Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 1

Incorporating and Evolving Hassan Zirak's Melodic Legacy in New Kurdish Musical Compositions

Goran Luqman Kakarash [1,*], Nasser Hashem Badan[2]

1 College of Fine Arts, Salahaddin University, Erbil, Iraq.

2 College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: goran.kakarash@univsul.edu.iq

Received: 21 September 2025 Accepted: 13 November 2025 Published: 31 March 2026

Abstract:

This study begins with a guiding question: How are Hassan Zirak's melodies utilized and developed in contemporary Kurdish compositions, and what impact do they have on constructing a musical identity that is rooted in the vocal heritage while engaging with the demands of the present? The central research problem is defined through the following question: In what ways have Zirak's melodies been employed and transformed in new Kurdish musical works, and what aesthetic and structural challenges has this process raised?

The significance of the research lies in offering an analytical framework that balances authenticity with innovation. Its objectives are to describe the mechanisms of use and development and to derive a practical model for contemporary composition based on Zirak's motifs. The scope of the research is limited temporally to the years 2000–2025 and geographically to Iraqi Kurdistan and Iranian Kurdistan. The key terms of the study—use, development, and musical composition—are defined in order to establish their operational meanings.

Chapter Two, the Theoretical Framework, comprises five sections: the historical manifestations of music in Kurdish culture; the biography of Hassan Zirak and his role in shaping identity; the foundations of composition and its evolution across musical eras; musicians and orchestras in Iran, Iraq, and Southern Kurdistan; and Kurdish song and contemporary composition in terms of structures, characteristics, and formative procedures.

Chapter Three, Methodology, outlines the analytical tools and procedures used for studying the selected samples. Chapter Four, Research Findings, establishes a general conclusion: Zirak's melodies can be integrated into contemporary academic composition in ways that preserve their identity while enabling their technical development. This approach provides a foundation for creating a modern Kurdish repertoire based on a "preserve–transform" protocol. The research concludes with a set of findings, recommendations, and proposals, and it ends with the List of References.

Keywords: use, development, music composition, music.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Fnon Al-Rafidayn Journal – Vol. 3 - Issue 1 -ISSN(Online) 2960-1703/ ISSN(Print) 2960-169X

استخدام وتطوير ألحان حسن زيرك في التأليفات الموسيقية الكردية الجديدة

گوران لقمان كاكەرش [1]، ناصر هاشم بدن [2]

الملخص:

ينطلق هذا البحث من سؤال تمهيدي: كيف تُستخدم وتُطوَّر ألحان حسن زيرك في المؤلفات الكردية الجديدة، وما أثر ذلك في بناء هوية موسيقية تستند إلى الإرث الغنائي وتتفاعل مع متطلبات الحاضر؟ وتتحدد مشكلة البحث بسؤالٍ محوري: كيف جرى استخدام وتطوير ألحان حسن زيرك في المؤلفات الموسيقية الكردية الجديدة، وما الإشكاليات الجمالية والبنيوية التي أثارها هذا التوظيف؟ تتجلّى أهمية البحث في تقديم إطار تحليلي يوازن بين الأصالة والتجديد، وتتمثل أهدافه في توصيف آليات الاستخدام والتطوير، واستخلاص نموذج إجرائي للتأليف المعاصر المبني على موتيفات زيرك. تقتصر حدود البحث زمانيًا على ٢٠٠٠–٢٠٢٥ ومكانياً على كردستان العراق وكردستان إيران، مع تحديد مصطلحات العمل لضبط الدلالة الإجرائية للاستخدام، والتطوير، والتأليف الموسيقي. يقدّم الفصل الثاني/الإطار النظري خمسة مباحث: التجليات التاريخية للموسيقى في الثقافة الكردية، سيرة حسن زيرك ودوره في تثبيت الهوية، أسس التأليف وتطوّر العصور، الموسيقيون والأوركسترا في إيران والعراق وجنوب كردستان، الأغنية الكردية والتأليف المعاصر من حيث الخصائص والبنى والإجراءات التكوينية. يعرّف الفصل الثالث/منهجية البحث أدوات التحليل ومسارات دراسة العيّنات. أمّا الفصل الرابع/نتائج البحث فيقرر نتيجة عامة مفادها إمكان دمج ميلوديات زيرك ضمن كتابة أكاديمية معاصرة تحفظ هوية اللحن وتطوّره تقنيًا، بما يؤسّس لريبرتوار كردي حديث قائم على بروتوكول «حافظ–محوِّل»، وتُستكمل الفصول بمجموعة استنتاجات وتوصيات ومقترحات، وتُختتم بـ قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : الاستخدام، التطور، تأليف الموسيقى، الموسيقى

الفصل الأول : الإطار المنهجي

المقدمة:

تُعدّ الألحان التي قدّمها حسن زيرك (١٩٢١–١٩٧٢) ركيزة أساسية في الموسيقى الكردية المعاصرة، لما تمتاز به من عمق عاطفي وبنية مقامية متفرّدة استندت إلى المخزون الشرقي وتفاعلت مع الذاكرة الجمعية الكردية. وقد تجاوز تأثيرها حدود الغناء الشعبي ليشكّل مصدرًا غنيًا لإعادة التوظيف في التوزيع الأوركسترالي، والتأليف الأكاديمي، وبناء الهوية الموسيقية الحداثية. ينطلق هذا البحث من تحليل بنية مختارات من ألحان زيرك، وتتبع آليات تحويلها إلى نصوص موسيقية جديدة عبر إعادة الصياغة أو الدمج في بنية أوسع، مبرزًا دورها في تشكيل خطاب موسيقي معاصر يوازن بين الوفاء للموروث والانفتاح على التجديد. ويطرح البحث سؤالًا محوريًا :**كيف تُستخدم وتُطوَّر ألحان حسن زيرك في المؤلفات الكردية الجديدة، وما أثرها في صياغة هوية موسيقية تستند إلى الإرث الغنائي وتتفاعل مع متطلبات الحاضر؟**

مشكلة البحث.

تشهد الموسيقى الكردية تحولات جمالية وبنيوية معاصرة تتأرجح بين الوفاء للذاكرة الجمعية والانفتاح على التجريب والتجديد. في هذا السياق برزت ألحان حسن زيرك بما تحمله من خصائص مقامية وتعبيرية وشاعرية جعلتها مادة خصبة للاقتباس وإعادة التوظيف داخل أعمال موسيقية جديدة. غير أن حضور هذه الألحان في التأليف الحديث أفرز إشكاليات جوهرية تتعلق بكيفية الموازنة بين الحفاظ على جوهر اللحن ومقوماته الأصلية، وبين ضرورة إدماجه في رؤى تركيبية معاصرة قد تتطلب تغييرات بنيوية

[1] كلية الفنون الجميلة - جامعة صلاح الدين - العراق

[2] أستاذ مساعد/ كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة – العراق

ومقامية وتقنية. تتعمّق هذه الإشكالية في ظل ندرة الدراسات التي تتناول بشكل علمي طبيعة هذه التوظيفات وأثرها في تشكيل هوية موسيقية كردية معاصرة تجمع بين الأصالة والتجديد.

وعليه يتمحور السؤال المركزي للبحث حول: كيف جرى استخدام وتطوير ألحان حسن زيرك في المؤلفات الموسيقية الكردية الجديدة، وما الإشكاليات الجمالية والبنيوية التي أثارها هذا التوظيف؟

أهميّة البحث.

-يقدّم إطارًا علميًا لتحليل انتقال ألحان حسن زيرك من فضاء الغناء الشفاهي إلى البنية التأليفية الأكاديمية، مبرزًا دورها في تشكيل الهوية الموسيقية الكردية.

٢- يسلّط الضوء على إشكاليات إعادة توظيف الموروث الغنائي الكردي في المؤلفات الحديثة، موضحًا التوازن بين الأصالة والتجديد في الخطاب الموسيقي المعاصر.

هدف البحث.

تحليل البنية اللحنية في مختارات من أعمال حسن زيرك للكشف عن خصائصها التعبيرية والمقامية ودورها في تكوين الهوية الجمالية للموسيقى الكردية.

حدود البحث.

يتحدد البحث في الفترة الزمنية بين عامي ٢٠٠٠ و٢٠٢٥، ضمن فضاء كردستان العراق وكردستان إيران، مركّزًا على موضوع استخدام وتطوير ألحان حسن زيرك في التأليف الموسيقي الكردي الحديث.

المصطلحات.

الاستخدام.

يشير إلى توظيف شيء مادي أو معنوي لتحقيق هدف محدد ضمن سياق معين. وهو في هذا البحث يدلّ على إعادة توظيف ألحان حسن زيرك داخل سياقات التأليف الموسيقي المعاصر، بوصفها خامة موسيقية قابلة للمعالجة (Islamic, 2025; **Al-Arabiya website, 2024**)

التطوير.

يعني التغيّر التدريجي أو الانتقال من حالة إلى أخرى، ويُستخدم في الموسيقى للدلالة على تحويل أو معالجة الموضوع الموسيقي داخل العمل الفني. (kalimmat **website**, 2019; Jarvis **website**, 2025) ويُوظَّف هنا للكشف عن سُبل تطوّر ألحان زيرك ضمن بنيات موسيقية جديدة.

التأليف الموسيقي.

هو عملية إبداعية تهدف إلى إنشاء وتدوين أعمال موسيقية عبر تنظيم النغمات والهارمونية والإيقاع (Lee, 2025; Merriam-webster, 2025; **[Mustafa], 2017, p. 19**; Edwards, 1998, p. 57). وفي هذا البحث يُقصد به إنتاج أعمال مكتوبة من قبل الباحث ومؤلفين كرد آخرين، خضعت للتحليل ضمن سياق الدراسة.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول.

التجليات التاريخية للموسيقى في الثقافة الكردية.

تشكّل الموسيقى جزءًا أصيلًا من الهوية الثقافية الكردية، متجذّرة في الوجدان الجمعي منذ أقدم العصور. وقد ارتبطت بالطقوس الدينية لليارسانية والإيزيدية والزرادشتية، حيث احتلت موقعًا بارزًا ضمن الممارسات التعبدية(Abdullah, 2024). هذا الحضور يعبّر عن قدسية الموسيقى في الوعي الكردي، ويؤكد امتلاك الأكراد نظامًا موسيقيًا متكاملاً منذ العصور القديمة، تدلّ عليه آلة "الطمبور" التي تُعدّ من أقدم الآلات الوترية في التراث الكردي (Majid, 2015).

من الناحية الفلسفية، يُشير فيثاغورس إلى العلاقة بين الأرقام والموسيقى منذ القرن السادس قبل الميلاد، مؤسسًا لرؤية كونية تمزج بين النظام العددي والجمال الصوتي (Hama, 2015, p. 15). وفي السياق الكردي، تميّزت الموسيقى الشعبية بخصائص أدائية فريدة مثل الارتجال، الاهتزاز الصوتي، والقفزات اللحنية، وهي سمات ترتبط بالعوامل الجغرافية والمناخية للمنطقة الجبلية الكردية، ما يمنح الأداء حيوية وديناميكية مغايرة لثقافات الجوار (majid, 2015).

تاريخيًا، لعبت الإمبراطورية الميدية (٧٠٩–٥٥٣ ق.م) دورًا محوريًا في تشكيل الهوية الثقافية والفنية الكردية، إذ امتد أثرها الحضاري والموسيقي إلى الشعوب المجاورة. وقد احتلت الموسيقى مكانة مركزية في الطقوس الزرادشتية، مثل تلاوة "الغاثات" المقدسة في كتاب "الأڤستا" مصحوبة بالعزف على الدفّ، ما يعكس الجذور الدينية العميقة للموسيقى في الثقافة الكردية.

وبناءً على ذلك، يرى الباحث أنّ الموسيقى الكردية تُجسّد تفاعلات تاريخية ودينية وبيئية، وتتميّز بخصائص صوتية وأدائية تجعلها علامة فارقة في هوية الشعب الكردي وذاكرته الحضارية.

التنوّع الجغرافي واللغوي في الموسيقى الشعبية الكردية.

تتميّز الموسيقى الكردية بتنوّع أنماطها الشعبية تبعًا للاختلافات الجغرافية واللغوية. يُعدّ اللاوك من أبرز أشكال الغناء في مناطق اللهجة الكردية العليا، يؤدّيه الـ(دەنگبێژ) ويتناول موضوعات البطولة والحب. وقد شهد تطورًا ملحوظًا في أرمينيا بفضل البيئة السياسية الداعمة، بينما تعرّض في تركيا إلى القمع والحظر، ما أدى إلى فقدان أرشيف موسيقي واسع (hama rash, 2023). أما الحەيران فينتشر في أربيل ومناطق موكريان وراوندز وخوشناوتي وغيرها، وهو قريب في موضوعه من اللاوك.

يُعتبر الهوره نمطًا غنائيًا بسيط البنية قائمًا على أصوات أولية، وينتشر في كرمانشاه وإيلام ولرستان، كما يُؤدّى في مناطق شارازور وكلار وكلهور. وقد ارتبط هذا اللون بهوية قبائل الجاف والكلهور والغوران(**A. J. Sagirma, 2003, p. 21**) أما سياچەمانە فتُؤدّى في هورامان بلحن بسيط متعدد الطبقات، غير أنّ أداءها يتطلّب مهارات صوتية خاصة، ويُعدّ جزءًا أصيلًا من ثقافة المنطقة. في حين أنّ البەيت ارتبط بمنطقة موكريان وصار رمزًا موسيقيًا مميزًا لها.

إلى جانب ذلك، تحتل المقامات الكردية مكانة محورية، إذ تتقاطع مع مقامات الشرق الأوسط في السلالم والخصائص، مع احتفاظ كل منطقة بخصوصية أدائية. وقد أظهرت الدراسات أن السلالم الكردية تقوم غالبًا على بُنى رباعية (Tetrachords)، تُقسَّم إلى نماذج تحتوي على أرباع نغمات وأخرى تقوم على أنصاف ونغمات كاملة، ما يمنحها طابعًا مميزًا عن الموسيقى المجاورة.

"التشابهات الموسيقية بين الموسيقى الكردية وموسيقى الشعوب الشرقية"

الموسيقى الكردية	الموسيقى العربية	الموسيقى الفارسية	الموسيقى الفارسية
چواریلەی ڕاست	مقام الرست	Râst Makamı	دستگاه راست پنجگاه
چواریلەی یادگار	مقام الحسینی	Hüseynî Makamı	دستگاه شور
چواریلەی دڵدار	مقام السیگاه	Segâh Makamı	دستگاه سەگاه
چواریلەی بەختیار	مقام النهاوند	Nihâvend Makamı	اواز بیات اصفهان
چواریلەی کورد	مقام الکرد	Kürdî Makamı	اواز بیات کرد
چواریلەی گوڵنار	مقام العجم	Acem Makamı	دستگاه ماهور
چواریلەی گوڵگوڵ	مقام النگریز	Nikrîz Makamı	دستگاه همایون
چواریلەی گوڵزار	مقام الحیجاز	Hicaz Makamı	دستگاه چهارگاه

يعتقد الباحث أن التنوع الجغرافي واللغوي في كردستان أدى دوراً محورياً في تكوين الهوية الموسيقية الشعبية الكردية. فهذا التنوع أسهم في نشوء أنماط غنائية متميزة تعكس الخصوصيات الثقافية والاجتماعية لكل منطقة. كما أن تفاعل هذه الأنماط مع الأوضاع السياسية المتباينة في دول الجوار، ولا سيّما أرمينيا وتركيا وإيران والعراق، أضفى على الموسيقى الكردية طابعاً غنياً من حيث الأسلوب والبنية الصوتية، وجعل منها مجالاً يعكس التعدد الهوياتي والموروث التراثي للشعب الكردي.

تصنيف الأغاني والموسيقى الكردية.

تنقسم الموسيقى الكردية إلى أنماط متعدّدة تعكس أبعادًا دينية، وظيفية، عاطفية، وهويّاتية. تشمل الموسيقى الدينية المرتبطة بالطقوس والشعائر في الجوامع والزوايا والتكايا، حيث تضفي النصوص الدينية بُعدًا روحانيًا على الأداء. أما موسيقى العمل فتتميّز بإيقاعات تحفيزية تُؤدَّى أثناء النشاطات اليومية، بينما ترتبط موسيقى الرعاة بآلات مثل الشمشال والبلور لتهدئة الحيوانات وملء أوقات الرعي.

تُشكّل أغاني الحزن (المراثي) وسيلة للتعبير عن الفقد والأسى، في حين أن أغاني الحرب تهدف إلى رفع المعنويات وتحفيز الجنود. وتبرز أيضًا أغاني الحب (دڵداری) كأداة للتنفيس الوجداني والتعبير عن الشوق والفراق. أما موسيقى الرقص الكردي (هەڵپەڕکێ) فتمثل شكلاً إيقاعياً جماعياً في المناسبات، تُؤدى بأوزان متنوعة (٤/٢، ٤/٦، ٨/٧، ٨/٩) وبمرافقة آلات تقليدية كالزرنا والدُهول والدَف. كما تظهر الموسيقى السردية في أشكال ملحمية توثق البطولات والذاكرة التاريخية، مما يعزز دور الموسيقى في حفظ الهوية الثقافية (Majid, 2017؛ **Alsagerme, 2003, p. 87**)

يخلص الباحث إلى أن هذا التصنيف يتجاوز البعد الموضوعي ليكشف عن ترابط عضوي بين الموسيقى والبُنى الاجتماعية والروحية للشعب الكردي. فكل فئة موسيقية تُؤدي وظيفة محددة تتخطى الجانب الترفيهي لتؤكد عمق الارتباط بالبيئة والتاريخ، مما يجعل الموسيقى الكردية ركيزة أصيلة في البنية العامة للموسيقى الشرقية ومصدرًا غنيًا للتحليل والمقارنة.

المبحث الثاني.

حسن زيرك.

وُلد حسن عبد الله حاجي پاشاخانة، المعروف فنياً بـ"زيرك"، في مدينة بوكان عام ١٩٢١ (Hanisi, 2003). مع اختلاف بعض المصادر التي أشارت إلى قريتي "هرميلا" أو "مخوز" ضمن حدود بوكان (Karim, 2017, P.25). توفي في ٢٦ حزيران/يونيو ١٩٧٢ عن عمر ناهز ٥١ عامًا، ودُفن في "ناله شكينه" ببوكان. عاش طفولة مليئة بالحرمان بعد وفاة والده (Nasiri, 2021). وانتقال والدته للزواج مرة أخرى، ما انعكس على شخصيته وأغانيه التي حملت بصمات الألم والمعاناة.

لقب "زيرك" ارتبط بذكاء والده في الأصل (Shamerani, 2013)، غير أن الجمهور والموسيقيين أطلقوه لاحقًا على حسن تقديرًا لعبقريته الفطرية، إذ كان يغني دون تدوين موسيقي معتمدًا على ذاكرته وأذنه (**Sharbazheri, 1979, p. 8**) هذه الخصوصية جعلت من أغانيه نصوصًا فنية تتجاوز النقل الفولكلوري إلى الإبداع الشخصي العاطفي.

عمل في مهن متواضعة قبل انطلاق مسيرته الفنية، من الرعي والمقاهي إلى قيادة الحافلات. وقد شكّلت حادثة وفاة أحد الركاب أثناء قيادته نقطة تحوّل دفعته للانعزال ثم الانتقال إلى العراق عام ١٩٥٣، حيث لمع نجمه في السليمانية عبر مشاركاته مع فرقة المولوي الموسيقية (Khoshnaw, 1984, p.8). لاحقًا، برز اسمه في إذاعة بغداد حتى عام ١٩٥٨، قبل أن يعود إلى إيران بسبب التحولات السياسية. هناك واصل نشاطه عبر إذاعات طهران وكرمانشاه وسنندج ومهاباد (Omer, 2021)، متعاونًا مع موسيقيين بارزين مثل حسن كامكار ومجتبى ميرزاده وجليلي شهناز (Kamangar, 2023). وتُعدّ تسجيلاته في إذاعة كرمانشاه من أبرز إنجازاته الفنية.

رغم افتقاره للتعليم الأكاديمي، أسس زيرك لونًا غنائيًا أصيلًا يجمع بين الحس الشعبي والبنية المقامية الشرقية، معتمدًا على قوة ذاكرته السمعية والخيال الإبداعي. انعكست معاناته الحياتية بوضوح في أدائه وكلماته، ما أضفى على أعماله عمقًا وجدانيًا جعل صوته وثيقة ثقافية تعبّر عن الهوية الجمعية للشعب الكردي (Mahmood, 2025), ويرى الباحث أن تجربة حسن زيرك تمثل حالة فنية فريدة تُظهر عبقرية فطرية تستحق دراسة مقارنة تكشف عن قيمها الجمالية والفنية الأصيلة.

دور حسن زيرَك في الموسيقى الكردية.

شكّل حسن زيرَك علامة فارقة في تاريخ الموسيقى الكردية، في مرحلة افتقرت فيها الأمة الكردية إلى مؤسسات ثقافية مستقلة تُعنى بالفن. فبعد الحربين العالميتين وتراجع تجربة "جمهورية كردستان" القصيرة، تعرّضت الثقافة الكردية للتهميش، واضطر الفنانون الشباب إلى التأثر بالموسيقى الفارسية أو العربية أو التركية. في هذا السياق، برز زيرَك بوصفه نموذجًا مقاومًا للتذويب الثقافي،

استطاع من خلال ألحانه وكلماته أن يحافظ على هوية الموسيقى الكردية ويثريها، رغم هيمنة الأطر الموسيقية الإقليمية المدعومة رسميًا.

تؤكد شهادة عازف الكمان الكردي الشهير مجتبى ميرزاده هذا الدور المحوري، حيث قال: "كان لحسن زيرَك تأثير بالغ عليّ؛ لولا وجوده، لما كنت قد اقتربت من الموسيقى الكردية، ولكان ذوقي الموسيقي وأسلوب أدائي محصورين ضمن الإطار الفارسي فقط" (Nasiri, 2021). تمثل هذه الشهادة وثيقة نوعية على عمق تأثير زيرَك في تشكيل الذائقة الجمالية الكردية المعاصرة.

يخلص الباحث إلى أن حسن زيرَك أدّى دورًا تأسيسيًا في ترسيخ الهوية الموسيقية الكردية، إذ لم يكتفِ بالحفاظ على خصوصيتها التعبيرية، بل ألهم أجيالًا من الفنانين، ليصبح صوته وألحانه حجر أساس في بناء المشهد الموسيقي الكردي الحديث.

المبحث الثالث.

التأليف الموسيقي.

التعريف ووظيفة المؤلف: التأليف عملية إبداعية لتنظيم اللحن والانسجام والإيقاع والطابع الصوتي داخل بنية متكاملة، enten عبر التدوين بالنوتة أو بالإخراج الأدائي على الآلات. يستند المؤلف إلى نظرية الموسيقى والتحليل والسياق الثقافي لصياغة عمل ينقل فكرة أو شعورًا إلى المتلقي (Cook, 1998, P. 160).

التراكم التاريخي أساس الإبداع: تاريخ التأليف سلسلة متصلة من العصور (الوسطى، النهضة، الباروك، الكلاسيكي، الرومانسي، والحديث). كل مرحلة تبني على سابقتها من حيث النظرية والقوالب والأوركسترا، الأمر الذي يجعل إتقان الأسس الكلاسيكية شرطًا لإنتاج موسيقى حديثة ذات قيمة. (Qaradaghi, 2013, p. 10)

الواقع الإقليمي للمؤلفين الكرد والعراق وإيران وتركيا: يتجه المؤلفون الجدد إلى الإفادة من مرجعيات النظرية الغربية الراسخة في البناء الفني، فيما ظلّت الممارسة في الشرق الأوسط ذات طابع غنائي فولكلوري موروث، مع نزعات محافظة في بعض البيئات الكردية تبقي أشكالًا دينية وشعبية بصيغها الأصلية.(Bautista et al., 2022, pp. 213-230)

الموسيقى الدينية اليارسانية مثالًا: يعيد المؤلفون الكرد تشكيل أنماط لحنية موروثة ضمن إطار تعبيري مرن يلبّي الحس الديني والذائقة من غير تقيد حرفي بقواعد جامدة، مع وعي بتاريخ التأليف العالمي ونظرياته وأشكاله عبر المراحل.(mohammed, 2023)

خلاصة مركّزة: التأليف فعلُ تركيبٍ واعٍ يربط بين الإرث والنظرية والممارسة، ويُنتج عملًا جديدًا يقوم على إدماج اللحن والإيقاع والهارموني والبنية والشكل والتقنيات الأدائية. نجاح المؤلف المعاصر يتطلب معرفة تاريخية–نظرية راسخة، ووعيًا بالسياق المحلي وآلياته الجمالية، مع قدرة على التحويل البنيوي للمواد اللحنية بما يخدم رؤية معاصرة.

المبحث الرابع.

التأليف الكردي والخصائص التكوينية في التأليف.

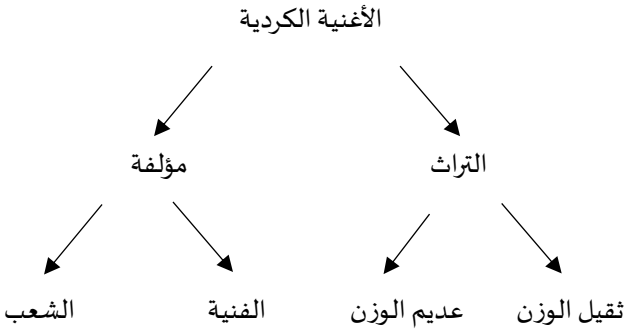
يمثّل التأليف الموسيقي الكردي حقلاً إبداعياً يتطلّب جمعًا دقيقًا بين فهم التراث الميلودي المحلي واستيعاب تقنيات الكتابة العالمية. وتدلّ الشهادات التاريخية على أن ملامحه الحديثة بدأت تتبلور منذ ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، مع دورٍ محوري لجنوب كردستان واسمٍ مؤسِّس كـ قادر ديلان، ثم تعزّزت المحاولات في التسعينيات (Mohammed, 2014, p.56). جوهر المقاربة يتمثّل في توظيف الألحان الفولكلورية الكردية كموتيفات داخل بنى حديثة—على غرار نموذج بارتوك مع الإرث الهنغاري—بغرض إحياء النغمة الشعبية ضمن صياغة أكاديمية معاصرة (Hardi, 2025). غير أن نجاح هذا التوظيف مشروطٌ بوعيٍ تونالي/موداليٍ يحافظ على حضور أرباع الأصوات التي تشكّل قلب الشخصية المقامية الكردية؛ فالإفراط في الاقتصار على المودات الخالية من الربع تون يبدّد الأصالة. ويقدَّم نجات أمين مثالًا إجرائيًا: تحليل اللحن أولًا، ثم تسخير الهارموني والكونترابوينت وبقية التقنيات لخدمة الميلودي لا لمحو طابعه، وهو ما برهن عليه بسلسلة «مينيّاتورات» (Mohammed, 2014, p.67).

عمليًا، يتقدّم هذا المسار وسط نقصٍ مؤسسي يدفع كثيرين إلى التعلّم الذاتي المنهجي في النظريات الغربية من الباروك إلى الحداثة، بما يتيح دمج الهوية الكردية في أنساق عالمية دون الارتهان لتلقينٍ مؤسسي صارم (Hardi, 2025). وفي المهجر، شجّع اتساع أفق الحداثة على انتقائية واعية تمزج أشكالًا وأساليب من عصور مختلفة، مع عودةٍ إلى مفاهيم هارمونية/كونترابنطية بمطالبةٍ بدراسة عميقة (Talat, 2025). وبذلك، يبقى خيار المؤلّف بين استثمار لحنٍ تراثي أو ابتكار مادّة أصلية خيارًا مشروعًا في الحالتين؛ العبرة بقدرة العمل على صون الجوهر الميلودي الكردي داخل بناءٍ تأليفي محكم يُضيف إلى الأرشيف ويُطوّر الهوية.

الأغنية الكردية كأداة للتأليف المعاصر – خلاصة مركّزة.

ينبغي أولًا التمييز بين الأغنية الفولكلورية (التراثية) والأغنية المؤلَّفة؛ فالأولى نتاجٌ جمعي مجهول المؤلف وصلتنا شفاهيًا وتُؤدّى بصيغ متحوّلة بحسب المؤدّي، مع اعتماد واسع على الآلات التقليدية كالبلبان والشمشال والزورنا والدف والدهول والساز والسنتور والعود ((Sagirma, 2003, 24,25. هذا التنوّع الأدائي ليس عيبًا بل سِمة جوهرية في الفولكلور كما نبّه بارتوك) **(Mustafa], 2017, p. 19**أمّا الأغنية المؤلَّفة فذات نسبٍ معلوم وبناءٍ محسوب، وتظهر إمّا في صيغة فنية (قوالب كتابة وأوركسترة) أو شعبية أقرب لذائقة الجمهور المعاصر.

عمليًا، يتفرّع الرصيد التراثي – بحسب الإيقاع – إلى موزون يسير على نبض منتظم سهل التدوين ويخدم الرقصات والاحتفال، وحرّ الإيقاع (Ad libitum) يخلو من ميزان ثابت ويُلائم المقامات الوجدانية والروحية والمراثي، وغالبًا ما يُدوَّن بقدرٍ جزئي نظرًا لسيولته الزمنية (Sagirma, 2003, 24,25).



مخطط عمل مختصر للمؤلف:

عند الاشتغال على الموزون: تُلتقط الموتيفات وتُنقّى إيقاعيًا، ثم تُنمّى ثيماتيًا ويُبنى حولها هارموني/كونترابوينت مع الحفاظ على اللهجة اللحنية.

عند الاشتغال على الحرّ: تُصان حرّيته التعبيرية عبر أوركسترة شفافة (دعم طيفي/دروني) وتحديد نقاط ارتكاز مقامية بدل "تقييده" بميزان قاسٍ، مع ترك حيّز لزخارف المؤدي.

بهذا التقعيد تصبح الأغنية الكردية—تراثًا أو تأليفًا—خامةً عملية للتطوير التأليفي الحديث: ما هو موروث يمدّ المؤلف بمادة ميلودية ولهجية، وما هو مؤلَّف يوفّر إطارًا شكليًا قابلًا للتوسيع، على أن تُدار العلاقة بينهما بوعيٍ نقدي يوازن بين الأمانة للهويّة وضرورات الكتابة الأكاديمية. (Sagirma, 2003, 24,27؛ **Mustafa, 2017, p. 19**).

خصائص الأغنية المؤلَّفة.

تقوم الأغنية المؤلَّفة على كاتب/ملحّن محدَّد غالبًا ما يمتلك تكوينًا موسيقيًا أكاديميًا وخبرةً بنيوية وأسلوبية، مع دراية باللهجة اللحنية الكردية التي تُطبع أسلوبه الشخصي. وتميل هذه الأغاني إلى القِصر والانتشار السريع ثم الخفوت بالسرعة نفسها؛ غير أنّ هذا الطابع «السريع الزوال» لا ينتقص من قيمتها الجمالية أو الثقافية، إذ تخلّف أثرًا نوستالجيًا في ذاكرة المتلقّين وقد تتحوّل مع الزمن إلى جزء من التراث المؤرشف للموسيقى الكردية. ويسهم انفتاح الأدوات والتقنيات الحديثة وانتشار تدريس النظريات

الموسيقية في تقارب بعض خصائص الأغنية المؤلَّفة بين القوميات المجاورة دون أن يلغي خصوصيتها المحلية (**Mustafa], 2017, p. 23**)،

يصنّف سه‌گرمه الأغنية المؤلَّفة إلى نمطين رئيسين: الأغنية الفنية (الغنائية الاحترافية) التي تُقدَّم بصوت محترف ضمن تشكيل أوركسترالي كبير أو «موسيقى حجرة»، وغالبًا ما تمزج آلاتٍ كرديةً تقليديةً بآلاتٍ عالمية مع التزامٍ دقيقٍ بتصوّر المؤلّف الأصلي؛ وأغنية الشعب التي يؤديها صوتٌ «نصف أكاديمي» ضمن تشكيل قريب من «الفرقة الشرقية» (عدّة كمنجات، تشيلو أو اثنان، قيثارة/أورغ، وإيقاعات وهوائيات)، مع فسحةٍ أكبر لارتجالات المغنّي وإعاداته الحيّة، وقد تستند إلى نصوصٍ أو ألحانٍ مستعارة من التراث أو من مؤلفين آخرين (Sagirma, 2003, 28,30).

ويرى الباحث أنّ نجاح التأليف الكردي المعاصر لا يُختزل في اقتباس الميلوديات الفولكلورية، بل في تحليلها وتحويلها إلى صيغٍ تطويرية تحافظ على أصالتها المقامية—ولا سيما حضور أرباع الأصوات الذي يحدّد هوية النَّغْم الكردي—مع توظيفٍ خلاقٍ لأدوات الكتابة العالمية. بذلك يغدو التأليف مشروعًا ثقافيًا يرسّخ الوجود الموسيقي الكردي في الحقل العالمي شرط الوعي النقدي والتكوين النظري الرصين.

الفصل الثالث: منهجية البحث

مجتمع البحث.

يتحدد مجتمع البحث بمدوّنة أغانٍ لحسن زيرك أُعيد توظيفها في بناء التأليف الكردي الحديث (منفردًا وأوركستراليًا) ضمن الحدود الزمانية ٢٠٠٠–٢٠٢٥ والجغرافية (كردستان العراق وكردستان إيران). ولأجل حصرٍ موثّق، أنجز الباحث مسحًا ميدانيًا في نطاق الدراسة لجمع المواد الناقصة (كتب، تسجيلات)، ثم دوّن جزءًا من النصوص والنوتات. وبالتشاور مع المشرف، صيغت قائمة أولية من ٢٦ نموذجًا استُخدمت كموتيفات تكوينية في التطبيق التأليفي للبحث، وتَمّ تحكيمها باستبيان خبراء للتثبّت من ملاءمتها لموضوع الدراسة. واستنادًا إلى نتائج الاستبيان والتوثيق لاشتغال ملحنين آخرين على موتيفات زيرك، جرى اختيار أربع مؤلفات لملحنين أكراد معاصرين لعرضها كـ«دراسات حالة» في الفصل التطبيقي.

منهج تحليل العينة.

البنية :(Structure) شكل العمل وأقسامه، عرض/تفاعل الثيمات، منطق الانتقال والخواتيم.

أسلوب التطوير :آليات تنمية المادة اللحنية (تنويع، تسلسل، انعكاس، تكبير/تصغير...)، واتساقها البنيوي.

الهارمونية :(Harmony) اللغة التوافقية (تونالية/مودالية)، مناطق الارتكاز، الجمل الختامية.(Cadences)

السرعة :(Speed/Tempo) اختيار الميزان الزمني وتبدّلاته وتأثيره على الطاقة الدرامية.

الديناميكا والأرتيكوليشن :(Dynamics & Articulations) الملامح التعبيرية (تدرّج الشدّة، ستاكّاتو/ليغاتو...)، ورسم الجملة.

البوليفونية :(Polyphony) كثافة الخطوط المتزامنة، أساليب الكونترپوينت، المحاكاة والدخول التراكبي.

الإيقاع :(Rhythm) الأوزان، النبضات، الأوستيناتوات، السنكوپة، وتبدّلات الدورقمي.

النوتات غير القانونية :(Unlegal notes) النغمات الخارجة عن السِّلم/المقام (العرضيات، أرباع الأصوات...)، ووظيفتها التعبيرية.

منهجية البحث.

تاريخيّ وتحليليّ لدراسة مؤلفات مبنيّة على موتيفات ألحان حسن زيرك، بالاستناد إلى الإطار النظري المبيَّن في الفصل الثاني.

تحليل المقطوعة الموسيقية "باران"

الهيكل (Structure) كُتبت القطعة الموسيقية "باران" لآلتَي كمان، ويبلغ طولها الزمني ثلاث دقائق وخمس عشرة ثانية، وتتألف من ١١٣ مقياسًا موسيقيًا. صيغت القطعة على قالب ثلاثي (Ternary Form)[٣] يمكن تمثيله بالصيغة (A-B-A). يستند المفهوم العام

[٣] يُعتبر القالب الثلاثي (Ternary) من الصيغ الموسيقية التي استخدمها مؤلفو الموسيقى الغربية في القرن الثامن عشر على نطاق واسع. ويتميز هذا القالب بإعادة قسمه الأول بعد القسم الثاني دومًا، ليأتي على النحو (A-B-A) (Mustafa, 2017, 29).

للعمل بأكمله إلى اللحن الرئيسي لأغنية "باران بارانه" للموسيقي الراحل حسن زيرك. يبدأ العمل بـــ مقدمة تأليفية تتكون من أربع مقاييس، كما هو موضح في المثال رقم (٢). أما القسم الأول من العمل (A)، فيمتد زمنيًا لدقيقة واحدة وثانيتين، ويتميز بسرعة أداء معتدلة إلى حد ما. ويستمد القسم الثاني (B) مادته اللحنية من نفس لحن القسم الأول، ولكن مع اختلافه عنه في النغمية (Tonality) ووتيرة أداء أبطأ بكثير، حيث يبلغ طوله الزمني قرابة دقيقة واحدة. في حين يُعد القسم الثالث (A) بمثابة إعادة لأجزاء القسم الأول، مع إدخال مجموعة من التعديلات، أهمها تغيير في خاتمة القطعة (Cadenza) وتوزيع اللحن الرئيسي للعمل بين آلة الكمان الأولى والثانية في حوار موسيقي. نموذج رقم (١-٤): مقدمة العمل الموسيقي.

نموذج رقم (١-٤)

سيرورة تطور الميلوديا الرئيسية:

يتجلى تطور الفكرة اللحنية الرئيسية في العمل من خلال الحركة الميلودية والحركة التوافقية. حيث تبدأ المقطوعة بعرض مقدمة مختصرة، لتبدأ بعدها اللحن الرئيسي مباشرة، ثم يتطور عبر إعادة عرضه وتقديم متغيرات عليه، خاصة في الأقسام الافتتاحية والخاتمة. أما في القسم الأوسط، يتخذ التطور منحى آخر يتمثل في تغيير السلم النغمي وتعديل الطبقة الصوتية للنغمات، مما

يضفي تنوعاً لونياً وإحساسياً. نشعر بوجود الفكرة الرئيسية في جميع أقسام المقطوعة الثلاثة، غير أننا نلاحظ في القسم الثاني تطوراً لحنياً مكتملاً، بينما تقل حدة التغيرات اللونية للنغمات. تتم جميع عمليات التطور بأسلوب قائم على الزخارف اللحنية،

حيث تُطوَّر الموضوعات الرئيسية عبر تعديل الإيقاع، والديناميكا (Dynamics)، وأساليب النقر/العزف (Articulation). إن استخدام موضوعات قصيرة وتحويلها بين الآلات (تعدد الأصوات - Polyphony) يقدم تطوراً رياضياتياً بارعاً ومحكماً.

نموذج رقم (٢-٤): اللحن القصير المتكرّر الرئيسي

تبدأ المقطوعة في المازورة الخامسة من قِبل الكمان الأول، حيث تُقدَّم الجملة اللحنية، وتمتد هذه الجملة على مدى العشر مازورات الأولى من العمل.

نموذج رقم (٣-٤) تقديم الجملة اللحنية الرئيسية.

في المازورة رقم ١٩، تم تطوير الجملة اللحنية الرئيسية، حيث تميزت هذه المرة بتجانس نغمي وتوناليتي وهارموني مختلف عن

السابق. بعد ذلك، أضاف المؤلف ثلاث مازورات أخرى بتوقُّع طموح لبدء نسخة متغيرة معقدة على الجملة اللحنية الرئيسية. وقد تم الإشارة إلى ذلك بوضوح في النموذج رقم أربعة.

النموذج رقم (٤-٤)

بعد المازورة رقم ٢٨، أضاف الباحث مازورتين طموحتين كبداية لتطوير تلوين لحني جديد مبني على لحن العمل الأصلي، كما هو موضح في النموذج رقم (٥-٤).

Fnon Al-Rafidayn Journal – Vol. 3 - Issue 1 -ISSN(Online) 2960-1703/ ISSN(Print) 2960-169X

نموذج رقم (٥-٤)

في المازورة رقم ٣٢، يظهر اللحن الرئيسي بشكل متحوّل وبألوان نغمية مختلفة، ورغم اختلاف التقنيات المستخدمة في الآلات والهارموني، إلا أن الطابع الأساسي للّحن يبقى محسوسًا، ولكن ضمن تطوير شامل له، كما هو موضح في النموذج رقم (٦-٤).

نموذج رقم (٦-٤)

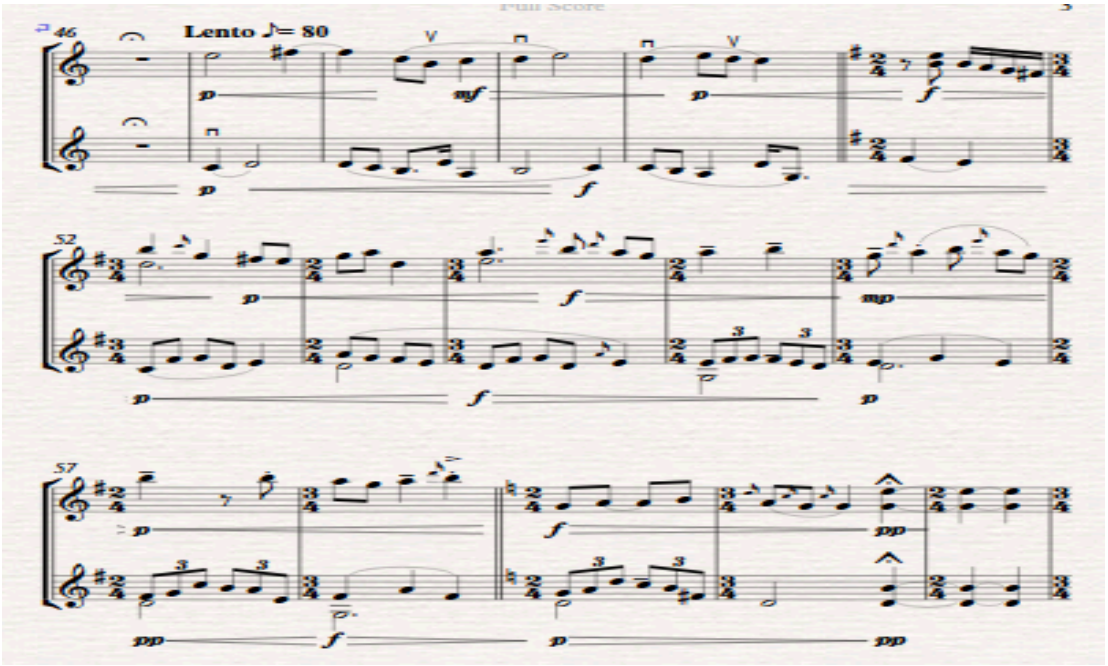
كتمهيد لاختتام الجزء الأول من المقطوعة، وتحضيرًا للانتقال إلى الجزء الثاني، يشهد المازورة رقم ٣٢ تحولًا كبيرًا، حيث تُقدَّم مجموعة من النوتات السريعة المتشابكة، والتي تُعدّ الأسرع والأكثر تعقيدًا في العمل، لتقود لاحقًا إلى كادنزا تُنهي الجزء الأول. كما هو موضح في النموذج رقم (٧-٤).

نموذج رقم (٤-٧)

الجزء (B) يتمتع بشخصية مختلفة عن الجزء (A)، ويبدأ من المازورة رقم (٤٧). وقد استفاد الباحث من اللحن الرئيسي للعمل بنفس الطريقة المتبعة في الجزء (A)، لكنه أعاد تقديمه ضمن تغيير كامل في توزيع الأصوات، والإيقاع، والتمبو، والديناميك، مما أضفى طابعًا مختلفًا تمامًا. ويمكن تمييز اللحن الرئيسي فقط من خلال اللون النغمي للنوتات، كما هو موضح في النموذج رقم (٤-٨).

نموذج رقم (٤-٨)

يبدأ القسم الختامي (A) بعد المازورة (٦٢) مباشرةً. ينطلق في البداية بوتيرة سريعة ليحلّل التعديلات والتغييرات الإيقاعية التي



قدمها القسم(B) ، ثُم يشرع في التمهيد لإعادة عرض قسم المقدمة (A) الأساسي للألحان، كما هو موضح في النموذج رقم (٤-٩).

نموذج رقم (٤-٩)

بعد معالجة التنويعات والتحويرات التي قدمها القسم (B)، يُعاد عرض اللحن الرئيسي بدءًا من المازورة (١٠٠) على نفس المستوى الصوتي (الطبقة) والتناغم الأصليين لقسم (A)، ولكن بصوتيةٍ (طابعٍ صوتي) مختلفة. يحافظ هذا الأسلوب على الخصوصية

والهوية المميزة لقسم (A). وفي المقاطع الأخيرة، يُهيأ المشهد اللحني لخاتمة موسيقية (كادانس ختامي)، كما هو موضح في النموذج رقم (١٠).

النموذج رقم (١٠-٤)

التناغم (Harmony)

فيما يتعلق بتناغم المقطوعة، اعتمد الباحث بشكل أساسي على استخدام التناغم المُعاصر (التوافقي)، وبالتالي فقد التزم بشكل أقل بقوانين وأنظمة التناغم الكلاسيكي. ولتحقيق هذا الغرض، وظف بأكبر قدر ممكن الفواصل غير المُستقرة (المتنافرة)، مثل الفاصلين الثاني والسابع، مُستخدمًا إياها في السياقات اللحنية والانسجامية. في الأقسام الوسطى، غالبًا ما تُلاحَظ عمليات نقل للنغمية الأساسية (Tonalité) إلى سلالم صول الكبير (G major) ومي الصغير (E minor). وقد منح هذا المقطوعة حرية تامة من الناحية الانسجامية. يمكننا أن نعمم بالقول إنه قد تم استخدام تناغم حديث وغير تقليدي، مع الاستفادة الكثيفة من النغمات المتزاحة (كروماتيكية) والتنافر (عدم الاستقرار) في البنية الانسجامية. التعديلات النغمية متكررة جدًا، مما يخلق تأثيرًا ذا بُعدٍ عميق.

النموذج رقم (١١-٤)

الإيقاع (Tempo)

فيما يتعلق بالإيقاع في هذه المقطوعة الموسيقية، سعى المؤلف إلى تجنب الرتابة وخلق تنويع إيقاعي، فلم يُواصل العمل بإيقاع واحد ثابت من البداية إلى النهاية. وبناءً عليه، غيّر الإيقاع ثلاث مرات. فقد بدأت المقطوعة بالإيقاع (Allegro ♩ = 100) واستمرت بهذا المعدل حتى نهاية القسم الأول. بعد ذلك، في القسم الثاني، طرأ تغيير على الإيقاع ليصبح (Lento ♪ = 80)، واستمر على هذا المنوال حتى ختام القسم الثاني. ثم، مع بداية القسم الثالث، يعود الإيقاع إلى سرعته الأصلية ((Allegro ♩ =100، كما هو موضح في الأمثلة السابقة ذات الأرقام (٢، ٩، ١٠).

الديناميكا ومؤشرات الأداء (Dynamic and Articulations)

تُعد الديناميكا (تدرجات الصوت) ومؤشرات الأداء (التعبير النغمي) من المكونات الأساسية في البنية الموسيقية. لذلك، فقد قام المؤلف بتوظيف جميع مؤشرات الأداء والديناميكا المستخدمة في هذه المقطوعة بشكل منهجي. وجميع هذه العناصر موضحة ومدرجة في الجدول أدناه.[٤]

1	*pp*	هادئ جدًا، أي العزف بأخفض درجة ممكنة من الصوت.
2	*P*	هادئ، أي العزف بلطف ونعومة.
3	*mp*	هادئ نسبيًا، قوة متوسطة تميل إلى الهدوء.
4	*Mf*	قوي نسبيًا، قوة متوسطة تميل إلى الشدة.
5	*F*	قوي، أي عزف بصوت مرتفع وواضح.
6	*Ff*	قوي جدًا، أي العزف بأقصى درجات القوة تقريبًا.
7	> Crescendo	تصاعد، أي زيادة تدريجية في قوة الصوت.
8	> Diminuendo	تضاؤل أو تناقص، أي انخفاض تدريجي في قوة الصوت.
9	*Sfz*	مؤكد أو مشدد، أي إبراز نغمة أو وتر بشكل مفاجئ وقوي.
10	Staccato (.)	مقطوع، أي عزف النغمة قصيرة ومنفصلة عن التي تليها.
11	Accent (>)	لهجة أو تأكيد، أي عزف النغمة مع ضغط وتشديد خاص.
12	Tenuto (–)	ممسوك أو ممتد، أي عزف النغمة بطولها الكامل وباستمرارية واضحة.
13	Slur (⁀)	ربط، أي وصل عدة نغمات متتالية بسلاسة ودون انقطاع.
14	Pizzicato (pizz.)	نقر الأوتار بالأصابع، أسلوب عزف خاص بالآلات الوترية.
15	Arco	القوس، أي العزف باستخدام القوس بعد الانتهاء من النقر (pizzicato).

الجدول رقم (٤.١.٢)

التعدد النغمي(Polytonality)

فيما يخص التعدد النغمي في هذا العمل الموسيقي، فقد بذل الباحث أقصى جهوده في توظيف التعدد النغمي ضمن كتابة المقطوعة. لذلك، من المؤكد أننا نلاحظ أن الآلتين تعزفان نغمتين مختلفتين في آنٍ واحد. فعلى سبيل المثال، إذا عزفت الآلة الأولى نغمة "صول"، فإن الآلة الثانية تعزف إحدى النغمات الست الأخرى، كما هو موضح في المثال (١٢-٤). ومن الواضح أن التعدد النغمي في هذا السياق تم اعتماده ضمن اللحن، وقد تم اقتباسه من النموذج الموسيقي ذاته.

النموذج رقم (١٢-٤)

التعدّد الإيقاعي (Polyrhythm)

[٤] للعزو إلى مصدر المعلومات الواردة في هذا الجدول، يُرجى الرجوع إلى: **Invalid source specified.**

فيما يخصّ التعدّد الإيقاعي، سعى الباحث منذ بداية العمل الموسيقي وحتى نهايته إلى إدخال تنويعات مستمرة على الإيقاع، بهدف إضـفاء طابعٍ لونيّ وتعبيريّ وزيادة ثراء البناء الإيقاعي للمقطوعة. وقد اعتمد بشـكل واضـح على اسـتخدام أكبر قدر ممكن من التباين الإيقاعي بين السطرين اللحنيين، حيث أن قيم النوتات التي تعزفها الآلتان غالبًا ما تختلف فيما بينها.

فعلى سبيل المثال، عندما تعزف الكمانة الأولى نغمة ذات قيمة زمنية من نوع "نوار"، نجد أن الكمانة الثانية قد تعزف "كروش" أو حتى "كروش مزدوج"، وهكذا تستمر الحالة ضمن تغييرات دائمة للإيقاع بين الآلتين، كما هو موضح في المثال رقم (١٢-٤)، الذي يبيّن كيف يتم التحول المستمر في الإيقاعات بين الجمل الموسيقية المختلفة.ويُعدّ هذا الأسلوب نموذجًا واضحًا للتعدّد الإيقاعي بين الخطوط اللحنية، مما يثري النسيج الموسيقي ويضيف إليه طابعًا ديناميكيًا متجدّدًا.

النموذج رقم (١٣-٤)

مجموعة النوتات غير النظامية (Unlegal Notes)

تتكوّن مجموعة النوتات غير النظامية من تلك النوتات التي تُعزف خارج القيم الإيقاعية المنتظمة، كأن تأتي في تقسـيمات غير معتادة داخل الزمن الواحد، مثل: الثُنائي الثلاثي (Duplet)، الثُلاثي (Triplet)، الرباعي (Quadruplet)، الخماسـي (Quintuplet)، السُداسي (Sextuplet)، السـباعي (Septuplet)، الثُماني (Octuplet)، وغيرها. ويُعتبر اسـتخدام هذه القيم من السـمات البارزة في الموسـيقى الدورانية أو التكرارية (Minimal Music)، حيث يُعتمد عليها لتوليد ديناميكية إيقاعية غير متوقعة. وقد اسـتُخدمت هذه النوتات تاريخياً من قبل المؤلفين لتكثيف البنية الإيقاعية للمؤلفات، ولرفع مسـتوى التعقيد الموسـيقي والتعبيري. وفي هذا العمل، وظّف الباحث هذه المجموعة من القيم الإيقاعية غير النظامية بشـكلٍ مقصـود، بهدف إضـفاء بُعد إيقاعي متنوّع وثري داخل النسـيج الموسـيقي. ويظهر ذلك جلياً في المثال رقم (١٤-٤)، الذي يُبيّن كيف تم اسـتخدام هذه التكوينات الإيقاعية خارج المألوف، ضمن سياق بناء مقطوعة تعتمد على تراكب وتكرار الأنماط الموسيقية.

النموذج رقم (١٤-٤)

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتيجة العامة:

يُبرهن التحليل إمكان دمج ميلوديّات حسـن زيرك في كتابة أكاديمية حديثة تحفظ هوية اللحن وتطوّره تقنيًا؛ نموذجٌ عملي لإعادة توظيف الموروث الكردي ضمن تأليف معاصر.

نتائج التحليل العينة:

بنيويًّا/تطويريًّا:

تمّ تحويل لحن «باران بارانه» إلى ثنائي للكمانين بصيغةABA ؛ يمنح القسم B تباينًا واضحًا عبر تبديل التونالية (G major / E minor)وإبطاء التمبو، ثم تعود A مع كادنزا وحوار توزيعي بين الكمانين. التطوير قائم على موتيفات قصيرة وزخارف وتدوير اللحن بين الخطّين (بوليفونية)

لغويًّا/صوتيًّا:

اعتمدت القطعة لغة حداثية: هارمونيات غير تقليدية بتنافرات (nd/7th٢) وكروماتية، تبدّلات تونالية متكرّرة، نزعات تعدّد نغمي وتعدّد إيقاعي مع مجموعات نوتات غير منتظمة (Triplet/Quintuplet...)، وديناميك/أرتيكوليشـن مُفعَّلان؛ ما يمنحها طابعًا معاصرًا مع الحفاظ على حضور اللحن الأصل.

الاستنتاجات.

يُستنتج من هذا أن نموذجًا تأليفيًا «حافظ–محوِّل[٥]» قابلًا للتعميم يتبلور: اعتماد قالب بسيط (ABA) مع تطوير موتيفي وإعادة توزيع بين الكمانين يحفظ هوية لحن زيرك ويولّد مادة جديدة صالحة للحجرة والأوركسترا؛ أي يمكن تطبيق البروتوكول نفسه على أغانٍ أخرى لزيرك لإنتاج أعمال حديثة دون فقد الأصالة.

يُستنتج من هذا أن الميلوديّ الكردي يمتلك مرونة بنيوية تسمح بدمجه بلغة حداثية (كروماتية، تنافرات، تعدّد نغمي/إيقاعي) من غير تشـويه للهوية؛ ما يدعم إمكان تأسـيس اتجاه تأليفي كردي معاصـر يزاوج التراث بالمفاهيم التقنية للقرن العشـرين في كتابة أكاديمية مكتوبة.

توصيات.

يوصـى باعتماد بروتوكول تأليفي «حافظ–محوِّل» موحَّد لألحان حسـن زيرك في المعاهد والفرق: يبدأ بتحليل الموتيف وتثبيت هويته المقامية (بما في ذلك أرباع الأصـوات)، ثم اختيار قالب بسـيط مثل ABA وتدوير الموضـوع بين الآلات مع تطوير زخرفي/موتيفي، فإدراج تقنيات حداثية مضـبوطة (كروماتية، تنافرات، تعدّد نغمي/إيقاعي) دون طمس الخطّ اللحني، مع تدوين وأرشفة منهجيَّين لبناء ريبرتوار كردي معاصر قابل للتدرّيب والعرض.

القترحات.

يقترح الباحث تأسـيس منصّـة رقمية لأرشـفة وتدوين ألحان حسـن زيرك، مع برنامج إقامات وورش تأليف مشـتركة بين المعاهد والفرق لإنتاج ريبرتوار معاصـر مبني على الموتيفات التراثية ومضـبوط نظريًا (مقامات/أرباع/هارموني/إيقاع)، يتوَّجه إلى نشـر طبعات نوتة وتسجيلات مرجعية للعزف والتعليم.

---

[٥] حافظ–محوِّل» هو اسم مختصر لأسلوب/بروتوكول تأليفي يجمع بين شيئين معًا:

- **حافظ** :صون هوية اللحن الأصلية (الموتيف، المقام/الربع تون، منحنى الجملة وإيقاعها القابل للغناء).
- **محوِّل** :تطوير هذه الهوية بأدوات معاصرة (تنويع موتيفي، هارمونيات وكروماتية مضبوطة، بوليفونية/تعدّد إيقاعي، إعادة توزيع أوركسترالي، تغييرات تمبو وديناميك).

References:

Ajsrp, 2024. ʿUlūm al-Lughah al-ʿArabīyah (Arabic Language Sciences). blog.ajsrp.com/%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D9%81-%D9%88-/ [Accessed: Day Month Year].

Bautista, A., Wong, J.W.Y. and Chan, C.K.K. (2022) 'Composers' reflections on the process of creating educational music', Research Studies in Music Education, 44(2), pp. 213-230.

Cook, N. (1998) Music: A Very Short Introduction. 1st edn. Oxford: Oxford University Press.

Ghazi, A. (2025) 'Interview with a Kurdish writer and musician', [Interview] Interviewed by Researcher. 29 May.

Ghazi, A. and Azad, A. (2002) 'The Sulaymaniyah Music Group: Interview with Anwar Qaradaghi', Raman Magazine, (71), pp. 254.

Hama Rash, S.H., 2023. *The Roots of Kurdish Music and Song*. Muziknas. Available at: https://muziknas.com/19520231/ (Accessed: 3 April 2023).

Hardi, M. (2025) 'Kurdish folk music as a tool for contemporary musicians', [Interview] Interviewed by Researcher 2 June.

Iannuzzelli1, F., 2019. The origins of the Iraqi Oud generation. musilogue.com/docs/serif_muhiddin_haydar.pdf Musilogue, p. 5.

Jarvis, B., 2025. *Open Music Theory. Sonata Form.* viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/sonata

kalimmat, 2019.:. kalimmat.com/define/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B7%D9%88%D8%

Kamangar, M. (2023) *The Life of Hassan Zirak in the Words of His Contemporaries* [Television interview]. Kurdistan24 TV, 30 October www.youtube.com/watch?v=JaT07SYpWDg&t=1526s (Accessed: 18 September 2025)

Karim, A.M. (2025) 'Kurdish composition how it emerged and reached this level', [Interview] Interviewed by Researcher. 28 May.

Khoshnaw, M.K. (1984) *Hassan Zirak and Some Events of Baghdad: Historical Interviews*. Baghdad: Hesam Press.

Lee, S., 2025. *Compositional Process: A Step-by-Step Guide.* www.numberanalytics.com/blog/compositional

Mahmood, S. (2025) *The Inner Enlightenment of Hassan Zirak and Its Reflection in His Art: An Analytical Study* [Personal interview with the author], Conducted on 1 March 2025.

Majid, G.K., 2015. The History of Kurdish Music. Unpublished lecture notes, College of Fine Arts, University of Sulaimani.

Mohammed, Z.J. (2023) 'Yarsan religion and holiness tanbur', *Zanco Journal of Human Sciences*, 27(3), pp. 372-389.

Muhammad, S.F. (2014) The Use of Kurdish Melody in Orchestral Compositions in Iraqi Kurdistan. Master's thesis. Salahaddin University-Erbil, College of Fine Arts, Music Department.

Mustafa, H.A. (2017) The Use of Avindari Songs by Contemporary Kurdish Musicians (Erbil Governorate Center as a Case Study). Master's thesis. Erbil: College of Fine Arts, Salahaddin University, Music Department.

Nasiri, Q. (2021) Interview with Qadir Nasiri [Online interview]. Kurdish Channel, 12 March. www.youtube.com/watch?v=wEODX_emuFA (Accessed: 18 September 2025).

Omar, D.N. (2023) The Role of the Sulaymaniyah Music Group in the Development of Kurdish Music. Master's thesis. Erbil: College of Fine Arts, Hawler University, Music Department.

Omer, P.M. (2021) *The Structure of Hassan Zirak's Songs Among New Musicians: An Experimental Research*. [Unpublished academic letter to Calorieus]. Department of Music, College of Fine Arts, University of Sulaimani.

pearsall, E., 2012. Twentieth-Century Music Theory and Practice. 1st Edition ed. new york: Routledge.

Qaradaghi, Z. (2013) Classical Music of the Century. 1st edn. Tehran: Binaei Publishing.

Razazi, N. (2023) *The Life and Works of Hassan Zirak: An Artistic Legacy* [Television interview]. *Karleek program*, KurdSat TV, 26 July. : https://www.youtube.com/watch?v=HyoJBjxvBaY&t=199s (Accessed: 18 September 2025).

rezanya, m., 2021. One Hundred Years of Persian Classical Music. *Iran 1400 Project,* p. 3/13.

Sagirma, A.J. (2003) A Page from the Fundamentals of Kurdish Music. Sulaymaniyah: Kurdish Heritage Institute (1).

Sharbajery, O. (1985) 'The Caravan of Song and Music in Sulaymaniyah City 1974-1984', Roshnbiri Nwe, (106), pp. 152-153.

Sharbazheri, A. (1979) *History of Kurdish Liberation Movements*. Baghdad: Kurdish Academic Press

Talat, H. (2025) 'Kurdish composition students in Europe', [Personal interview] Interviewed by Researcher. 2 June.

Zadeh, S.H. (2021) *Commemoration of Hassan Zirak's Centenary Birthday* [Television interview]. *Sahari Iranian TV Channel*, December. (Accessed: 18 September 2025)

Zandi, M. (2021) *Commemoration of Hassan Zirak* [Radio interview]. *Kurdish Radio*, 1March. www.youtube.com/watch?v=0658UiyGD0o (Accessed: 18 September 2025)