فالفلكلور حقل اوربي في أصله، وقد تزامنت بدايتهِ مع بداية ظهور الفكر القومي والحركة الرومانسية في أوربا، بعد أنتهاء العصور الوسطى ونظام الإقطاع فيها وتحول النظام السياسي من الإقطاع إلى الدولة القومية، أي الدولة التي تتطابق حدودها السياسية والجغرافية مع التوزيع الجغرافي لمجموعة سكانية قومية أو عرقية، مثل هذه الوحدات استعملت الفلكلور من أجل تعريف نفسها وتثبيت هويتها من ناحية، ومن أجل تجميع أفراد الشعب وراء القيادة القومية من جهةٍ اخرى"(كناعنة، ص١٦١)، وبالتالي يكون الفولكلور العنصر المُشترك الذي يربط مجتمعٍ ما، وتقديمهِ كنصٍ حضاري وثقافي يُميز طبيعة كل مجتمع عن غيرهِ، ومحاولة الإندماج الحضاري دون تحطيم وإلغاء لخصوصيتهِ. وعلى الرغم من المحاولات العديدة للباحثين والمفكرين في تحديد جوهر الفكرة القومية وتأريخُ نشأتها وجذورها في المجتمع، من حيث كونها ذات نزعة طبيعية في الإنسان أو إنها نتجت عن أحداث سياسية وإجتماعية، ومدى أرتباطها بمفاهيم أخرى منها (الهوية والأُمة، أو اللغة والدين والعرقية) وغيرها، "يقول الكاتب الألماني (ماكس نور ردلو)، إن الوعي القومي من الامور التي تحدث بالضرورة وبصورة طبيعية في مرحلة معينة من التطور البشري، وقد ظهرت القومية في الفن منذُ تاريخ الإنسانية، فإذا عُدنا إلى تاريخ الفن نجد أن لهُ جذور قومية ترجع إلى الرومان الذين اتخذوا من الشكل الإنساني مثلاً أعلى لهم... ومن الجدير بالذكر أن القومية بإعتبارها فطرة تختلف عن الأصالة والانغام الجديدة... ولن تصبح القومية كسباً موحياً للفن العالمي إلا إذا استطاعت أن تَستَوعِب أو تُستَوعَب، وقد كان (سيدني فنكنشتيين)، يؤكد دائماً، أن الشكل القومي للفن كان سابقاً في وجوده على الحركات القومية ذاتها"(خضر محمد، ص٢٧٨، ص٢٧٩)، وهذا يعني لابد للفن من التفاعل مع الثقافات ليتحول إلى مصدر جمالي إبداعي، وعلى الرغم من ذلك فقد ضلَّ يُحيط بمفهوم القومية الكثير من الغموض، لذا سيحاول الباحث تجنُب الحديث عن الجذور والأبعاد السياسية والإجتماعية للقومية لما يخدم بحثهِ

قدر الإمكان، والتركيز حول مفهوم القومية الموسيقية كأحد المقومات المُهمة في تأسيس وعي وفكر موسيقي يعتمد المزج بين العناصر الفنية الشعبية من جهة، والأوركِسترا كبُنية فنية متينة من حينٍ لآخر من جهةٍ أخرى، فقد نشأ كإتجاه سياسي واجتماعي وعَبّرَ عن نفسهِ من خلال مستوياتٍ مُختلفة ومتنوعة، كان الفن والموسيقى واحداً من تلك المستويات، وأختلف في أدواتهِ ومراحلهِ في المُعالجة الفنية والجمالية للفكرة، والقومية في الموسيقى قد تكون أقل حِدةً من مفهومها وطبيعة تداولها لدى المجتمع، والإتجاهات السياسية والثقافية المتطرفة التي قد تذهب حد العنصرية، وبالتالي فهي قد لا تعني الإنعزال الموسيقي، بل قد تكون محاولة للإندماج الثقافي عبر ملامح من الخصوصية، ومزج العناصر والأُطُر المحلية بأُخرى عالمية.لقد كان القرن التاسع عشر بنزعتهِ الرومانسية، بمثابة المنطلق الذي سيُغيرُ الكثير من المفاهيم الجمالية، وإعادة تشكيلها وفق فلسفةٍ تختلفُ عما قدمتهُ الكلاسيكية من تحكم قوي في البُنية الموسيقية، ومعالجاتها للمادة اللحنية وما يتبعها من عناصر الكتابة الموسيقية، وكانت المُعالجة الفنية للموسيقى والعناصر الشعبية هي ما أنتج اللغة أو (اللهجة الموسيقية القومية)، لدى الكثير من المؤلفين، "إذا كانت القومية في الموسيقى قد ظهرت خلال القرن التاسع عشر في ظل رومانسية جارفة يدفعها البحث عن الهوية... وساندتها حركات تحررية وديمقراطية في أوربا، سعت لتدعيم مبادئ العدالة والمساواة وترسيخ الديمقراطية الجديدة، من خلال الإهتمام بتراث الشعوب... من أجل دعم النظام الرأسمالي... فإن القومية في (القرن العشرين) قد رسخت أقدامها بمعرفة عملية للقيم الجمالية للتراث الشعبي، وآفاقه الجديدة وعناصره الشيقة التي ساهمت في أتساع مجالات الإبداع والتجديد والإبتكار الموسيقي"(داود، ص١٥٨)، وقد تبدو الثقافة العربية بأمس الحاجة الى تأسيس وعي جمالي موسيقي يقوم على الإستفادة من التقنيات الغربية في التأليف الموسيقي والعلوم الموسيقية، كما يستعير عناصره اللحنية من التراث الغنائي الشعبي، بهدف إنتاج وخلق لغة وهوية موسيقية أوركِسترالية كما حدث في الموسيقى الروسية وبعض الدول العربية. سيطرت (فرنسا وألمانيا وإيطاليا)، على الحركة الفنية الموسيقية في أوربا، وما حدث كان شكل من أشكال ردود الفعل لسيطرة هذه الدول، مما ساهم في بلورة النزعة القومية في دولٍ أُخرى، "كما عم الطابع الموسيقي القومي ربوع أوربا بأكملها، ولهذا السبب سُميَّ (القرن التاسع عشر، عصر القوميات، او الوحدات القومية في الغرب)... ويُعد لفظ القومية بمعناها العلمي الدقيق– مُصطلحاً حديثاً لم يظهر إلى الوجود، ولم يتبلور إلا في (القرن التاسع عشر)، وذلك عندما ظهرت القوميات العديدة التي حققت وحدتها في هذا القرن، وقد رفض البعض أي معنى للفن ما لم يكن قومياً، فكل موسيقى وكل أدب وكل تصوير لابد ان يكون قومياً أو لا يكون"(خضر محمد، ص٢٧٩، ص٢٨٠)، وهذا يؤكد النزعة العنصرية أو التطرف في قبول الموسيقى، كما أن ليس بالضرورة أن يكون المؤلف الموسيقي ذو نزعة قومية على الدوام، بل قد تظهر في فترة أو مرحلة أو في جزء من نتاجهِ الفني، كتعبير عن موقف جمالي أو إجتماعي مُعين، إلا أن هذا الرأي لم يكن دائماً الوحيد الذي يُمثل الإتجاه القومي في الموسيقى.تُشير (سمحة الخولي) في كتابها (القومية في موسيقى القرن العشرين)، إلى مدى تأثير الوعي القومي طبيعة الموسيقى، "القومية هي القوة الكبرى في العصر الحديث، وهي المحرك الأول للأحداث التاريخية، ويحدثنا علم الإجتماع بأن القوم أو الشعب (Nation) جماعة تربطها بعضها ببعض أواصر مشتركة، تدعوها لإرادة تكوين دولة خاصة بها في إقليم معين، تعتبر نفسها صاحبة السيادة عليه... وينشأ هذا الترابط عن عوامل تاريخية، تحتل اللغة والدين والثقافة المشتركة أهمية خاصة بينها"(الخولي، ص٥)، وغالباً ما كانت تعتمد هذه الحركات القومية على الثقافة المحلية التي نتجت عنها بكل مكوناتها.وكما أشرنا فإن السيطرة التي فرضتها (فرنسا وألمانيا وإيطاليا) في (القرن الثامن عشر) على الحياة الموسيقية، خلق محاولاتٍ عديدة لباقي دول أوربا للتخلص من هيمنة هذه الدول، "لم يعدد تاريخ الفن طوال (القرن الثامن عشر) سوى ثلاث شعوب موسيقية (إيطاليا، ألمانيا وفرنسا)، ولابد لأي فنان ينتمي لغير هذه الشعوب أن يولي وجهة نظر إحداها، ليتزود بزادها ثم يتبنى التراث الخاص بالأُمة التي يريد أن يفوز برضاها... ولكن لم يصل هذا القرن إلى نهايته حتى زالت معالم هذه الفوارق، وأُزيلت الحواجز الفنية بين الموسيقات الثلاث وإنصهرت في بوتقة واحدة، وبذلك تحققت أمنية (غلوك) إذ كان يحلم بالموسيقا اللاشعورية المحايدة"(الصواف، ص٤٧٠)، ومنذُ ذلك الوقت بدأت تظهر أنواع وأنماط وثقافات موسيقية متنوعة في أوربا، متأثرة بالطبيعة الموسيقية لتلك الدول. كان تأصيل الهوية الحضارية لأي جماعة، الهدف الأساسي في ظهور الإتجاهات القومية في الموسيقى، على الرغم من التأثر الكبير بدول كـ (ألمانيا وفرنسا وإيطاليا)، كما أن التحرر السياسي لشعوب أوربا الصغيرة من سلطة الدول العظمى كألمانيا وفرنسا وبريطانيا فيما يتعلق بالموسيقى لعب دوراً كبيراً فضلاً عن تأكيد البُعد الثقافي.تُشكل الأغنية والفولكلور بشكلٍ عام، إضافةً إلى مواضيع محلية، إلا أن الأغنية الشعبية هي إحدى العناصر التي تعتمدها القومية، وخاصة في المرحلة الرومانتيكية، من خلال استعارتها كمادة لحنية في المؤلفات الموسيقية، "ومن الدلائل على الروح القومية، العناية بالفولكلور وبالأغنية الشعبية، وتُعد من بين السمات الرومانتيكية البارزة... ومما يسترعي الإنتباه أن نلاحظ أن أحداً من عظماء أساطين الموسيقى الكلاسيكية لم يعن بالأغنية الفولكلورية... ولم يلجأ (بيتهوفن) إلى الأغاني الفولكلورية إلا فيما ندر، كما حدث على سبيل امثال في رباعيات (راسوموفسكي) الشهيرة، حيث لم يكن القصد من تقديم انغام

فولكلورية روسية هو أية غاية أو ضرورة فنية، بل كان المقصود فقط هو مجرد إرضاء الكونت الروسي (راسوموفسكي) الذي كتب الرباعيات من أجله"(لايختنتريت، ص٢٣٣)، وفي هذه الحالة قد لا تبدو نزعة قومية، على الرغم من استعارة ألحان شعبية، بسبب أن الوعي القومي هو رغبةٌ داخلية قبل كل شيء.قد تختلف القيم الجمالية بين المستوى القومي والمستوى العالمي الكُلي، وتتداخل فيما بينها، إلا أن ذلك لا يجعل من الموسيقى التي تحمل طبيعة قومية، ذات أهمية عالمية، "ومن جهةٍ اخرى، فمن المُستطاع تحويل المشكلات والكروب الاكثر إلتصاقاً بالخصائص القومية عند أي شعب إلى فن عالمي، إذا أمكن تشكيلها موضوعياً كنوع عالمي إنساني... والقيمتان اللتان فصلنا بينهما– الطابع القومي والمضمون الغربي العالمي– موجودتان على الدوام إلى حدٍ ما في كل فن، ومع هذا ففي بعض الفنون– كالموسيقى الروسية بوجهٍ خاص– حدث احتكاك مستمر بين العنصرين، عاق انطلاقهما، وخلال التاريخ القصير للموسيقى الروسية يبدو ان هناك صراعاً قد نشب بين إتجاهين الإتجاه الاول محافظ يحاول الإبقاء على السمات القومية، بإستبعاد كل المؤثرات الغربية، والآخر يزوَّر من الإتجاه المحافظ، ويحاول اللحاق بالغرب قلباً وقالباً"(لانج، ص٢٣٣، ص٢٣٤)، ويُمكن للمجتمع أن يُنتج موسيقاه القومية، وفي نفس الوقت الإنسجام مع التراث العالمي.قادَت هذه العوامل السياسية والإجتماعية إلى التفكير والتعبير عن الذات بشكلٍ جمالي وموسيقي، وخلقت هذه العوامل مدارس موسيقية ذات إتجاه قومي، كالمدرسة الموسيقية الروسية، التي تُعتبر من أبرز المدارس الموسيقية القومية خلال (القرن التاسع عشر)، "ومن تفاعل كل هذه العوامل خرجت للوجود موسيقا (سميتانا ودفورجاك في تشيكوسلوفاكيا، وجلينكا وبورودين وبالاكيريف وموسورسكي ورمسكي كورساكوف في روسيا، وجريج النرويج، وألبينيز و جرانادوس في إسبانيا، وإلغار في بريطانيا، وليست في المجر، وشوبان في بولندا)(الخولي، ص٧)، كذلك ولّدَتْ فكرة القومية الموسيقية دافعاً لدى بعض المؤلفين لكتابة أعمال تتعلق بغير بلدانهم، كما فعل (كورساكوف في متتالية شهرزاد وبرامز في الرقصات الهنغارية).

أهم المدارس الموسيقية القومية

أولاً: المدرسة الروسية تُمثل روسيا بتراثها الغنائي ميزة مهمة بين الدول الأوربية، لما لها من تنوع إجتماعي كبير، وجمهوريات متعددة ساهم في خلق أغانيها الشعبية بشكلٍ مميز، "ويرجع ذلك إلى وجود خمس عشرة جمهورية موجودة بداخلها، مع إختلاف جنسياتهم، وكان لكل جمهورية منها ميزة تختلف بها عن غيرها، فمثلاً (أوكرانيا أو روسيا البيضاء ليس من خصائصها النغمية والإيقاعية ما يستعصي على التناول بالأساليب الهارمونية، أما أوزباكستان وتركمينيا وكازاخستان وطاجاكستان وقيرغيزيا وأذربيجان القوقازية، فقد تميز تراثهم بعناصر خاصة، تأبى التطويع للأساليب الغربية الأكاديمية، فهو غالباً تراث مفرد اللحن"(الخولي، ص٧)، مما أعطاها تراكم غنائي ثري واسع ومتنوع.بَقيَت روسيا لم تُنتج موسيقاها التي ترتقي للموسيقى الأوربية الغربية كـ(الألمانية والفرنسية والإيطالية) حتى القرن التاسع عشر، بسبب عزلتها وطبيعة لغتها وطابعها الشرقي، كذلك ساهم بُعد الطبقة الشعبية عن حركة التطور في تأخّر الموسيقى، "ومما لاريب فيه أن الطبقة الإقطاعية في هذا الوقت قد لعبت دوراً كبيراً في تأخر ازدهار الموسيقى الروسية، فكانت طبقة الشعب بعيدة عن مضمار التطور الفني التي كانت تتفرد به الطبقات العليا وحدها، والتي كانت تحتقر أغانيها الشعبية، وظلت الموسيقى الوطنية على هذا الحال حتى القرن التاسع عشر دون ان تمتلك روسيا سيمفونية واحدة أسوة بالغرب، ولكن أغانيها الشعبية أصبحت غزيرة جداً، لا يعرف أحد كيف يستثمر هذا الكنز العظيم"(سامي حافظ، ص٣٠٥)، ساعدها هذا التراث الغنائي فيما بعد على بلورة موسيقى قومية تعتمد على جذورها المحلية، والعناصر اللحنية الشعبية، "وكانت كارثة اجتياح جيوش (نابليون) لروسيا في مطلع القرن الثامن عشر الشرارة التي أشعلت حركة القومية الثقافية الواعية في روسيا"(فيني، ص٦١٤)، ظهرت نتائجها بمرور الوقت.

كانت روسيا حتى (القرن الثامن عشر) تابعة لإيطاليا من الناحية الموسيقية، وتعتمد على كُتّابِها في الأوبرا، حتى تحول الامر حين بدأ مؤلف إيطالي بمعالجة مواضيع روسية وألحان شعبية، "منذُ عهد (بطرس الأكبر) كانت روسيا من الناحية الموسيقية ولاية إيطالية، إذ كانت لا تحصل من إيطاليا على مؤلفات موسيقية فحسب، بل كانت تستورد منها كُتّاباً لنصوص الأوبرا ومغنين وأوركِسترات ومؤلفين موسيقيين من أمثال (بايزلو وساتي) وآخرون، غير أن أحد هؤلاء الإيطاليين ويدعى (كاترينو كافوس ١٧٧٦– ١٨٤٠) من البندقية، قد بدأ يُعالج موضوعات روسية إستخدم ألحان روسية في مؤلفاته كما هو الحال في (إيفان سوسانتين) سنة (١٨١٥) إلى أن جاء (ميشيل جلينكا ١٨٠٤– ١٨٥٧) وألف (حياة من اجل القيصر سنة ١٨٣٦) الذي تناول فيه نفس الموضوع السابق، وبذلك ظهر أول عمل وطني قومي من المرجح إعتباره اول بداية حقة لتاريخ الموسيقى القومية الروسية"(اينشتين، ص٩٨، ص٩٩)، ومُنذُ ذلك الوقت بدأت تظهر المدرسة الموسيقية القومية الروسية بشكلٍ أوضح، وفي نفس الوقت كان هنالك إتجاه آخر ذات نزعة غربية أكثر.بَرَزَ في روسيا اتجاهين متعارضين إلى حدٍ ما، كان أحدهما يُمثل (الخمسة الكبار)، وهُم من انصار القومية، والآخر، من انصار الإنفتاح على الغرب بشكل كبير، والذي مثله (تشايكوفسكي، وروبنشتاين)، ولقد تنوعت مصادر الموسيقى الروسية، وكان من أبرزها هي التراث الغنائي الواسع من جهة، والموسيقى ذات الأصل البيزنطي من جهةٍ أخرى، "وبينما نرى (روبنشتاين

وتشايكوفسكي)، يقعان تحت تأثير سحب الموسيقا الجرمانية، نرى فريقاً كبيراً يستلهم الأدب الشعبي القومي والأغاني الفولكلورية والرقص القومي، واناشيد الطقوس الدينية، امثال (غلينكا ودارغومسكي) ثم فريق الخمسة كما أطلق عليهم وهم، (بورودين وبلاكيريف وسيزاركوي، وموسورجسكي، وريمسكي كورساكوف)... والتربة الخصبة التي نمت فيها الحركة الموسيقية لهذا الشعب مكونة من عنصرين: أحدهما طقوس يرجع إلى أصل بيزنطي، والآخر تراث متنوع من الألحان الشعبية لتي تمثل مختلف الأقاليم"(المحاسب، ص٤٤٣)، إلا أن الغناء الشعبي كان الأبرز.

ميكائيل إيفانوفيتش غلينكا (Michail Glinka ١٨٠٤– ١٨٥٧)مؤسس المدرسة القومية في الموسيقى الروسية، "أول موسيقي من كِبار المؤلفين هو (غلينكا)، وتُستعمل أعماله أساساً على مسرحيتين من الأوبرا: (حياة القيصر، وروسلان ولودميلا) التي كتب نصوصها (بوشكين)، والألحان الشعبية تقدم رونقاً وطرافة لموسيقى كانت متأثرة جداً بالفن الألماني والإيطالي، ولكن التحمس الذي كان يتغنى به (غلينكا) بروح بلاده رفع من هذين العملين إلى مستوى الملاحم القومية"(بنشار، ص١٤٤، ص١٤٥)، وقد بقي يبحث بشكلٍ مُستمر عن سُبل لتطوير الموسيقى القومية الروسية، "أخصبت الموسيقى الشعبية الموسيقية مؤلفات (غلينكا)، ولم تختف الخاصة الشعبية في موسيقى بداية (القرن التاسع عشر) اختفاء كاملاً من موسيقاه، وإن كان قد حل محلها نغم شعبي قومي يتميز إلى حدٍ ما بقوة أسلوبه... وأمضى سنواته الأخيرة في قلقٍ متزايد، باحثاً عن انسب أسلوب للموسيقى القومية الروسية"(لانج، ص ٢٤١، ص٢٤٢)، كانت أعماله الغنائية الدرامية ذات تأثيرٍ قوي على مدرسة الموسيقى القومية الروسية.

مجموعة الموسيقيين الروس الخمسة تكونت من مجموعة مؤلفين موسيقيين لم يتخصصوا بدراسة الموسيقى بشكلٍ دقيق، وكانوا يرغبون بخلق موسيقى وطنية غير مصطنعة، "تتكون هذه المجموعة من مؤلفين متفاوتي المواهب، يربط بينهم نقص في التعليم الموسيقي التقليدي المتخصص، وتحمسٌ طاغ لفن موسيقي قومي روسي، وكانوا يشعرون أن الأساس لمثل هذه القومية يجب ان يبدأ بتجريد الموسيقى من الأشياء المصطنعة التي إكتنفتها في أوربا الغربية، وإن البساطة والصدق يجب أن يحلا محل الصفات العقلية التي طغت على الموسيقى منذُ عهد (بيتهوفن).. وإستغرقت أوساط العالم الموسيقية بعض الوقت في فهم وتمثل إنتاج مجموعة (الخمسة)... وقد إتخذت القومية في نظرهم اهمية اعلى من الرومانتيكية التي كان بمقدورهم إجتلابها من الخارج"(فيني، ص٦١٥، ص٦١٩)، وقد أخذت على عاتقها كتابة الموسيقى الروسية، التي سيضعها فيما بعد في مصاف الموسيقى العالمية.كانت الفكرة الرئيسية التي تدور حولها هذه المجموعة هي كتابة موسيقى وطنية روسية نابعة من الشعب، وبالتالي يفهمها المجتمع بشكلٍ أفضل، "تألفت جماعة عجيبة من خمسة موسيقيين: (ميلي الكسيفيتش بالاكيريف (١٨٣٧– ١٩١٠)، الذي كان رائداً ومنظماً معلماً وأستاذاً للآخرين، الكسندر بورفريفتش بورودين (١٨٣٤– ١٨٨٧)، أستاذ كيمياء في الأكاديمية، وضابط الجيش موديست بتروفتش موسورجسكي (١٨٣٩– ١٨٨١)، ونيقولاي اندريفتش ريمسكي كورساكوف(١٨٤٤– ١٩٠٤) الضابط البحري، وسيزار أنطونوفتش كوي (١٨٣٥– ١٩١٨) المهندس العسكري"(لانج، ص٢٤٦، ص٢٤٧)، وقد إعتمد (موسورجسكي) على الأغنية الشعبية بشكلٍ كبير في أغلب مؤلفاته، "كانت الأغنية الشعبية الروسية كلحن وإيقاع وتوافقات صوتية ولون موسيقي أساساً لجميع أعمال (موسورسكي)، على الإطلاق، كما كان واضحاً في مؤلفات جماعة الخمسة الأشداء الآخرين، وتمكّن أن يبتكر من هذه العناصر الموسيقية الشعبية فناً موسيقياً جديداً، ويكون منها أسلوباً موسيقياً مميزاً آخر، وهكذا تحول التراث الشعبي الموسيقي الروسي والموروث الموسيقي المتداول في مؤلفات (موسورسكي)، إلى فن موسيقي متطور مساير لروح العصر"(فريد، ص٢٢٥)، وقد تأثر بهذا الأسلوب فيما بعد المؤلف المجري (بيلا بارتوك).كما أن مؤلفات (بالاكيريف) قد شكلت الدافع القوي لهذه المجموعة، بما أنعكس فيها من خصائص الرومانتيكية، "برزت في أعمال (بالاكيريف) أهم دوافع مجموعة الخمسة الكبار، وأنعكست فيها أهم خصائص العصر الرومانتيكي في (القرن التاسع عشر) في أوربا، وبرز الطابع القومي لشعبه وللشعوب السلوفاني الأخرى... كما أدخل الجُمل الموسيقية العبية في أكثر من مؤلف من مؤلفاته... ومؤلفه (الكونسرت السلوفاني) الذي اخل فيه جُملاً لحنية روسية واوكرانية وجيكية وسلوفاكية وبولندية وصربية، مُعبراً بذلك عن الشعوب السلوفاكية"(فريد، ص٢٢٣، ص٢٢٤)، كذلك تأثر بالمؤلف (غلينكا). ولعل (ريمسكي كورساكوف) من أبرزهم، والبارع في التوزيع الأوركِسترالي، وقد كتب للأوركِسترا أعمالاً مستوحاة من الأغاني الشعبية، "كان حصاد ذلك الصيف ثماني أغنيات جديدة، ومقطوعة للأوركِسترا بعنوان أفتتاحية للمواضيع الروسية الثلاثة، اوحتها إليه الأغاني الشعبية، التي رجع بها (بالاكيريف) من القوقاز في ذلك الحين، مما أجتذب (ريمسكي كورساكوف) نحو الموسيقى الشرقية بصورة خاصة... الذي إمتدحت موهبته للتوزيع كثيراً"(هوفمان، ص٥٨)، وقد كان إسلوبه في التعامل مع الألحان الشعبية، يعتمد على المحافظة على خصائص ذلك اللحن، "عندما يستعمل (رمسكي كورساكوف) موضوعاً شعبياً، فهو يترك فيه طعم الأرض التي إقتبسهُ منها ولا يحرمهُ من روحه الخاصة، بل يدخلهُ إلى سيمفونيتهِ دون أن يبدل شيئاً من خصائصهِ"(هوفمان، ص٦)، و(ريمسكي كورساكوف)، إعتمد طريقتين أو مرحلتين في إسلوبه القومي وتعاملهِ مع الأغاني الشعبية، مرحلة التخيل أو الإيحاء بالألحان الشعبية، ومرحلة الإقتباس الكامل للأغنية دون تغيير، إستخدم المواضيع الروسية اكثر من الأساطير، ومن أشهر مؤلفاتهِ

الأوركِسترالية ذات الطابع الشرقي (متتالية شهرزاد). على الرُغم من أن مؤلفاً روسياً آخر لم يُصنف كمؤلف موسيقي قومي، إلا انه إعتمد على أغاني وألحان شعبية في كثير من مؤلفاتهِ، وهو (تشايكوفسكي)، الذي كان من أنصار الإتجاه الغربي أكثر من غيرهِ من المؤلفين الروس، فقد أختلف عن المؤلفين القوميين في إسلوب تعاملهِ مع المواضيع الشعبية، فلم يكن يحافظ على اللحن الشعبي في شكلهِ الأصلي، بل يتم التعامل معهُ بتجريدٍ أكثر، ومن أشهر مؤلفاتهِ (السيمفونية السادسة وكونشيرتو الكمان وكونشيرتو البيانو)، وقد إستخدم ألحان شعبية في عمل أوركِسترالي مشهور (مارش العبيد)، نشر أول مرة في أكتوبر (١٨٧٦)، وفي هذا العمل المؤلف ينقل صورة محمّلة بالثقل عن حرب صربيا وتركيا، ويتنقل بين الألحان الشعبية الصربية والرؤية الخاصة به للجو التركي، حيث استخدم أثنين من الأغاني الشعبية الصربية في القسم الأول من المارش، أما القسم الأخير فكان لحناً روسياً، ويعتقد الباحثان بأن المؤلِف وإن كان لم يُصنف كمؤلف موسيقي قومي، إلا أن هذا لا يمنع من أن يُعبّر المؤلف الموسيقي عن موقفهِ تجاه القضايا القومية. **المدرسة الموسيقية القومية الاوربية**ظهرت الموسيقى الأوربية بشكل مجموعات متعددة ومتنوعة في تاريخها، وبرزت محاولات لتحقيق وحدة قومية أوربية، "لقد انقسمت الموسيقى الاوربية منذُ أمدٍ بعيد إلى مجموعات قومية، بحكم وحدة الجهود الفنية التي حددتها ظواهر القرب الجغرافي واللهجات الخاصة بالأجناس البشرية... ففي مطلع (القرن التاسع عشر) كان لكل من (ألمانيا وإيطاليا) تقالد موسيقية نشطة ومتصلة، بحيث يمكن إعتبارها حضارة موسيقية قومية، وكانت (إنجلترا وفرنسا) تستطيعان ان تجدا في ماضيهما مثل تلك الحضارة الموسيقية القومية، ولكنها في هذا العصر قد ضعفت بحكم قلة المؤلفين العظماء... غير ان (إنجلترا وفرنسا) قد بدأتا في العودة إلى تنمية الموسيقى على أساس قومي"(فيني، ص٥٩٥)، فضلاً عن باقي دول أوربا الوسطى والإسكندنافية التي بدأت حركة تطوير موسيقاها القومية مع إستقلالها السياسي، أكسبها قيمةً من خلال مؤلفين مثل (شوبان وليست وغيرهما).كانت ظروف الحرب والإضطراب في بولندا نتيجة الإستعمار الروسي، قد كوّنَ وعياً قومياً عند (شوبان)، وإنعكست الألحان الشعبية في مؤلفاته الموسيقية، وإعتمد بشكلٍ كبير على البيانو، "كانت الألحان الشعبية البولندية مصدر إلهام قومي لـ (شوبان) بعد ان إختبر صداها في نفسه، وكان يعرف جيداً ألحان الحقول والغابات ويردد أغاني الفلاحين البسطاء، ويعلم كيفية معالجتها بإسلوب علمي راقٍ متطور، وفي مؤلفات عذبة تتغنى بالقومية البولندية... كتب في القوالب التي تُعبر عن قضايا بلاده... مثل (البولونيز والمازوركا)... وكان يهدف إلى جعل البيانو أوركِسترا كاملاً مستقلاً"(السيسي، ص١٠٧، ص١١٠)، ويُعتبر ممثل القومية الموسيقية البولندية، وكان قد عزف إبتكارات على لحن شعبي بولوني، "جلس على البيانو يصوغ ألحاناً مُرتجلة بناها على أساس من الأوبرا الهزلية (السيدة البيضاء) للموسيقار(بوالدييه)، ثم إنتقل منها إلى إبتكارات أخرى أنشأها على أغنية عرس شعبية بولونية... (ومن مؤلفاته)، (فانتازي موضوعة على لحن بولوني)"(الحفني، ص٦١، ص٦٢)، وكتب الكثير من المؤلفات على شكل الرقصات البولونية.أما (فرانز ليست) فهو مؤلف موسيقي قومي آخر، كان معاصراً لـ(شوبان، وبيتهوفن)، "كانت مؤلفاته تُغطي جميع فروع الكتابة الموسيقية بإجادة فذة، وأصبحت مؤلفاته المبنية على الألحان الشعبية لبلاده المجر وأهمها الرابسوديات المجرية، قمماً شامخة في مجال الموسيقى القومية التي لفتت النظر إلى إمكانيات الموسيقى الشعبية ومميزاتها وكيفية الإفادة منها في إطار عالمي"(السيسي، ص١٠١، ص١٠٢)، وتُعتبر (الرابسوديات الهنغارية، أو الملاحم الهنغارية) وخاصةً الثانية من أشهر أعمالهِ القومية.قامت الموسيقى في (بوهيميا)، على عاتق أثنين من المؤلفين الموسيقيين، يُمثلان المؤسسان للقومية الموسيقية فيها، "إشتهر إثنان ببعث الموسيقى البوهيمية القومية، يُعد أولهما بحق أبا الموسيقى التشيكوسلوفاكية، وهو (بيدريش سميتانا ١٨٢٤– ١٨٨٤)، والثاني (انطونين دفورجاك١٨٤١– ١٩٠٤) ومع أن موسيقى (دفورجاك)، قد خرجت عن نطاق القومية إلى آفاق العالمية إلا أنها إنطوت على الكثير من الأغاني والرقصات الشعبية البوهيمية، مثل الرقصات السلافية التي كتبها من سلسلتين تشتمل كل منهما على إثنتى عشرة رقصة تُمثل كل البقاع التشيكية، ولقد تغنى (سميتانا) في موسيقاه ببلاده،.. في سلسلة من القصائد السيمفونية يضمها عنوان واحد هو (بلادي)"(عكاشة، ص٣٥٢، ص٣٥٤)، وتأثر بـ (ليست، كما أن دفورجاك قد تأثر ببرامز)، وقد كان الأدب أول العنصر الأول الذي أتجه نحو القومية، أما (سميتانا)، فقد لُقّب بأبي الموسيقى التشيكية، ومن المُستطاع الإعتراف بهذه التسمية، بإعتباره أول من أقتبس بقصد من ينابيع الموسيقى الفولكلورية البوهيمية، بينما كان أسلافه المرموقون يكتفون بترك موسيقاهم تتأثر تلقائياً بالبيئة المُحيطة بهم، وهذا يعني بأن (سميتانا)، كان قومي واعي في أسلوبهِ الموسيقي، كما أن (دفورجاك) قد تنبه للمادة الموسيقية اللحنية في الغناء والتراث الشعبي، التي من الممكن الإستفادة منها في خلق مؤلفات موسيقية كبيرة.كانت إسبانيا كغيرها من باقي الدول الأوربية تبحث عن هويتها الوطنية والقومية، نتيجة تأثير الموسيقى الإيطالية والفرنسية عليها، وبالتالي فإن سؤال الهوية كان يُشكلُ هاجساً لها، "فقد ناضل المؤلفون الإسبان خلال (القرن التاسع عشر) ليحرروا أنفسهم من التأثير العميق الذي تركتهُ الموسيقا (الفرنسية والإيطالية) على جمهورهم، إضافة إلى إحساساتهم الموسيقية الخاصة، ومن بين هؤلاء الموسيقيين، كان (فيليب بدريل ١٨٤١– ١٩٢٢)، الذي يُعد القوة المسيّرة خلف أنبعاث القومية في الموسيقا الإسبانية... إن معرفة (بدريل)، الشاملة للموسيقا الإسبانية، اوصلتهُ إلى نتائج

مقلقة، فقد لاحظ هو أيضاً أزمة الهوية في الثقافة الإسبانية، وكمقدمة لأوبراه عام (١٨٩١)، كتب مقالة: من أجل موسيقانا رفض فيها النماذج الأجنبية، و طالب بإيجاد أوبرا وطنية مؤسسة على الأغنية الشعبية الإسبانية"(بيل، ص٧٨، ص٧٩)، ومؤلفاً آخر كان قد أبدى إهتماماً بالقومية الموسيقية، فضلاً عن الموسيقى الحديثة، وهو من أشهر المؤلفين الإسبان (مانويل دي فايا)، "كان (مانويل دوفالا ١٨٦٧– ١٩٤٦)، نشيطاً في إسبانية... كان في الحياة العامة مدافعاً عن كل من موسيقاه الشعبية القومية، وموسيقا الطليعة"(بيل، ص٨٠)، وما كان يميزه عن (بدريل)، هو أنه لا يأخذ الألحان الشعبية كما هي بل يعتمد على نقل روح الموسيقى الشعبية، ويرى الباحثان بأن (دي فايا) قد إعتمد في قوميتهِ الموسيقية على أسلوب التراث المُتَخيَل.يُشكّل (بارتوك١٨٨١– ١٩٤٥م، مع زولتان كودالي) أحد أبرز المؤلفين الموسيقيين في (هنغاريا، رومانيا الآن) ذات النزعة القومية، فقد إهتم كثيراً بالموسيقى الشعبية بكل انواعها تقريباً، وإنعكس ذلك في مؤلفاتهِ الموسيقية وأبحاثهِ، وكانت الموسيقى الشعبية التقليدية إحدى أهم مصادره، "فقد وضع لنفسه غاية ان يصبح مؤلفاً هنغارياً يستخدم الموسيقا الشعبية في عملهِ الإبداعي... وكان يحرص بِشدة على بناء موسيقاه على أساسها، تقريباً في كل لحن وإيقاع وتزيين وتنويع... ونجد أن أثر موسيقا الشعوب يبدو جلياً في سلسلة هائلة من الأساليب، هناك بعض المؤلفات التي يستخدم فيها اللحن الشعبي كإقتباس موسيقي... وهناك مجموعة أخرى ليست أبداً من الأغاني شعبية الأصيلة، بل هناك جُمل واردة في المؤلفات متأثرة بالموسيقا الشعبية، وأفضل مثال هو باليه (الأمير الخشبي)، وهناك اعمال يتلخص فيها تأثير الموسيقا الشعبية تبرهن عن نفسها في الخط اللحني وفي السلالم أو في شكل إيقاعي، تضم هذه الفئة غالبية أعماله المميزة، الرباعيات الوترية والسوناتات"(بارتوك، ص٧٤، ص٩٢)، ومن أعماله ذات الطابع القومي، ٨ إرتجالات على أغانٍ فلاّحية، و٥ مشاهد قروية (أغانٍ شعبية سلوفاكية)، لأصوات نسائية وبيانو، وكانت أغلب مؤلفاته لآلة البيانو.تبلورت نزعة أو إتجاه قومي لدى المؤلفين الموسيقيين الإنجليز في القرن التاسع عشر، ورغبة في تأسيسي مدرسة موسيقية إنجليزية، وإحياء تاريخها الموسيقي، "نشأت عند الموسيقيين الإنجليز في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الرغبة في إعادة بناء مدرسة موسيقية حية، وقد كان لهذه الرغبة الفضل في النهوض بالموسيقى الإنجليزية... وقد بذلوا قدراً لا يُستهان به من الجهد في إجراء دراسات علمية لتاريخ إنجلترا الموسيقي، دراسات لا تتناول الموسيقى الفنية فحسب، بل والشعبية أيضاً... ولاشك أن (إدوارد الجار١٨٥٧– ١٩٣٣)، هو أبرز مؤلف إنجليزي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد أرضى أوراتوريو (حلم جيرونشيوس)، من موسيقاه التشويق الإنجليزي إلى أوراتوريو يناظر أوراتوريا المؤلفين الأجانب الذين سادت أعمالهم في إنجلترا"(فيني، ص٥٩٧، ص٥٩٨)، وإحتلت مؤلفاتهِ الموسيقية الأوركِسترالية مكاناً مرموقاً اكثر من غيرهِ من المؤلفين الإنجليز.وقد إختلفت القومية عند الإنجليز عنها عند الألمان و الإيطاليين، مما نتج عنها شكلين من الإدراك والنزعة القومية، وهي القومية الواعية والقومية اللاواعية، والأولى يُقصد بها الإستعارة المباشرة لخلق موسيقى قومية تنبع من الألحان الشعبية والعناصر الفنية القومية، بينما الثانية فهي تأتي نتيجة التأثر بتلك العناصر الشعبية، بشكلٍ غير مباشر، وبالتالي قد تكون الألحان الشعبية مباشرة، "حاول المؤلفون الإنجليز أن يتشربوا موسيقاهم الشعبية تشرباً يخلقون به عن وعي فناً قومياً، وهي محاولة كان لها زخمها الواضح كما بدت مقنعة لفترة معينة، فهي على الأقل قد أوضحت الفرق بين القومية الواعية والقومية اللاواعية للألمان والإيطاليين... وإستمرت القومية الإنجليزية خلال (القرن العشرين) على يدي جماعة من المؤلفين الذين لم يكونوا دائماً في الطليعة من ركب الموسيقى الحديثة... ومن أبرز ممثلي تلك الجماعة (جرانفيل بانتوك١٨٦٨– ١٩٤٦، ورالف فون ويليامز١٨٧٢– ١٩٥٨، وجوستاف هولست١٨٧٤– ١٩٣٤)"(فيني، ص٥٩٩)، إلا أن الإدراك القومي الواعي أو المقصود والمباشر قد ينتج عنهُ تصنّعٌ في التعامل مع البيئة الموسيقية الشعبية، مما يعرضها للتشويه أحياناً كان تأثير الحركة الرومانتيكية والإتجاه القومي قد إمتد ليشمل جميع الدول الاوربية تقريباً، وكانت فنلندا من الدول الإسكندنافية التي إتجهت نحنو موسيقاها الشعبية وتراثها، "ومن اوائل الموسيقيون الفنلنديون الذين سعوا لإبراز الطابع الوطني لموسيقاهم، هم (أكسل أنجيلوس المتوفى عام ١٨٦٨م) مؤلف اول سيمفونية فنلندية و(روبرت كايانوس المتوفى عام ١٩٣٣م) والذي وفق في مؤلفاته إلى إعادة صياغة الألحان الشعبية داخل نطاق الأوركِسترا الواسع، والذي أنجز العديد من المؤلفات الموسيقية المنهجية التي تعتمد على عناصر التراث الشعبي... وفي جميع مؤلفات (سيبليوس١٨٦٥– ١٩٥٧) وبالأخص قصائده السيمفونية نجد أنماط متنوعة من الألحان والإيقاعات الشعبية"(فريد، ج٢، ص٤٧٨، ص٤٨١)، و(سيبليوس) من أشهر المؤلفين الموسيقيين الفنلنديين، ومن أشهر مؤلفاته (كونشيرتو الكمان) والقصيد السيمفوني (بجعة تونيلا وكذلك فنلندا) وغيرها الكثير. أما في فرنسا فقد كان تأثير القومية الموسيقية يسيرُ بشكلٍ بطيء، "وجدت الموسيقى الفرنسية في (سان صانص)، مؤلفاً يمتلك عِدة فنية من الطراز الاول، إ انه سيطر سيطرة كاملة على كل الصيغ وكل الأساليب، وعلى الرغم من أنه فرنسي فقد كان دولياً وكان لمؤلفاته للآلات من السيمفونيات والقصائد السيمفونية والكونشيرتات لآلات مختلفة... كان لها تأثيرها السريع في فتح آفاق أوسع للموسيقى الفرنسية... وتطورت القومية الفرنسية في الموسيقى تطور بطيء، ولم تبلغ ذروتها خلال (القرن التاسع عشر)... فلقد أرادت هذه المدرسة أن تُخلص العالم من فكرة أن ألمانيا وحدها

هي القادرة على إنتاج فن موسيقي رفيع"(فيني، ص٦٠٥، ص٦١٠)، فقد سيطرت الموسيقى الألمانية على العالم لفترة طويلة وبشكلٍ قوي، بحيث تأثرت بها جميع الأنواع الموسيقية تقريباً.**المدرسة القومية في الموسيقى الأمريكية**ظهرت القومية الأمريكية متأخرةً مقارنةً بغيرها من القوميات الأخرى، وقد يرجع السبب لتاريخها الحديث، وقد كان أسلوب (الجاز، وموسيقى)، الهنود الحمر أحد مصادر الثقافة القومية لأمريكا، رغم عزلتهم وحرصهم في المحافظة على تراثهم، "في الولايات المتحدة الامريكية لا وجود لأية حركة رومانتيكية موحّدة ولا وجود فيها كذلك لأية موسيقى قومية كبيرة، وقد يعزى هذا إلى حداثة عهد الدولة، وإلى عدم وجود قاعدة روحية تساعد على خلق الأسلوب القومي، إذ لم يظهر في أمريكا في القرن التاسع عشر، إلام بارزون يساعدون على خلق هذا الأسلوب، وعاش السكّان الهنود الحمر في عزلة عن التيارات الحضارية بسبب حرصهم على المحافظة على طابعهم، على أن انغامهم قد جُمعت ودُرست وأعتمد عليها وفرة من الموسيقيين"(اينشتين، ص٥١٤)، ثم بدأ جيل من المؤلفين الموسيقيين بمحاولات عديدة في سبيل كتابة موسيقى أمريكية، وتأسيس مدرسة واتجاه في هذا المجال، "تقدم المؤلفون الموسيقيون الأمريكيون خطوة ملحوظة في سبيل إنشاء مدرسة قومية، وقبل ذلك أي حوالي سنة (١٨٩٤)، لجأ (انتونين ديفورجاك) إلى انغام الزنوج والهنود الحمر، واعتمد عليها في إنشاء موسيقى امريكية، إلا أنه لاقى معارضة أكثر من الترحيب، وبعد ذلك بخمس وعشرين سنة، بدأ الجيل الصاعد من المؤلفين الامريكيين يعنى بإنشاء موسيقى امريكية قومية جديدة، وفي نفس الوقت اكتشاف الفولكلوريين النابهون موسيقى الهنود الحمر... وترتب على ذلك في النهاية تأثر المؤلفات الأمريكية بالتراث الموسيقي الوطني الذي أكتُشف في جميع أنحاء الولايات المتحدة... وبذا تحقق للمؤلفين الأمريكيين الوعي بميراثهم والتزاماتهم القومية"(لايختنتريت، ص٣٠٢)، كما أن عنصراً آخر قد أعتمده المؤلفون الموسيقيون في خلق موسيقى أمريكية، وهو (الجاز)، الذي كان احد أبرز العناصر الفنية القومية في الأوركِسترات السيمفونية الامريكية، وقد مرت القومية الامريكية بمراحل متنوعة، وكانت مرحلة (الجاز) من الأهمية بحيث بدأ المؤلفون في إستخدام ألحان من موسيقى الهنود الحمر والجاز الموجود في الموسيقى الشعبية، فعلى سبيل المثال قدّم (روي هاريس وكوبلاند)، في موسيقاهم السيمفونية أفكاراً مبتكرة وثيقة الصلة بالفولكلور، ومما لاشك فيه أن لأمريكا اللاتينية تراثها الموسيقي والغنائي الذي يميزها عن غيرها، ومن المؤلفين فيها (كارلوس شافيه من المكسيك وفيالوبوس وكامارجو جوارنييري) من البرازيل.

المدرسة القومية في الموسيقى العربيةشَكلت الحداثة والتراث والمعاصرة فضلاً عن مفهوم الهوية، مفاهيم جذرية في بنيَة الفكر العربي نهايات القرن التاسع عشر والقرن العشرين، كنوعٍ من الطرح الثقافي الجديد الذي ظهر نتيجةً لحركات التحرر وخاصةً في القرن الماضي، وخلقت تلك المفاهيم فجوةً في الحداثة العربية والثقافة على مستوياتٍ عِدة، وقد اختلفت آراء المفكرين والباحثين والفنانين في موقفهم من التراث، "لـ (عزيز الشوان، مصر)، رأي في معالجة واقع (التراث والحداثة)... المقصود بالحداثة هو ذلك التطور الذي يجب أن يطرأ على الموسيقا العربية والمرية بوجه خاص، بحيث ينتقل التعبير بالموسيقا أو الغناء من التخت (مهما كثُر أعضاؤه) إلى الأوركِسترا السيمفوني"(بطرس، ص١٧)، وكانت الموسيقى إحدى الأدوات الي عبّرت عن موقف جمالي وطني تجاه القضايا المعاصرة، "ظهرت بوادر التطور والتحولات التي شملت الموسيقى العربية، مع مرحلة النهضة الموسيقية في أوائل (قرن العشرين) لتساهم في بلورة الإتجاه القومي في الموسيقى العربية، متمثلةً في ثلاث محطات هامة، من خلال توسيع آفاق الألوان التعبيرية والدرامية والرومانسية، والإعتماد على المادة الموسيقية الشعبية في الموسيقى العربية الكلاسيكية ومعالجتها وفقاً لقواعد الموسيقى الغربية، إلى جانب بدايات الإعتماد على الأوركِسترا الغربية، بما تتمتع به من مساحة تعبيرية واسعة تتجاوز الإمكانات التعبيرية للتخت العربي(هرمز، ص٣١).كما أن أسباب عديدة دَفَعَتْ المؤلفين الموسيقيين للتعامل مع التراث، منها الحفاظ عليه عبر إعادة صياغتهِ وفق لغة جمالية معاصر، أو كوسيلة للتعبير وإثبات الذات القومية، وذلك من خلال استخدامه كعنصر فني في مؤلفات معاصرة، مثل الأغاني والآلات الموسيقية التقليدية أو غيرها من العناصر الموسيقية، وقد تنوعت المصادر الفنية وكان الغناء والموسيقى الشعبية والتراث الموسيقي الديني، هي العناصر الأساسية التي إعتمدتها المدرسة القومية بشكلٍ عام، أو تناول الفولكلور أو القصص الغنائية، كما موجود لدى المؤلفين الموسيقيين المصريين.**القومية في الموسيقى المصرية**لم تختلف ظروف المدرسة القومية في مصر عن غيرها من الدول، فقد نشأت كردِ فعلٍ إجتماعي وسياسي، وقد كانت تجربة (محمد علي باشا)، في مصر مختلفة عن باقي التجارب، كونها لم تتناول القضايا العربية ككل، أي بوصفها قضية كبرى واحدة، وبالتالي لم تكن فكرة القومية العربية معروفة حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وحين ظهرت انبعثت في منطقة صغيرة (أجزاء محددة من بلاد الشام) وفي وسط محدود من المثقفين، ومن ناحية ثانية شهدت بلاد الشام والعراق في أواخر القرن نفسه ولادة فكرة القومية العربي التي ادت دوراً أساسياً في التحرك العربي العام(الهندي، ص٢٣)، وفي ظِل هذه الظروف تشكلت المدرسة الموسيقية القومية ظهرت المحاولات الأولى للقومية الموسيقية المصرية كما تذكر الدكتورة (الخولي) في العقد الثالث من (القرن العشرين)، على يد جيل من الشباب الذين درسوا الموسيقى بجانب تخصصاتهم الدقيقة، وكانت نتيجة دراسة المؤلفين الموسيقيين الشباب للموسيقى الغربية هي محاولة خلق

أسلوب موسيقي معاصر يعتمد على تقنيات التأليف والكتابة الأوركِسترالية الغربية، كما وينسجم مع التراث الغنائي العربي والشرقي عموماً، "اتجه بعض الموسيقيين الدارسين المثقفين المتمسكين بشرقيتهم وأصالتهم الفنية الموسيقية، وعلى رأسهم (أبو بكر خيرت، يوسف جريس، وحسن رشيد، ثم عزيز الشوان، وجمال عبد الرحيم ورفعت جرانة) وهم من رعيل الجيل الثاني الذي يُمثل المدرسة البوليفونية الجديدة، وذلك بدافع من القومية، لخلق نوع ثالث آخر يُسمى لغة موسيقية ثالثة، أي أن موسيقى هذه المدرسة القومية الشرقية تسعى إلى تحقيق انصهار اللغتين الموسيقيتين الشرقية والغربية معاً"(خضر محمد، ص٣٢٠، ص٣٢١)، وقد إعتمد المؤلفون الموسيقيون على ثلاث أساليب رئيسية في تعاملهم مع التراث، "وهناك ثلاث طرق للتعامل مع التراث الموسيقي وهي (١- أعادة صياغة بعض المقطوعات التراثية بلغة موسيقية جديده. ٢- استلهام الألحان التراثية في مؤلفات ذات صياغة جديدة. ٣- التأليف الموسيقي الجديد على أساس وجوهر ومقومات التراث)"(طموم، ص١٢٦)، كما إن المعالجة الموسيقية للتراث قد تنوعت لدى المؤلفين.**أبو بكر خيرت** (١٩١٠- ١٩٦٣) مؤلِف موسيقي من الجيل الأول، تأثر بالاتجاه القومي السائد، درس العمارة بجامعة القاهرة ثم سافر لـ(باريس) حيث ألتحق بمدرسة الفنون الجميلة العُليا، وأهتم بتصميم الأبنية المرتبطة بالفنون التعبيرية الجميلة، ودرس هناك أيضاً البيانو والهارمونية والتأليف الموسيقي بشكلٍ خاص على أساتذة من الكونسرفاتوار... وفي غمار هذا الإتجاه القومي ورغبته في خلق توازن بين موسيقاه وبين تراثه الفني... أخذ وعيه يزداد بقيمة التراث الشعبي والتقليدي، فإتخذت موسيقاه منذُ الخمسينات توجهاً قومياً ظهر في مؤلفات قومية هامة كـ(المتتابعة الشعبية)، التي كتبها أولاً للبيانو ثم وسعها وكتبها للأوركِسترا، وحركاتها تعتمد على ألحان أغانٍ معروفة مثل (عطشان يا صبايا)، التي تناولها بروح شبه عسكرية يبرز فيها التلوين النحاسي، أو لحن أغنية (وجننتيني يا بنت يا بيضة)، كما عالج ألحان أخرى مثل (بفته هندي)، التي غلب عليها استخدامه لآلات النفخ النحاسية فضلاً عن المحاكة، كما تناول بعض ألحان (سيد درويش)، في سيمفونيته الثانية (الشعبية) مزج فيها الرقص الإسكندراني الشعبي أيضاً، والحركة الثانية من السيمفونية الثالثة، تحتوي على تنوعات على لحن لـ (سيد درويش)، من أوبريت (شهرزاد)(الخولي، ص٢٤١)، ومن مؤلفاته المهمة في الإتجاه الموسيقي القومي (المتتالية الشعبية للأوركِسترا)، وهي في سلم (دو الصغير، op 24) والتي كتبها عام (١٩٥٨)، وتتكون من ست حركات قائمة على ألحان شعبية مصرية وسورية وألحان أخرى لملحنين مصريين، حيث تبدأ بمدخل يشبه (البشرف)، في طابعهِ، تليه وكما ذكرنا لحن (عطشان يا صبايا، ويمامة حلوة وبفته هندي، وجننتيني يا بنت يا بيضة) من ألحان (داوود حسني) ثم (أنصتوا لي يا صحاب)، أحد أغاني العسكري (زعبلة) في أوبريت (شهرزاد لسيد درويش)(عبد الكريم، ص٩٣)، كما أنه يتناول اللحن الشعبي بصيغتهِ الأساسية دون إستخدام تقنيات التأليف المعقدة في التفاعل، "أسلوبه في استلهام اللحن الشعبي قائم على الأحتفاظ باللحن الأصلي دون أن يدخل عليه أي تغيير أو تنمية... ويرى (جرانة) أن التنويعات هي أفضل صيغة لتناول اللحن الشعبي، وهو غالباً ما يدخل على اللحن الأصلي بعض التغييرات وذلك بالتنمية والتطويل والتقصير"(طموم، ص٩٥)، وبالتالي تقتصر أغلب معالجاته للموضوع الشعبي على التناول الهارموني والأوركِسترالي بشكلٍ عام، وفي المثال الآتي لـ (أبو بكر خيرت)، من المتتابعة الشعبية للأوركِسترا (Op24)، يُغير في بُنية المقام ليتحول من مقام البيات إلى السُلم الصغير، كنوع من المُعالجة الفنية، ليتناسب اللحن مع النسيج الأوركِسترالي العام.**جمال عبد الرحيم** (١٩٢٤- ١٩٨٨) أحد مؤلفي الجيل الثاني من المدرسة المصرية، وحاول الجمع بين تراثهُ الموسيقي القومي وبين الموسيقى العالمية، من خلال كتابته لأشكال عالمية كـ (الكونشيرتو والسوناتا وغيرها)، "من أُسرة مصرية تنحدر من أصول عربية تركية... في عام (١٩٥٠م) حصل على بعثة وكانت إلى ألمانيا الغربية، وهناك إتجه كليّة إلى الموسيقا... فأمضى حوالي العام والنصف في دراسة علوم الموسيقا بجامعة (هايدلبرج)، ثم إنتقل إلى المدرسة العُليا للموسيقا بمدينة (فرايبورج) وتتلمذ في التأليف الموسيقي على واحد من أشهر طلبة المؤلف الموسيقي الألماني الكبير (هيندمت) وهو (هارالد جنتسمر) حتى عام تخرجه (١٩٧٥)"(عبد الكريم، مجلة آفاق، ص٥)، وهو أول مؤلف موسيقي مصري يدرس التأليف الموسيقي بتخصص دقيق من تلك الفترة، ومن أبرز مؤلفاته ذات الطابع القومي، تنويعات سيمفونية على لحن شعبي مصري، توزيع أوركِسترالي لعمل البيانو، موشح منيتي عز إصطباري لسيد درويش، في صياغة احادية اللحن لأوركِسترا وتري وفلوت وفيولينة (١٩٧٩)، فانتازية على لحن شعبي مصري للفيولينة والأوركِسترا، ولها نسختان الأولى بسيطة كتبها عام (١٩٧١) ولثانية للكونسير تتطلب براعة أعلى من الأخرى كتبها عام (١٩٧٣)، ملامح مصرية متتابعة للكورال والأوركِسترا على أغاني شعبية مصرية: الحنة، ومرمر زماني، الواد ده ماله، وروّق القناني بمصاحبة الناي والقانون سنة (١٩٧٧)، كادني الهوى: كانتاته في صياغة بوليفونية، على دور كادني الهوى لمحمد عثمان، للكورال والأوركِسترا سنة (١٩٧٩)، تنويعات حرة على لحن شعبي مصري(الزركلي، ص٦٣، ص٦٧).**المدرسة الموسيقية القومية في بلاد الشام**شكّلت ثنائية العقل الموسيقي العربي بُعداً متداخلاً يحاول المزج ما بين مفاهيم الحداثة والمُعاصرة والتجديد، وبين التراث الغنائي الكبير، الذي يتمتع به الفكر الموسيقي والغنائي الشرقي عموماً، والعودة إلى الذات غالباً ما تنشأ من إحتمالين رئيسيين: الأول هو البحث عن ألوان وعناصر لحنية مُختلفة ذات طبيعة أصيلة وقديمة، والإحتمال

الثاني بدافع قومي، وذلك من خلال تقديمها كعناصر جمالية تُساهم في تأسيس وتطوير هوية حضارية، "إتسمت قراءات المؤلفين الموسيقيين العرب لتطوير الموسيقا العربية، بِسِمة الإعتماد على اساليب الموسيقا الغربية الكلاسيكية، بحيث أصبح الناتج الموسيقي العربي في غالب الأحيان ومع إستثناء بعض المحاولات الجادة، عبارة عن توليفة من جُمل لحنية شرقية، مُعالجة بتلك الأساليب بغية إضفاء مسحة من المُعاصرة عليها، لقد أصبح تحقيق الحداثة في الموسيقا العربية يُقاس بمدى التقارب مع تراث الغرب، دون النظر إلى الإختلافات الجوهرية في الأسس بين موسيقانا وموسيقاهم"(بطرس، ص١٤)، مما نتج عن ذلك تساؤلات وإشكالات عِدة، منها هل يمكن نقل إسلوب الكتابة الغربية إلى الموسيقى العربية دون الأخذ بالإعتبار طبيعة كل موسيقى.كان النظام الهارموني من الإشكاليات التي تم معالجتها في باقي المدارس الموسيقية القومية كالمدرسة الروسية، "التي إنتهجت نهجاً جديداً في الهارموني التي تتوافق وألحان روسيا البيضاء والحمراء في آن معاً، أي أن (غلينكا) وعصبة الخمسة وغيرهم، لم يتأثروا بالعلوم الأوربية من حيث الهارموني والكونتربوان، بل استنبطوا من الألحان الشعبية والتراثية الفولكلورية مدى حاجات الهارموني لكل قطعة بما عرف فيما بعد بالمدرسة الروسي، أيضاً نأخذ (ديبوسي ورافيل) وقبلهم معلمهم (فوريه) الذين قلبوا قاعدة المدرسة الألمانية والنمساوية وخلقوا مدرسة جديدة ليس في التأليف فحسب بل في التفكير الهارموني والأوركِسترالي"(داوود، ص١٢٩)، أي أن الروس لم يُعالجوا موسيقاهم الشعبية وفق التقنيات الأوربية الكلاسيكية، ولم يُغيروا كثيراً من بُنية الألحان الشعبية، بل أوجدوا لها لغة ومُعالجة هارمونية جديدة، على عكس المؤلفين الاوربيين، "أضطر الموسيقيون الأوربيون الكلاسيكيون إلى ذلك كي يتلاءم السلم الموسيقي الميلودي للألحان الشعبية المستعملة في موسيقاهم مع النظام الهارموني الكلاسيكي الذي كان سائداً، على رأس هؤلاء (بيتهوفن)، خصوصاً في سيمفونيته السادسة الريفية حيث تغيرت كل الألحان الشعبية المستعملة فيها، لتتلاءم مع النظام الهارموني المستعمل لمعالجة هذه الألحان، واللحن الشعبي الوحيد في هذه السيمفونية الذي لم يخضع إلى تغيير الميلودي هو لحن رقصة الفلاحين في الحركة الثالثة وذلك لأنه أستعمل بدون أية معالجة هارمونية"(سحاب، ص٣٢)، ويعتقد الكثير من المؤلفين الموسيقيين العرب واللبنانيين بأن الهارموني عنصر لابد من توفره في سبيل تطوير الموسيقى العربية وخلق مدرسة قومية.يرى المؤلف الموسيقي اللبناني (توفيق سكّر ١٩٢٤)، أن عنصر الهارموني يجب أن يكون موجوداً في الموسيقى العربي فضلاً عن اللحن والإيقاع، ولذلك يرثي لعدم وعي الموسيقيين العرب ولعدم العمل على الإستفادة منه في معالجة موسيقاهم، خاصة ان غياب هذا العامل الأساسي المهم يمنع موسيقانا من أي تطور، ويُعيق بناء تأليف موسيقي مبني على أسس علمية وذوقية سليمة، ويرى بأنه من دون هارموني لا يكون هناك تلوين، وساهمت هذه الآراء في ظهور موسيقى لبنانية تبنت تقريباً الأفكار نفسها... ولعله من حسن الحظ أن يصادف ظهور هذه الحركة قدوم المؤلف الفرنسي (Bertrand Robillard) إلى بيروت ويسهم في تكوين وتوجيه معظم المؤلفين آنذاك، أمثال (الأخوين رحباني، وتوفيق سكّر وتوفيق الباشا وبوغوص جيلان(الماجري، ص٣٢٨)، كذلك المؤلف (عبد الغني شعبان)، ساهموا في بلورة المدرسة اللبنانية بشكلٍ عام.وكانت بداية التأليف الموسيقي القومي في لبنان على يد المؤلف (وديع صبرا)، وهو مؤلف وعازف أورغن وقائد اوركِسترا وعالم موسيقي (موزيكولوجي) درس الموسيقى بتعمق في كونسرفاتوار باريس، ثم عاد لوطنه سنة (١٩١٠)، فأنشأ (دار الموسيقا) لنشر التعليم الموسيقي بالمناهج الاوربية، وهي التي إعترفت بها الحكومة وأبحت منذُ سنة (١٩٢٥)، المعهد ثم (الكونسرفاتوار القومي اللبناني) والذي لعب دوراً محورياً في توجيه الموسيقا في العامة وفي البلاد... ومؤلفاته الموسيقي التي نشير منها إلى (رعاة كنعان بالتركية، والملكان بالعربية)... ومقطوعات للبيانو إعدادات هارمونية لحوالي ثلاثين أغنية شرقية(الخولي، ص٢٢٢، ص٢٢٣)**عبد الغني شعبان من مواليد** (١٩٢١)أحد رواد التأليف الموسيقي اللبناني، كما انه ملحن وعازف عود وباحث موسيقي، ويُعتبر واحداً من مؤسسي المدرسة البوليفونية الشرق عربي، قدم في سنة (١٩٧٢م) أحد اعماله المركزة على مقام ذي ثلاثة أرباع الوت، وهو عبارة عن (فوغ Fugue)، في مقام الرست والذي تلته عِدة اعمال مماثلة منها (بلقيس ملكة سبأ، قصيد سيمفوني، مصرع أدونيس، اوبرا في أربعة فول، باستورال على ألحان فولكلورية لبنانية وغيرها)، ومن بين المؤلفات والشواهد التي قدمها (الفوغ Fugue رقم ٤)، وهو عمل قام بتأليفه في بداية السبعينيات يندرج في نطاق البحوث العملية للمؤلف، وموضع (الفوغ fugue)، مبني على أغنية (مين عذبك لمحمد عبد الوهاب) ويعلل إختيار هذه الأغنية لكونها ذات خطوط لحنية واضحة يمكن للسامع التعرف عليها(الماجري، ص٣٤٣، ص٣٤٤).**توفيق سُكّر**مؤلف موسيقي لبناني ولد في طرابلس في النصف الاول من (القرن العشرين)، درس على يد (برتران روبيار)، في الاكاديمية اللبنانية للفنون، ثم أتم دراسته في الكونسرفاتوار الوطني العالي للموسيقى بباريس، ومن مؤلفاته المبنية على ألأحان شعبية ، (المتتاليات الشعبية اللبنانية لرباعي وتري)، ويندرج هذا العمل الموسيقي الذ تم تأليفه سنة (١٩٥٤)، ضمن سلسلة المؤلفات التي قام بها، والتي تعكس رغبة كبيرة في إدخال الهارموني كتقنية لابد منها لتستقيم المعادلة الثلاثية القائم على اللحن والإيقاع والهارموني، والتي من دونها تظل الموسيقى العربية وفق رأيه رتيبة غير متوازنة...

والمتتاليات التي بين أيدينا مبنية على مجموعة الألحان اللبنانية الشعبية وقع إستباقها بمقدمة تتكون من أربعة عشر مقياساً تبدأ في مقام الرست على درجة الدوكاه، ثم يقع إبتداء من المقياس التاسع تحويل نغمي ليستقر اللحن في مقام البداية نفسه على الدرجة الخامسة للسلم.

(لحن شعبي لبناني رمانك يا حبيبي)أما في الأردن وفلسطين فكانت حداثة التجربة الموسيقية الأردنية تسعى كغيرها لربط العناصر الفنية المحلية بالكتابة الموسيقية العالمية، وكان (يوسف خاشو)، واحداً من الذين ساهموا في كتابة موسيقى قومية تعتمد إستعارة الألحان الشعبية الأردنية والفلسطينية، "إن تأخر النهضة الموسيقية في الأردن عن مثيلاتها من البلدان العربية، لا يلغي مكانة الموسيقا في ثقافة المجتمع الأردني... ووجدت نخبة من الموسيقيين الذين يعتبرون رواد التأليف الموسيقي المتأثر بأساليب التأليف والقوالب الموسيقية الغربية، وقد كان (عقيل أبو الشعر) أو هؤلاء الموسيقيين من خلال ما قدمه من قطع موسيقية يطغى عليها الإحساس الشرقي، والموسيقي الأردني المعروف (أوغسطين لاما) الذي تتلمذ على يديه نخبة من أشهر الموسيقيين الأردنيين الذي أصبحوا رواداً في هذا المجال مثل (يوسف خاشو، وإلياس فزع)"(عوني ماضي، ص٦٥، ص٦٦)، وقد تمت معالجة الألحان الأردنية وفق رؤية علمية.**يوسف خاشو** (١٩٢٧- ١٩٩٧)أحد رواد التأليف الموسيقي المولود في فلسطين، قدّم معالجات فنية للألحان الشعبية الأردنية والفلسطيني من خلال مؤلفاته السيمفونية وغيرها، وألتقى بأستاذه الموسيقي الفلسطيني (أوغسطين لاما)، لأول مرة في عام (١٩٣٦)... وكمواطن عربي حقيقي أدرك محنة أمّته بعد خسارة فلسطين، كان يحمل في قلبه فيضاً من المشاعر القومية... فكانت (سيمفونية القدس)، العمل السيمفوني الأكثر شهرة بين أعماله... ألّف مجموعة من السيمفونيات، كانت أهازيج وأغاني التراث الشعبي الأردني المادة النغمية الأساسية التي بنى عليها سيمفونياته، وبالإضافة إلى ذلك فقد أعدّ مجموعة من المعالجات الهارمونية لعدة ألحان من الأهازيج والأغاني الأردنية، صاغها بأسلوب أوركِسترالي... ومن أعماله التي يبرز فيها الفكر القومي (سيمفونية القدس، سيمفونية الحسين بن طلال، سيمفونية الحسين بن علي، سيمفونية واه فلسطين، سيمفونية أردن الحسين، سيمفونية الهاشميون)، وأخرى غيرها(عوني ماضي، ص٦٦، ص٦٩)، وهذا لحن (خزات العين)، استخدمها المؤلف في المقطوعة السيمفونية ألحان من الأردن الجزء الأول، وهي في مقام البياتي(سكريه، ص٢٠٣، ص٢٠٤).

التأليف الموسيقي في العراق مقاربة قومية شكّل التأليف الموسيقي للأوركِسترا في العراق تحدياً كبيراً، لعدم توفر الأدوات اللازمة أو البيئة العلمية والفنية الصحيحة للخوض في هكذا أسلوب من الكتابة، والتي تتطلب دراسة عميقة ومتخصصة في تقنيات التأليف الموسيقي العالمي وما يرتبط بها من علوم موسيقية كالهارموني والتوزيع الموسيقي والكونترابوينت، ومن أهم تلك الوسائل هي توفير مناهج متخصصة لدراسة التأليف الموسيقي الأوركِسترالي، مما أجبر المؤلفين الموسيقيين العراقيين الإعتماد على جهودهم وبعض الدراسات البسيطة.**عبد الرزاق العزاوي:** من مواليد بغداد سنة (١٩٤٢)، درس في معهد الفنون الجميلة وتخرج منه عام (١٩٦٢)، واصل دراسته في انكلترا وحصل على لقب بـ(زميل الكلية الملكية /إنكلترا ١٩٦٦)، وكذلك حصل الفنان على شهادة البكالوريوس في الإخراج السينمائي، عن كلية الفنون الجميلة (١٩٩٩)، وفي المجال الموسيقي، له العديد من المشاركات في تلحين وتوزيع عدد من الأعمال الموسيقية للإذاعة والتلفزيون ووضع الموسيقى التصويرية للعديد من الأفلام والمسلسلات العراقية"(هرمز، ٢، ص٤٩)، وعمل طوق الحمام واحداً من أبرز أعماله التي أقتبس فيه ألحان تراثية ضمن إطار أوركسترالي.
منذر جميل حافظ:عازف فيولا ومؤلف موسيقي، "من مواليد بغداد (١٩٣١)، أنهى دراسته الموسيقية في العزف على آلة الفيولا في معها الفنون الجميلة في بغداد، ثم التحق بكلية (ترنتي)، للموسيقى في لندن عام (١٩٦٧)، ودرس آلة الفيولا والهارموني والعلوم الموسيقية النظرية، وهو من الأعضاء المؤسسين للفرقة السيمفونية عام (١٩٦٢)، وما قبله، أي للبدايات التي تمتد إلى الخمسينات المتمثلة في فرقة (بغداد الفلهارمويك)، بالإضافة إلى كوه أحد أعضاء رباعي بغداد الوتري الذي تأسس في بداية الستينات، وكان له دور بارز في تقديم الأعمال الموسيقية الكلاسيكية

التي تستضيفها الجمعية العلمية الثقافية وخاصة في فترة تجميد نشاط الفرقة السيمفونية"(هرمز، ٢، ص٤٨). **محمد أمين عزت** (١٩٦١):مؤلف موسيقي وقائد أوركسترا، ولد في بغداد، ودرس القيادة والتأليف الموسيقي في جامعة "(جريبيان برومبسكو)، في روما، وحصل على شهادة الماجستير في العلوم الموسيقية، تولّى قيادة الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية كأول قائد اوركسترا عراقي سنة (١٩٨٩)، وقد أهتم خلال سني عمله كقائد اوركسترا بالتأليف الموسيقي الذي كان يشكّل واحداً من اختصاصات دراسته الأكاديمية... وكان من بين اهتماماته إدخال الموسيقى العراقية الفولكلورية في الأعمال الأوركسترالية"(الانصاري، ص٣٧٩)، ومن بين أعماله ذات الطابع القومي (رؤية من التراث)**علي خصاف** (١٩٥٧):مؤلف موسيقي وعازف كلارنيت وقائد أوركسترا، تخرج من مدرسة الموسيقى العسكرية عام (١٩٧٦)، وحصل على دبلوم موسيقى عسكرية، كما تخرج من معهد الفنون الجميلة سنة (١٩٨٨)، وألتحق بالفرقة السيمفونية الوطنية العراقية سنة (١٩٧٩)، كعازف كلارنيت، ثم أصبح رئيساً لقسم الآلات الهوائية... وتميزت مؤلفاته بالمزج بين الأشكال الموسيقية الاوركسترالية السيمفونية والموسيقى الفولكلورية المستوحاة من البيئة العراقية والتراث الشعبي العراقي، بإدخال الآلات الفولكلورية العراقي في شكل كونشيرتو"(الأنصاري، ص٣٨١، ص٣٨٢)، ومن مؤلفاته للأوركسترا ذات الخصائص القومية (انغام من التراث، كونشيرتو لآلة الجوزة).يعتبر العقد السابع من القرن العشرين بداية حركة التأليف الموسيقي الأوركسترالي في العراق، "لقد كانت بداية التأليف الموسيقي الواضح والجاد في عام (١٩٧٢)، أول تأليف موسيقي عراقي للأوركِسترا كان (طوق الحمام) للمؤلف (عبد الرزاق العزاوي)، تلاه عمل آخر مبني على (موشح لما بدى يتثنى)، قُدِم في مؤتمر المجمع العربي للموسيقى (١٩٧٤)، للمؤلف (منذر جميل حافظ)"(ياسين جاسم، ص٩٢)، ومن الجدير بالذكر أن (طوق الحمام)، قد أشتمل على أغنية شعبية وهي (كومي وارفعي البوشية)، فهو أول عمل موسيقي عراقي آلي يستعير مؤلفهُ عناصر غنائية شعبية.كما قُدمت أعمال أخرى بعد فترة السبعينات احتوت على عناصر تراثية وتسخير أغاني شعبية عراقية، مثل تنويعات على أغنية (جي مالي والي) للمؤلف (منذر جميل حافظ)، كذلك قدّم (علي خصاف)، عمل (انغام من التراث) تضمن عدة أغاني عراقية تراثية مثل أغنية (يلي نسيتونا)، وأغنية (يمه يا يمه)، وأغنية (نخل السماوة)، (ياسين جاسم، ص٩٢ ، ص١٠٥)، وغيرهم من المؤلفين العراقيين أمثال (محمد امين عزت) الذي أعاد كتابة أغنية (جي مالي والي) للأوركِسترا، كذلك أغنية (فوك النخل)، التي كُتِبت وتمت معالجتها بأكثر من طريقة وأكثر من مؤلف، كان من أبرزهم قائد الأوركِسترا والمؤلف الموسيقي الألماني (هانز كونتر مومر)، الذي كتب للأوركسترا السيمفونية العراقية أربع أعمال، ثلاثة منها مبنية على ألحان تراثية غنائية عدا عمل واحد، إعتمد فيه على موسيقى لشكل السماعي، وكُتِبت جميع الأعمال للأوركِسترا، وعمل موسيقي (فانتازيا حكايات عود عراقي، للمؤلف سليم سالم).نموذج لأغنية البوشية ضمن مؤلَّف (طوق الحما، عبد الرزاق العزاوي): وهو جزء من عمل أوركسترالي كبير، ويقوم نسيجه الأوركسترالي على لحن مع مرافقة هارمونية، كما يظهر في الجدول أدناه:

الخشبيات	النَّحاسيات	الإيقاعيات	الوتريات
Flute 1+ 2	Horn in F 1 +2 + 3+ 4	Timpani	Violin 1+ 2
Oboe 1 + 2	Trumpet 1+2	drums	Viola
Clarinet in Bb 1 +2	Trombone 1 +2 +3		Cello
Bassoon 1 +2			Double bass

خاتمة:

من خلال دراسة واستعراض تجارب المدارس الموسيقية القومية، والمؤلفين القوميين في الشرق والغرب على السواء، يتّضح أمامنا إمكانية فهم الغنى الفني الجمالي الذي تمنحه أحياناً البيئة المحلية والشعبية للمؤلف الموسيقي، بإعتبارها مصدراً فنياً يساهم في تطوير العمل الموسيقي من جهة، وأيضاً يقدّم التراث الفني الشعبي بصيغة أخرى وبرؤية فكرية وتقنية عميقة، لجعلهِ أكثر مرونة وتقبلاً لدى مساحه واسعة من التلقي، وبالتالي

يمكن ملامح إتجاه قومي لدى المؤلفين الموسيقيين العراقيين. أخيراً ومما تقدم يمكن تلخيص ثلاث مستويات رئيسية في تناول وصياغة الألحان الشعبية ومعالجتها وفق المدرسة القومية، وإعتماداً على أسلوب (بارتوك)، وهي كالآتي:

١-المستوى الاول:- وفيه يحتفظ المؤلف بالخط اللحني الشعبي، أو يقوم بتعديله قليلاً بإضافة بعض الهارمونيات أو البوليفوني وربما تضاف إليه مقدمة قصيرة أو ختام مستوحى منه.

٢-المستوى الثاني:- وفيه يتخذ من اللحن الشعبي أساساً للتأليف الموسيقي ثم الإبتكار والتنويع ، وقد يتوارى اللحن الشعبي وراء ابتكار المؤلِف الموسيقي، وهذا النوع من المعالجات الفنية والتقنية يتطلّب خيالاً موسيقياً واسعاً، فضلاً عن المستوى العالي من التقنية الفنية.

المستوى الثالث:- وهو أرفع مراحل إستلهام الفولكلور، ويتمثل في إبتكار أفكار موسيقية جديدة، لكنها تحمل ملامح الموسيقى الشعبية، لدرجة يصل معها المستمع إلى التخيّل بأن هذه الألحان الشعبية أصيلة ويطلق (بارتوك)، على هذا المستوى من الكتابة الموسيقية بـ(الفولكلور المتخيل)، وفي هذا المستوى لا توجد ألحان أصيلة، بل تتميّز الألحان المُبتكرة بنفس الطابع الشعبي في خصائصها الموسيقية.

- واجهت تجربة التأليف الموسيقي الأوركسترالي في العراق بنفس الظروف التي واجهت المدرسة الروسية في بداياتها، من حيث التعليم المتنظم للتأليف الموسيقية، ولم يتخصصوا بدراسة الموسيقى بشكلٍ دقيق، وكانوا يرغبون بخلق موسيقى وطنية.
- كان الهدف الرئيسي هو موسيقى تحمل خصائص وطنية يمكن فهمها من العديد من المستمعين، فضلاً عن إمتلاكها خصائص التأليف الموسيقي الغربي، تخاطب المتلقي العربي والغربي على حدٍ سواء.
- كانت توظيف الأغنية الشعبية ضمن مؤلفات أوركسترالية محوراً مهماً للعديد من أعمال المؤلفين الموسيقيين العراقيين، على غرار المدرسة الروسية.
- كان أحد أهداف المدرسة القومية هو البحث عن ألوان وعناصر لحنية مُختلفة ذات طبيعة أصيلة وقديمة
- كما حصل في المدرسة القومية الإنجليزية عنها عند الألمان و الإيطاليين، نتج شكلين من الإدراك والنزعة القومية، وهي القومية الواعية والقومية اللاواعية، والأولى يُقصد بها الإستعارة المباشرة تنبع من الألحان الشعبية والعناصر الفنية المحلية مثل النماذج الإيقاعية والآلات المحلية، أمّا الثانية فكانت نتيجة بشكلٍ غير مباشر نتيجة تأثير البيئة.

قائمة المصادر:

الكتب:

١. اينشتين، الفرد: الموسيقى في العصر الرومانتيكي، تر، أحمد حمدي محمود، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، مصر: ١٩٧٣م.

٢. بنشار، ماكس: تمهيد للفن الموسيقي، تر، محمد رشاد بدران، (دار نهضة مصر للطبع والنشر)، القاهرة: ١٩٧٣م.

٣. عكاشة، ثروت: الزمن ونسيج النغم، ج١٤، ط٢، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، مصر: ١٩٩٦م.

٤. الأنصاري، حسام الدين: تاريخ الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية، (شركة الديوان للطباعة الفنية المحدودة)، بغداد: ٢٠١٢.

٥. الحفني، محمود احمد: فردريك شوبان، (مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية)، مصر: (ب ت).

٦. الخولي، سمحة: القومية في موسيقى القرن العشرين، (عالم المعرف ١٦٢، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت: ١٩٩٢م.

٧. السيسي، يوسف: دعوة إلى الموسيقى، (عالم المعرفة، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت: ١٩٨١م.

٨. شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية، (المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية)، فلسطين:٢٠١١م.

٩. الصواف، مصطفى كامل: تاريخ الحياة الموسيقية، (دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر)، سوريا: (ب ت).

١٠.فريد، طارق حسون: تاريخ الفنون الموسيقية، ج٢، (مديرية دار الكتب للطباعة والنشر)، بغداد: ٢٠٠٠م.

١١.فريد، طارق حسون: مع الموسيقى العالمية، (دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد: ١٩٨٩م.

١٢.عبد الكريم، عواطف، وآخرون: التأليف الموسيقي المصري المعاصر، ج١، (مطبوعات بريزم)، مصر: (ب ت).

١٣.فيني، ثيودور م: تاريخ الموسيقى العالمية، ج٢، تر، سمحة الخولي، (الهيئة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة: ٢٠١٥م.

١٤.لانج، بول هنري: الموسيقى في الحضارة الغربية من بيتهوفن إلى أوائل القرن العشرين، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، مصر: ١٩٨٤م.

١٥.لايختنتريت، هوجو: الموسيقى والحضارة، تر، أحمد حمدي محمود، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، مصر: ١٩٩٨م.

١٦. المحاسب، صبحي: قصة الموسيقى والحضارة في الغرب، ج٣، (منشورات وزارة الثقافة)، دمشق: ٢٠٠٠م.
١٧. حافظ، محمد محمود سامي: موسيقى الشعوب، ط١، (مكتبة الأنجلو المصرية)، مصر: ١٩٧٨م.
١٨. حاطوم، نور الدين: تاريخ الحركات القومية، ج١، (دار الفكر)، الكويت: ١٩٧٩م.
١٩. خضر محمد، هال محجوب: جماليات فن الموسيقي عبر العصور، ط١، (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر)، الإسكندرية: ٢٠٠٧م.
٢٠. الهندي، هاني: الحركة القومية العربية في القرن العشرين، ط٢ ، (مركز دراسات الوحدة العربية)، لبنان: ٢٠١٥م.
٢١. هوفمان، روستيلاف، و أبراهام، جيرالد: تشايكوفسكي، تر، فؤاد أيوب، (دار بيروت للطباعة والنشر)، بيروت: ١٩٥٥م.
٢٢. هوفمان، روستيلاف، و أبراهام، جيرالد: كورساكوف، تر، فؤاد أيوب، (دار بيروت للطباعة والنشر)، بيروت:١٩٥٥م.
٢٣. ياسين، فراس جاسم: سلسلة بحوث موسيقية، ج١، (مكتبة الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي)، بغداد: ٢٠١٧م

المجلات:

١. داوود، باسل ديب: المدرسة الرحبانية، رأي من الداخل، مقابلة مع غدي الرحباني، مجلة الحياة الموسيقية، ع٢١، ١٩٩٩م.
٢. بيل، كراو: البحث عن الهوية القومية في الموسيقا الإسبانية، تر، سوزان ايلوش، مجلة الحياة الموسيقية، ع٧-٨، ١٩٩٤م.
٣. بطرس، باسم حنا: الملامح العلمية للموسيقا العربية، مجلة الحياة الموسيقية، ع٢٧، ٢٠٠٢م.
٤. بيلا بارتوك، ترجمة وإعداد، ديالى حنانا، مجلة الحياة الموسيقية، ع٣٨، ٢٠٠٦م.
٥. جهاد داود: الموسيقا المصرية والتراث الشعبي، مجلة آفاق، موسيقى . أوبرا . باليه، المجلس الأعلى للثقافة، ع٢، ١٩٩٨ -١٩٩٩م.
٦. طموم، رشا علي: تناول القصص الغنائي الشعبي في بعض أعمال المؤلفين القوميين المصريين في القرن العشرين، مجلة آفاق، موسيقى، أوبرا، باليه، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، ع٢، ١٩٩٨ – ١٩٩٩م.
٧. طموم، رشا علي: التراث الموسيقي المصري بين الماضي والحاضر، مجلة الحياة الموسيقية، ع١٢، ١٩٩٦م.
٨. الزركلي، غزوان: المؤلف الموسيقي المصري جمال عبد الرحيم، مجلة الحياة الموسيقية، ع٣٢، ٢٠٠٤م.
٩. سحاب، سليم: الموسيقا العربية والهارمونيا، مجلة الحياة الموسيقية، ع٩، ١٩٩٥م.
١٠. ماضي، عزيز احمد عوني، و حداد، صفاء هلال: الصياغة السيمفونية للألحان الأردنية، المجلة الأردنية للفنون، مج٩، ع١، ٢٠١٦م.
١١. عواطف عبد الكريم: جمال عبد الرحيم رائد التأليف الموسيقي المصري المعاصر، مجلة آفاق موسيقى، أوبرا، باليه ع٢، ١٩٩٨- ١٩٩٩م.
١٢. الماجري، محمد: التأليف الموسيقي (مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، مج ٤٢، ع ١، ٢٠١٣م.
١٣. هيثم ياسين سكريه، وآخرون: تغيير مقامية الألحان الشعبية في الكتابة الاوركِسترالية عند المؤلفين العرب القوميين ما بين التطور والتشويه، المجلة الأردنية للفنون، مج٦، ع٢، ٢٠١٣م.

الأطاريح:

١. صفاقسي، أمينة: القومية الاوربية والقومية العربية دراسة مقارنة، رسالة ماجستير في التاريخ المعاصر، جامعة محمد خيضر، كلية العلوم الإنسانية والإجتماعية، ٢٠١٧م
٢. هرمز، ميسم: الانسجام الصوتي في مؤلفات الأوركِسترا السيمفونية العراقية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠١٥م.

محاضرات:

١. هرمز، ميسم: الإنسجام الصوتي، محاضرات دراسية لطلبة الدراسات العُليا (ماجستير)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، ٢٠١٦- ٢٠١٧م.