إقليم كوردستان – العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة صلاح الدين – أربيل

البناء اللحني والايقاعى للاغنية الكوردية في مدينة اربيل في عقد السبعينات

رسالة

مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة في جامعة صلاح الدين – أربيل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في العلوم الموسيقية

من قبل

جيايى كمال سعدي – بكالوريوس في علوم الموسيقية– جامعة صلاح الدين– أربيل – 2008

بإشراف

أستاذ مساعد د. محمد عزيز شاكر زازا

جوزه ردان 2713 كوردي　　رجب 1434 هجري　　ايار 2013 ميلادي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَـٰنِ الرَّحِيمِ

وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ

صدق الله العلي العظيم

سورة يوسف ، أية (76)

الإهداء

اهدي جهدي هذا و ثماره إلى:

- مدينة أربيل الحبيبة .
- والدي الطيب و والدتي الطيبة .. حباً و إكراما و براً ووفاءً وأخوتي و أخواتي.
- زوجتي رفيقة حياتي التي تحمَّلت معي مشقة الطريق و قرَّة عيني پاشا.
- كلّ من مدِّ لي يدَ المساعدةِ.

شكر و تقدير

الحمد لله، نشكره أولاً ونحمده، و نتوكل عليه، وهو صاحب الفضل في كل ما نقوم به. ومن ثم نشكر الدكتور (محمد عزيز شاكر زازا)، الذي شرفنا بقبوله الإشراف على الرسالة، وعلى ما تحمِّله من عبء وبذله من جهد لمراجعة فصول هذه الرسالة. كما نشكره ثانية لكونه لم يقصر في شيء حيث جعل مكتبته تحت تصرفنا وكان لتوجيهاته و تعديلاته الدور الكبير في أنجاز البحث بالصورة التي هي عليها ألان و يحق علينا أيضاً أن نشكره على ما وفَره من وقته الثمين طول فترة إشرافه.

ويلزمني واجب الاعتراف بالفضل أن أتوجه بشكري الجزيل إلى الأستاذ المتمرس الدكتور (طارق حسون فريد)، لما بذل معي من جهود كبيرة و ما قدمت من أراء سديدة في الكورس التحضيري. ويلزمني واجب الاعتراف بالفضل أن أتوجه بشكري الجزيل إلى جميع أساتذتي في قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة جامعة صلاح الدين، الذين تتلمذت علي أيديهم.

واتوجه بشكرى الجزيل الى الدكتور (صالح رشيد عبدالله) وابنته الاستاذة (گزنگ) لمرجة وتصحيح الاخطاء اللغوية. و أقدم خالص شكري لكل من مدّ لي يد العون بإشارة أو كلمة أو أرشاد و مشورة فجزأهم الله عني و عن العلم و أهله خير جزاء, و الله لايضيعَّ أجر من أحسن عملا, ومن الله التوفيق. وفي الختام أمل إن أكون قد أديت عملاً مفيداً في مجال علم الموسيقى.

ملخص البحث

يتكون البحث من خمسة فصول مع قائمة بالمصادر والملاحق:

يتناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، إذ يبدأ بعرض مشكلة البحث التي تلقي الضوء على الأغنية الكوردية، التي جسدت واقع حياة الشعب الكوردي، أي ارتبطت مضامينها وموسيقاها بحياة المجتمع، ويتطلب الحفاظ عليها من التشويه والضياع من خلال جمعها وتوثيقها ودراستها، وتعد سبعينات القرن العشرين حقبة مهمة في مسيرة الأغنية الكوردية بشكل عام ومدينة أربيل خصوصا. ثم بين الباحث أهمية البحث باعتباره الدراسة الأولى من نوعها في كوردستان العراق، والتي تلقي الضوء على الأغاني الكوردية في مدينة اربيل. أما الهدف من الاكاديمية البحث فهو دراسة البناء اللحني والإيقاعي وسماتها العامة في الأغنية الكوردية في عقد السبعينات، وبعدها أوضح الباحث حدود بحثه وتعريف المصطلحات.

أما الفصل الثاني فتضمن الإطار النظري والدراسات السابقة، بمبحثان، جاء في المبحث الأول منه، تحديد مدينة الدراسة والتعريف بها، اللغة الكوردية، تاريخ الغناء والموسيقى الكوردية، الموسيقى والغناء المرافقة للدبكات الكوردية في اربيل. وفي المبحث الثاني يتناول الباحث، أنواع و أشكال الأغاني الكوردية، وتصنيفها، أنواع الأوزان الموسيقية المستخدمة في الأغاني الكوردية في مدينة اربيل، ظهور الفرق الفنية في مدينة اربيل، الآلات الموسيقية رصينة المستخدمة في مدينة اربيل. وأخيرا في الدراسات السابقة دورة الباحث عن الدراسة المتشابهة، ولكن لم يجد الباحث أي دراسة علمية وأكاديمية تناولت الأغنية الكوردية في عقد السبعينات من القرن العشرين.

وتكون الفصل الثالث على إجراءات البحث، وتطرق الباحث إلى أنظمه التحليل الموسيقى الشرقية والغربية، ثم أختار الباحث المعيار التحليلي الخاص، وثم حدد لجنة الخبراء لتحديد مجتمع البحث، ثم اختبر الباحث عينة البحث قصديا، وتطرق إلى المنهج البحث وأدواته، وأخيرا تطرق إلى مستلزمات البحث.

أما محتوى الفصل الرابع على التحليل الموسيقي للنماذج البالغة عددها (16) نموذجا من المجموع (85) نموذج.

وفي الفصل الخامس أستعرض الباحث مجموعة نتائج محققا بذلك أهدافه، ثم توصل إلى الاستنتاجات، وبعدها وضع الباحث التوصيات والمقترحات، وجاء بعدها قائمة بالمصادر ثم الملاحق و خلاصة البحث باللغتين الكوردية والانكليزية.

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
جدول عينات	خ
الفصل الأول ـ الإطار المنهجي للبحث	1 - 5
مشكلة البحث والحاجة أليه	1
أهمية البحث	3
أهداف البحث	4
حدود البحث	4
فرضية البحث	4
تحديد مصطلحات البحث	5
الفصل الثاني ـ الإطار النظري والدراسات السابقة	7 - 14
المبحث الأول ـ تحديد مدينة الدراسة والتعريف بها	7
أولاً- تحديد مدينة الدراسة	7
ثانيا- اللغة الكوردية	8
ثالثا - تاريخ الغناء والموسيقى الكوردية	12
رابعا- الموسيقى والغناء المرافقة للدبكات الكوردية في اربيل	14

المبحث الثاني ـ نبذة مختصرة عن تاريخ الموسيقى والغناء	19 - 31
اولا - أنواع و أشكال الأغاني الكوردية، وتصنيفها	19
ثانيا ـ أنواع الأوزان الموسيقية المستخدمة في الأغاني الكوردية	22
ثالثا ـ ظهور الفرق الفنية في مدينة اربيل	26
رابعا ـ الآلات الموسيقية رصينة المستخدمة في مدينة اربيل	29
الدراسات السابقة	31
الفصل الثالث ـ إجراءات البحث	32 - 35
مجتمع البحث و عينته	32
أداة البحث	34
أدوات جمع المعلومات	34
مستلزمات البحث	35
منهج البحث	35
صدق المعيار وثباته	35
الفصل الرابع	
تحليل النماذج المختارة	36-131
الموضوع	**رقم الصفحة**
الفصل الخامس	132 - 159
نتائج التحليل الموسيقى	132
الاستنتاجات	143
التوصيات	144
المقترحات	144
المصادر	145- 149
الملاحق	150- 159
ملخص البحث باللغة الكوردية	A
ملخص البحث باللغة الانكليزية	I

جدول عينات البحث الخاضعة للتحليل

تسلسل	الموضوع	رقم الصفحة
1	پەروانە	36
2	بلوێری شوان	42
3	خرینگە	47
4	سلاو بۆتۆ	52
5	زێرینێ	58
6	بەناز گیان	63
7	خەجێ	69
8	جوانی کویستان	75
9	دوگمەی سینە	81
10	تەمەن	91
11	عەزیزم بەیانی	97
12	ساوار کوتان	104
13	چیای سەفین	109
14	کوردستان	114
15	بروات پێ ناکەم	120
16	بابخوێنین	126

الفصل الأول

(الإطار المنهجي)

1- مشكلة البحث والحاجة إليه.
2- أهمية البحث.
3- أهداف البحث.
4- حدود البحث.
5- فرضيات البحث.
6- تحديد المصطلحات.

مشكلة البحث والحاجة إليه

يقول د.وهيب أبي فاضل كل شعب في هذا العالم لـه حضـارته النسبية، والحضـارة ليست عملاً ثابتاً وجامداً، بل هي في تطور مستمر، وهي تنتقل وتتغير عبر الزمان والمكـان، ومـن جيل إلى جيل أخر، يتناقلها الخلف عن السلف وكل معرفة توصل أليها الإنسان تصبح ملك النـاس جميعاً.[1]

أن الموسيقى والغناء في حضارة بلاد وادي الرافدين إي العراق القديم أولـى الحضـارات الإنسانية دوراً مهماً في مسيرة الحضـارات وتطـور الفكر الإنسـاني).[2] و كانـت الموسيقى حسب رأي د. طـارق حسون فريد (وسيلة للاتصـال والتخاطب بين إفراد الجماعـة من خلال أهازيج وترنيمـات العمـل اليـومي للإنسـان البـدائي، وطريقـة الاتصـال بين ألإفراد والجماعـة مـن خـلال الصيحات المنغمه والطرق على العظام والجلود، وهمهمة الانفعال والتوتر والاسترخاء الغريزي والهدوء النفسي وغير ذلك، قد ساهمت مجتمعة في نشوء وتبلور ألإيقاعات والألحـان الأولية)،[3] وبمرور الزمن ومع التطورات الحاصلة في المجتمعات البدائية، كما يقول محمود سـامي حـافظ - أصبحت للموسيقى أهمية كبيرة، وحظيت باهتمام الإنسان، لأنه أصبح يـدرك ان الموسيقى ليست وسيلة لتلبيـة احتياجاتـه فقط وإنمـا هـي فن وعلم مثل أي علوم أخرى لـه قواعد، وأسس وباتت الموسيقى تسـهم فـي مناسبات عديدة فـي دورة حيـاة الفرد والجماعـة بوصفها جزءاً من نشـاطها الإبداعي، فأصبح (لكل أمة موسيقاها الخاصة التي تعبر عن مشاعرها وتلائم طبيعتها وتتناسب مع حياتها وذوقها الفني).[4] ويؤكد سيد شحاتة محمد سليمان بـأن الموسيقى (.. تخاطب وجدان وضمير الإنسان المتلقي لأنها صيغت لأجلـه، نتيجـة لحاجـة الإنسـان الروحيـة ألـي فن والموسيقى ولجماليتها،[5] ويورد جوليوس بورتنوي وصف هيجل للموسيقى بأنها (فن الشعور والحالـة النفسية اللذين يؤديان إلى إثارة أنواع لا حصر لها من المشاعر والحالات النفسية).[6]

أن بلاد مابين النهرين واسعة ومتنوعة الأشكال الجغرافيـة، ومختلفـة الشـعوب أي العرب والكورد والتركمان والاشوريين ..الخ، ومتعددة الأجناس. فأختلط فيها شـعوب بشـرية قديمـة مثل، الهندواوروبيـة والسـامية والآريـة..الخ. وأدى هـذا الواقـع إلـى قيـام دول متلاحقـة والـى ازدهـار حضارات فكرية متنوعة أي الأدب والشعر والنثر ورواية القصة. كمـا أتقنت الموسيقى والرقص والغناء، وأيضا عرفت الفنون من نحت وتصوير ونقش. وكان كل شعب يأخذ ممن سبقه ويعطـي من يأتي بعده.

ولـهذا تكمـن مشـكلة البحـث فـي تحديـد أهـم الخصـائص اللحنيـة والإيقاعيـة فـي الأغـاني الكوردية في مدينة أربيل، في ضـوء معرفـة الأشكال والأنـواع والصـيغ والقوالـب الموسيقية التـي تدخل ضمن نطاق مايصلح وضائفه بالفن الموسيقي الديني والدنيوي، الذى يؤديه المجاميع الغنائية أو الراقصة، أو الفرق الفنية الشعبية، و مايؤديه

المـؤدون والممثلـون والفنـانون الشـعبيون، الـذين مارسـوا هـذا النـوع مـن النشـاط الفنـي الكـوردي المتـوارث عـن الاجيـال السـابقة، التـي تتميـز بتنوعـه السـكاني وبتعـدد قومياتـه وديانـاتـه ومذاهبه وطوائفه وبتنوعه الجغرافـي والمنـاخي، والـذي يـؤدى مـن قبـل فنـانين مبـدعين ومبتكـرين

---

[1] د.وهيـب أبـي فاضـل: موسـوعة عـالم التـاريخ والحضـارة،ج1"عـالم مـن عصـور ماقبـل التـاريخ حتـى القـرون الوسطى"، ص 9.

[2] فاضل محمد: موسيقا، مجلة بيان، عدد 43، تموز 1977، ص 55.

[3] د.طارق حسون فريد: تـاريخ الفنـون الموسيقية، ج1، بغداد، وزارة التعليم العـالي والبحث العلمـي، مطبعـة دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990، ص 33.

[4] محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربي، المطبعة الفنية الحديثة، 1971، ص 154.

[5] سيد شحاتة محمد سليمان: علم جمال الموسيقى، مطابع الأهرام التجارية ـ قليوب ـ مصر، 2006،ص 75.

[6] جوليوس بور تنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمـة د.فؤاد زكريـا، مطـابع الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، القاهرة 1974، ص 239.

سابقين ضمن متطلبات المناسبات والتقاليد والأعراف والمقدسات المترابطة الاجتماعية ضمن دورة حياة الإنسان.

والذي يهمنا هو معرفة المادة اللحنية، سواء كان صوتية أو ميلودية، والتي تحدث بتأثيرات الحياة اليومية، والتى تعبر عن معان ذاتية خاصة بمبدعهما، كما تعبر عن مشاعر إنسانية تجاه مظاهر الطبيعة وأحداث الحياة. وكذلك معرفة المادة الصوتية الموسيقية التي تحدث كنوع من الإنتاج الإنساني الإبداعي الفني، وكتعبير صوتي أو إيقاعي أو حركي لحالات الانفراج، والتوتر والحماس والانفعال النفسي لدى الإنسان.

أن الغناء هو السمة البارزة في العراق بمناطقه كافة فهناك الغناء الكوردي والتركماني والريفي والأشوري..الخ، أما في أربيل فقد برزعدد من الصيغ الغنائية، مثل: المقام والموشحات ولاوك والحيران و المنلوجات وأغاني الطفل ..الخ،[1] و تعد الأغنية الكوردية من بين تلك الصيغ الغنائية التي جسدت واقع الحياة الاجتماعية والجمالية والذوقية والنفسية في المجتمع الكوردي وهي تحدد هوية الإنسان الكوردي وتعكس أصالته كما يعتقد ئابوفيان. [2]

لكل مجتمع من المجتمعات موروثه الشعبي الذي يُعد أحد ركائزه الاجتماعية والذي يميزه عن غيره من الجماعات حتى في البلد الواحد. إلا أن الوحدة النسبية للسلوك والأنماط الفكرية التي تربط بين أرجاء إقليم كردستان العراق عامة ومدينة أربيل خصوصا ساهمت في وجود نوع من التواصل الإنساني بين الأفراد وبين الجماعات ذات السمات والخصائص المشتركة من خلال عملية الإبداع وإعادة الانتاج التي يقوم بها الإنسان معبرًا به عن المجموعة المتجانسة التي يرتبط بها وعن سماتها الجماعية، وهو ما يمكن أن نسميه الموروث الشعبي.[3] لآن العالم اليوم أصبح كقرية صغيرة يؤثر بعضه في بعض الآخر بفضل التكنولوجيا الحديثة والعولمة، وانتشارها في هذا العصر الذي اتسم بالتغيرات الجديدة في كل شيء، أدى إلى الابتعاد عن استخدام الفرقة الموسيقية الرصينة، والاستعاضة عنها بالات الكترونية حديثة مما جعل الأغاني ذات طابع واحد، كما أن دخول بعض التأثيرات الخارجية على طريقة الأداء والعرض الأغنية عن طريق وسائل الإعلام الحديثة، أدى إلى ابتعاد الأجيال الجديدة عن الأصول الغنائية الأصيلة للأغنية. [4] ولهذا ينبغي علينا المحافظة على تراثنا الشعبي وموروثه، وأن نقف ضد كل ما يهدد هويتنا وثقافتنا وعاداتنا المتوارثة.الذي كان أساس حياة آبائنا وأجدادنا في كل مناحي حياتهم اليومية، في الزراعة والبناء في الزينة واللباس.. بالإضافة إلى كل العادات والتقاليد والأعراف الكوردية الأصيلة والمتمثلة في القصص والأشعار والأمثال وفي الدبكات والألعاب الشعبية وغير ذلك كثير، ومنه منطلق وجود ثقافات اخرى متعددة مثل الثقافات الغربية والفارسية والتركية والعربية وغيرها فتأثرت بها ثقافتنا وتراثنا الى حد كبير. [5] أن الأغاني الكوردية ماتزال بعيدة عن الدراسات العلمية الجادة، ولم تأخذ حقها من البحث والدرس والشرح والتحليل الموسيقي،[6] على الرغم من أنها تكون حصيلة كبيرة وثروة عظيمة من تراثنا الغنائي الأصيل. وليس من شك إن لهذه الأغاني جوانب عديدة تستحق الدرس والبحث العلمي الجاد. ففيها جوانب تخص النصوص الشعرية وإيقاعها، وجوانب أخرى تخص الموسيقى والإلحان الغنائية وإيقاعاتها.

---

[1] جميله جليل: گۆرانى يه ميلليەكانى كوردى، ترجمه– ياسمين برزنجى، چاپخانەى وەزارەتى رۆشنبيرى، هەولير 1998،لا 9 .

[2] احمد فقي رسول: كورته باسيك دەربارەى حەيران و بەستە، گۆڤارى بيان ژمارە(110) لە مانگى أب سالى 1985، لا 80.

[3] لاوك: پێشەكىيەك بۆ گۆرانى كوردى، گۆڤارى بيان ژمارە(55) له مانگى حزيران سالى 1979، لا 39.

[4] د.زكريا سالم حداد: النقد الفني، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1993، ص 13.

[5] حسيب قرداغي: شتێك لەبارەى گۆرانى و ئاوازەوە، گۆڤارى بيان ژمارە (120) لە مانگى حزيران سالى 1986، لا 30-31.

[6] رزكار خوشناو: بەشەكانى گۆرانى كورديمان، گۆڤارى بيان ژمارە(53) له كانون الثاني سالى 1979، لا 72.

أهمية البحث

تبرز أهمية دراسة البناء اللحني والإيقاعي للأغنية الكوردية في مدينة أربيل في عقد السبعينات (1970-1979) من خلال الموروث الغنائي الضخم لمدينة أربيل والتي تتسم بالأصالة والتنوع هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك جملة من الأسباب أدت بنا الى التركيز على هذا الموضوع و البحث فيه كما هو مبين مبينة في أدناه:

1 ـ تعد هذه الدراسة الأولي من نوعها التي تتناول البناء اللحني والإيقاعي للأغنية الكوردية في مدينة أربيل في عقد السبعينات من القرن الماضي.

2 ـ تسهم هذه الدراسة بجمع وتوثيق وتصنيف عدد من الموروث الغنائي في الأغنية الكوردية من الناحية الموسيقية المأخوذة من الميدان وتحليلها، وتحديد خصائصها، لتكون في متناول أيدي الباحثين والدارسين والمهتمين في الميدان الغنائي.

3 ـ أن هذا البحث قد اتبع منهجا علميا في التحليل الموسيقي باعتماده على مؤشرات نظرية لم يسبق للدراسات في كردستان العراق أن تناولتها.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى:

1- الكشف عن الخصائص الموسيقية للاغاني الكوردية في مدينة أربيل من خلال تحليل إلحانها وإيقاعها.

2- التعرف على البناء اللحني والإيقاعي للأغنية الكوردية في عقد السبعينات من القرن الماضي.

3- جمع التراث الغنائي والموسيقي ودراسته وبحثه، ليكون أساساً بالنسبة لجميع العاملين في هذا الميدان.

4- الكشف عن البناء اللحني والايقاعي للاغنية الكوردية في عقد السبعيناتمن القرن العشرين.

حدود البحث

أ- الحدود المكاني :

يتمثل بمدينة أربيل وذلك لان الأغنية الكوردية لا ينمو ولا يزدهر إلا في الأجواء الحضارية البعيدة عن القرى والأرياف، وكانت مدينة أربيل بطابعها الحضاري أول من أستقبلت النهضة الفنية الغنائية والموسيقية لكونها ملتقى الفنانين والملحنين والموسيقيين.

ب- الفترة ألزمانية :

يتحدد ضمن السنوات من (1970- 1979) إذ أن هذه المدة تمثل البداية الفعلية لظهور فن الموسيقى والغنائي الكوردي وتداوله في كافة مناطق كردستان والمناطق المجاورة لها والاهتمام والعناية بتدريسه في معهد الفنون الجميلة في بغداد والموصل وكذلك أسست في هذا العقد الفرق الموسيقية الغنائية والموسيقية والإنشادية والمسرحية.

ج- حدود الموضوع :

يشمل البناء اللحني والإيقاعي للأغنية الكوردية في مدينة أربيل في عقد السبعينات.

فرضيات البحث

إن الغناء والموسيقى الكوردية ثرية وغنية في مفرداتها وألحانها وكلماتها وإيقاعاتها، وما يزيد من هذا الثراء هو توزعها جغرافيا بين الشعب الكوردي في العراق وتركيا وإيران وسورية، وبشكل عام تبقى كل هذه الموسيقى الكوردية وأصولها واحدة لكنها متنوعة بحسب بيئتها ولغتها الثرية.

إن طراز الأغنية الكوردية و بالأخص في مدينة اربيل، بشكل عام هو من نوع الهابط، كما انه تظهر في مقاطع أغنية الكوردية أنماط أخرى من اتجاه الانعطاف اللحني. فيمكن أن يكون اللحن في بداية المقطع من نوع صاعد أو اونيسون إلى أخره وفي الوسط من أنماط أخرى.

تحديد المصطلحات

1- اللحن (Melody):

إن اللحن عند هيجل هو مصدر الإبداع في الموسيقى، أي يعبر عن لغة النفس وأفراحها وأحزانها من خلال الأصوات، إذ عن طريق اللحن يتحول الانفعال الداخلي إلى إدراك للذات. ويعتقد هيجل أن اللحن هو الذي يشكل الجانب الشعري في الموسيقى، وهو الجانب الذي يستحق أن نطلق عليه أسم الابتكار الفني، فاللحن يحلق فوق المازورة والإيقاع والهارموني، وكل الوسائل المتاحة له، لتفتح أصواته بحركات إيقاعية موزنة في علاقات ضرورية وأساسية.[1]

وعرف طارق حسون فريد، اللحن من النظرة التنغيمية فقط بأنه (منحني تنغيمي قائم بذاته له معنى عاطفي (Emotional) أي بإمكانه إثارة العاطفة، والذي يمكن إن يدرك لوحده مباشرة وبدون وساطة في الصورة الموسيقية الواقعية. ويمثل اللحن الصنف الموجود، وكمعيار ابتكاري أساسي تخرج منه الأصناف المجردة الأخرى مثل التونياليتا والتونينا).[2]

ونستنتج بأن اللحن ليس له قيمة فنية بدون العناصر الأخرى التي ينهض بها فن الموسيقى، ألا وهي: المقام، السرعة، الميزان، النسيج، الصيغة، التلوين الصوتي، التظليل، والإيقاع.. فليست اللحن وحده هو لغة الموسيقى و مصدر الإبداع فيه، بل إن كل العناصر السابقة مجتمعة مع اللحن هي التي تمثل لغة الموسيقى.

2- الإيقاع (Rhythm):

أن الإيقاع عند أرسطو يشكل إحدى العلتين المولدتين للشعر، إلى جانب المحاكاة، إذ يقول عن الإيقاع: (فالتذاذ النفس بالطبع بالمحاكاة والإلحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية، وكان أستاذه أفلاطون متفقاً معه).

ويقول وجدي وهبة كامل بإن مصطلح الإيقاع استخدم أول المرة عند اليونانيين، وهو يعني الحركة والانسياب، أو جريان أو التدفق، ويقصد به تتابع الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الصوت والصمت..الخ، وهذا التتابع قد يكون في الموسيقى أو الشعر أو النثر أو الرسم أو الرقص..الخ، وهذا يعني أن الإيقاع مصطلح مشترك بين كل الفنون الزمانية والمكانية، فكل فن يعتمد على التكرار أو التعاقب أو الترابط، فهو فن إيقاعي.[3] فيقول الباحث أن الإيقاع أغنى بنفسه من أن يكون تابعاً لفن آخر، وهذا ما يؤكده هربت ريد بقوله: (الإيقاع هو الفن).

---

[1] د.سيد شحاته: علم جمال الموسيقى، مطابع الأهرام التجارية، مصر 2006، ص 135-136.

[2] د.طارق حسون فريد : التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن (الأثنوموزيكولوجي)، المصدر السابق، ص 49.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات في اللغة والادب، مكتبة لبنان- بيروت1979، ص 42.

3- أغنية (Song):

هناك أكثر من تعريف للغناء جاء به الباحثون والدارسون المحدثون في بعض الكتب نذكر منها تعريف د.حسين علي محفوظ بأنه نوع من الغناء يتغنون به، والجمع أغاني. أوالنغمة. أوالمقام. أواللحن. [1] وعرف أحمد الهاشمي الأغنية بأنها (ما يتغنى به من الشعر ونحوه). [2]

أن الغناء له أهميته الكبيرة في حياة الإنسان منذ بداية تكوين التجمعات البشرية، تلك التجمعات التي ارتقت بالإنسان حتى صارت حصيلته من التطور الجماعي أكثر منها عند الفرد، إذ بلغ مرحلة متقدمة من محاكاة الطبيعة بعد تقليدها، فكان للغناء دوره الفاعل ضمن الطقوس والاحتفالات الدينية، وكذلك أغاني العمل التي كان لها أثرها البالغ في رفع الهمة والترويح النفسي، كذلك ارتبط الغناء بالأناشيد الحربية التي كانت تسهم في شد أزر المقاتلين وبعث الحماسة والقوة فيهم، وكذلك في مناسبات الفرح والحزن. ويختلف الغناء من مدينة لأخرى بحسب اختلاف البيئة الاجتماعية والجغرافية ومقدار التطور الحاصل في تلك المناطق. [3]

---

[1] حسين على محفوظ: قاموس الموسيقى العربية، دار الحرية للطباعة، بغداد-1977.ص142.

[2] أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة المتنبي للطباعة، بغداد 1979، ص91.

[3] د.علي عبدالله: دراسات موسيقية، طبع في مطابع دار الشئون الثقافية العامة-بغداد 1999، ص 132.

الفصل الثاني
(الإطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الأول:

أولاً- تحديد مدينة الدراسة والتعريف بها.

ثانيا- اللغة الكوردية.

ثالثا - تاريخ الغناء والموسيقى الكوردية.

رابعا- الموسيقى والغناء المرافقة للدبكات الكوردية في اربيل.

المبحث الأول

تحديد مدينة الدراسة والتعريف بها

أولاً- تحديد مدينة الدراسة:

مدينة اربيل (هەولێر) هي المدينة الممتدة طولياً لمسافة (26) كيلومترا،[1] على مساحة (15214كم2)، ما بين مصيف صلاح الدين من جهة الشمال الشرقي ومدينة اربيل من جهة الجنوب الغربي. أن مدينة اربيل هي عاصمة إقليم* كردستان العراق، وهي رابع أكبر مدينة في العراق بعد بغداد والبصرة والموصل.

أن مدينة الدراسة تقع فلكياً بين خطي طول (42،2) شرقاً ودائرتي عرض (36،11) شمالاً،[2] وتتميز جباله بأنها على شكل أقواس من الالتواءات المحدبة تحصر بينها إلتواءات وأقواس مقعرة، حيث تتخذ هذه الالتواءات شكل انحناء يبدأ من شمال غرب العراق متجها نحو الشرق ثم منحنيا نحو الجنوب الشرقي، ويمكن تقسيمها إلى منطقتين متميزتين الأولى معقدة الالتواء والثانية بسيطة الالتواء، وعند التقاء مدينة السفوح الجبلية (مدينة الجبال الالتوائية البسيطة) بمدينة الهضاب المتموجة (المدينة شبه الجبلية) وتأخذ هذه المناطق شكلاً طولياً.[3]

---

[1] أزاد جلال شريف: مناخ منطقة اربيل (دراسة مقارنة في المناخ المحلي)، رسالة دكتوراه (غير منشورة) جامعة صلاح الدين – كلية الآداب 1998، ص 7.

* الإقليم (Region): يرى على حسين شلش إن الإقليم هو اصطلاح يستخدمه الجغرافيون للتعبير عن جزء من سطح الأرض متجانس داخليا ببعض الصفات و المميزات الواضحة التي تجعله يختلف عن مايجاوره من الأجزاء الأخرى؛ للمزيد من التفاصيل انظر: على حسين الشاش، جغرافية أمريكا الشمالية الإقليمية، مطبعة جامعة البصرة، البصرة،1980، ص11. مما تقدم نستنتج إن الإقليم عبارة عن جزء من الأرض تسودها ظاهرة جغرافية أو أكثر تجعله يتميّز بدرجة ما من التجانس بحيث يختلف عن مناطق مجاورة له.

[2] **ئسماعيل زوبير بلال: ئينسكلۆپيديای هەولير، جوگرافيا، چاپخانەی گرين گالۆری، لوبنان 2009، لا 43.**

[3] رافد عبدالله قرداغي: كردستان العراق في التاريخ القديم في ضوء المصادر المسمارية من الألف الثالث ق.م حتى 612 ق.م، رسالة دكتوراه (غير منشورة) جامعة السليمانية – كلية العلوم الإنسانية 2008، ص 8.

ثانيا - اللغة الكوردية:

يواجه الباحثون والرحالة والمستشرقون عند دراسة أصل اللغة الكوردية ولهجاتها بعدد من آراء غير قليلة بشكل اعتباطي لا يستند إلى أي أساس ومنطق علمي،بشأن أصل هذه اللغة وتطوراتها التاريخية وأقسام لهجاتها وعلاقتها باللغات المجاورة لها.

أن تحديد الشخصية المستقلة لأية لغة يحتاج قبل كل شيء لأجراء بحوث عديدة ودراسات ومقارنات دقيقة بغية إرجاعها إلى أصولها التاريخية القديمة. ولا يكفي فقط تشابه بعض مفردات لغة مع ما في لغة أخرى مجاورة لها لتقرير كون هذه اللغة لهجة من لهجات اللغة المجاورة لها أو أنها فرع منها. فهو أمر مبالغ فيه ويفتقر إلى الدلائل العلمية. [1]

وبالنسبة إلى الدراسات الجديدة فقد أثبتت أن اللغة الكوردية ليست لهجة مضطربة محرفة عن اللغة الفارسية،* ولا احدى اللهجات العامية الفارسية لاقواعد ولا ضوابط لها، كما أنها ليست لغة من أصل هندي. مثل ما يعتقدن بعض الرحالة والكتاب والمستشرقين غير المطلعين عليها. صحيح أن اللغة الكوردية تشبه ظاهريا اللغتين البهلوية** والفارسية الحديثة من حيث اختلافاتها وتطوراتها عن لغة الافيستا، ألا أن اللغة الكوردية ولهجاتها المحلية هي لغة شعب الكوردي الذين ينتمون إلى الجنس الآري، وهذه اللغة ولهجاتها تنتشر انتشاراً واسعاً بين الأكراد داخل الدول الأربعة، أي تركيا، وإيران، وسوريا، والعراق، ولها شخصياتها المستقلة كلغة. [2]

ويقول أحمد تاج الدين، إن اللغة الكوردية لها قرابة قوية مع اللغة الفارسية أي من عائلة اللغات الإيرانية التي تتكون من اللغات الفارسية، والبلوخية، والبشتو، والأفغانية.. ولهجات أخرى قديمة وحديثة، باعتبارهما تنتميان إلى مجموعة اللغات الهندو أوروبية إلا إنهما تختلفان فيما بينهما في نواح عديدة سواء في المفردات أو النحو والصرف أو في النطق، ويتفق معها باسيل نكيتن. [3] كما أكد سدني سمث، (أن اللغة الكوردية لغة مستقلة تمام الاستقلال لها تطوراتها التاريخية الحقيقية، وهي لغة آرية ممتازة تعيش منذ القديم إلى يومنا هذا في جبال كوردستان بشكل نقي وسليم). [4]

واللغة الكوردية هي من اللغات التي قاومت الاندثار بسبب الحروب والاحتلال وسياسات الدول التي حكمت بلاد الكرد على مر التاريخ، أما المدلول اللغوي لمجموعة اللغات الهندوأوروبية ومدى علاقة اللغة الكوردية بهذه اللغات، فقد دارت حولها مناقشات واعتقادات عديدة، فيعتقد المؤرخون بأن هذه اللغة كانت سائدة في الألف الخامس قبل الميلاد حيث كان هناك شعب يتكون من قبائل عديدة، كانت تسكن قبل هجرتها و تفرقها في موطنها القديم الواقع في السهول الممتدة إلى الشرق والشمال الشرقي من بحر قزوين، المعروف حالياً ببحر الخزر،[5] و كانت تلك القبائل

---

[1] د.فؤاد حمة خورشيد: أصل الكورد، مطابع دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد 2006.ص 83.

* يؤكد المستشرق جستي (Just) في كتابها (Kurdish Grammatik) في عام 1880بأن اللغة الكوردية ليست فرعاً من اللغة الفارسية الحديثة التي طاولتها يد الانحطاط، بل أنها تختلف اختلافاً كبيراً عن الفارسية من حيث نظامها الصوتي والاشتقاقي.

** يؤكد المستشرق سوسين (Socin) في كتابها (Die Spacheder Kurden) في عام 1898 بأن اللغة الكوردية ليست لهجة شقيقة للغة البهلوية ولا للفارسية الحديثة، بل أن هناك شيئاً ابعد فيما يخص العلاقة بينهما. مير شەرەفخانی بدلیسی: شەرفنامە، وەرگیرانی مامۆستاهەژار،چاپی شەشەم، پەخشانگای پانیز، تهران 2010، ص 89–92.

[2] طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، المصدر السابق، ص 179-202.

[3] احمد تاج الدين: الأكراد، المصدر السابق، ص 23-24. و باسيل نيكيتين: الكورد، المصدر السابق، ص 22.

[4] فؤاد حمه خورشد: أصل الكورد، المصدر السابق، ص 83-86.

[5] كانگای انتما: تویژی ناوەراست، چاپخانەی خانی- دهوك 2009،لا 89-92. للمزيد من التفاصيل انظر طه باقر :نفس المصدر،ص 115-122.

تكون شعباً واحداً يتكلم لغة واحدة تقريباً، اصطلح عليها اسم اللغة الهندوأوروبية. الذي تفرعت منها جميع اللغات التي تتكلم بها الشعوب الناطقة باللغات الآرية. [1]

و قد انتشرت اللغة الآرية مع هجرات شعوب هذه القبائل، وبخاصة في آسيا وأوروبا حيث هاجر قسم منهم إلى جزيرة البلقان، وأوروبا الشرقية وهم أسلاف اليونان والرومان وغيرهم من الشعوب الأوروبية الناطقة باللغات الأوروبية الحديثة، كما توجه القسم الثاني إلى الجنوب الشرقي فسكنوا الهند و السند، وهم آريو جنوب آسيا الذين يتكلمون اليوم باللغات الهندية. [2] أما القسم الثالث فقد هاجروا إلى آسيا الصغرى، وجبال زاكروس وانتشروا في إيران وكردستان، وهم الميديون أسلاف الشعب الكوردي والفرس، وكان هؤلاء يتكلمون مجموعة لغات متقاربة تتشابه في بعض خصائصها اللغوية، واصطلح على تسميتها مجموعة اللغات الإيرانية. [3]

أن اللغة الكردية تأثرت باللغات العربية والفارسية والتركية، لكنها حافظت على أصولها وتركيباتها اللغوية رغم اختلاف اللهجات بسبب الفواصل الطبيعية للجبال الشاهقة، وهذا الاختلاف في اللهجات تطعم اللغة وتزيد من مدلولات كلماتها، وهذا التباين حقيقة قرآنية، أشار إليها القرآن في قصة ذي القرنين بقوله: ((حتى إذا بلغ بين السدين وجد من دونهما قوماً لا يكادون يفقهون قولا))،[4] أي لا يعرفون غير لغة أنفسهم، أو لا تكاد تعرف لغتهم إلا بصعوبة.واللغة الكردية أصبحت ذات لهجات متنوعة، باعتبار عاملين رئيسيين:

أ-العامل الجغرافي : طبيعة المناطق الكردية، ذات جبال وهضبات كثيرة، بحيث يصعب الانتقال بين أطرافها، فأدت إلى نشوء هذه اللهجات مع الالتزام بالأصول الكلية للغة الكردية.

ب-العامل السياسي: عدم وجود كيان مستقل للكورد بحيث يجمع شملهم ويوحد لهجاتهم أو عدم وجود الحرية في مناطقها حتى في التحدث باللغة الكردية، وتكتب الكردية بالحروف العربية في كل من العراق وإيران وسوريا، وباللاتينية في تركيا، وبالسلافية في أرمينيا وأذربيجان، واللغة الكردية كسائر أخواتها من اللغات العالمية آية من آيات الله، ودلالة على عظمته، فقد قال عز من قائل : ((ومن آياته خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم، إن في ذلك لآيات للعالمين)).[5]

أن اللغة الكوردية لغة متناسقة النبرات بسيطة صريحة غنية متنوعة، وهي لغة مستقلة تمام الاستقلال وتملك النفوس برقتها، وتنتمي إلى مجموعة اللغات الإيرانية الشمالية الغربية، لها تطوره التاريخي وليست فرعاً أو لهجة محلية مشتقة من اللغة الفارسية حيث أن اللغة الفارسية تنتمي إلى مجموعة اللغات الإيرانية الجنوبية الغربية.

لذا فالعلاقة بينهما ترجع إلى مجموعة اللغات الإيرانية، غير أن اللغة الكوردية لغة غنية جداً بلهجات متعددة، وساهمت في غناها بالمفردات والمصطلحات، واقتبست اللغة الكوردية بعض الكلمات من الفارسية، والعربية، والتركية والأرمينية. [6]ويرجع ذلك إلى أن اللغة الكوردية تنقسم من حيث الحقائق اللغوية والاجتماعية* والجغرافية** إلى أربع لهجات رئيسة وهي: ***

---

[1] رجائي فايد: تحولات الشخصية الكوردية نحو الحداثة، مراجع وتقديم أ.د.عبد الفتاح علي البوتاني، مطبعة ألخاني-دهوك 2008، ص 118.

[2] كورد ناسى– گۆڤاريكى كەلەبورى رۆشنبيرى گشتيە(مالى كورد بۆ باراستنى كەلتورى ميللى)مطبعة أربيل الثقافي عدد اول عام2007،ص11–22.

[3] فلاديمير مينورسكي: مينورسكي و كورد، مطبعة وزارة تربية-أربيل 2006، ص 40-60.

[4] القرآن الكريم: سورة الكهف، آية 93.

[5] نفس المصدر: سورة الروم، آية 22.

[6] نەژاد على سورمى: توێژى ناوەراست كانگاى انتما، چاپخانەى خانى، دهوك 2990، ص31-52. واحمد تاج الدين: الأكراد، دار النصير للطباعة الإسلامية-قاهرة، 2001، ص57-58.

* لهجات اجتماعية: (وهي اللهجة التي تتكلم بها طائفة معينة من الناس والتي تمتاز باستخدام مفردات خاصة لاتستخدمها الطوائف الأخرى، وذلك أما بفعل العامل الوظيفي أو الوضع الطبقي؛ فؤاد حمه خورشيد: المصدر السابق، ص 131.

1- الكرمانجية الشمالية (كرمانجى ژوورو): الذي يتحدث بها حوالي خمسة عشر مليون نسمة من أبناء الشعب الكوردي،المنتشرين في كردستان الشمالية والجنوبية الغربية وهي: البهدينانية، والبوتانية، والبايزيدية، والشمدينانية، والهكارية. ويكتبون بالحروف أللاتينية اكراد تركيا، وهم من اكراد تركيا وسوريا والاتحاد السوفيتي السابق.

2- الكرمانجية الوسطى (كرمانجى ناوەراست): يتحدث بها حوالي ستة ملاين نسمة من الشعب الكوردي، المنتشرين في المناطق المركزية من وسط كوردستان وهي: السورانية، والسليمانية، والأردلانية، والكرميانية، والمكريانية.

3- الكرمانجية الجنوبية: هناك تشكل الكرمانجية الجنوبية لغة أقلية، نوعاما اصغر حجما وقد تكون في الحقيقة اقل شيوعا من الفارسية التي هي غير لغتهم الأم أي (لغتهم الثانية - المترجمة)، المدينة متمدنة وأناسه متحررون من الأحفاد القومية والمحلية. [1] والكرمانجية الجنوبية هي تقريبا ألان اللغة الوحيدة المستخدمة عند : اللورية، والكلهورية، واللكية، والبختيارية، والمامه سينية، وعلى وجه خصوص جنوب محور بيجار - مريوان. [2]

4- الكورانية: يتحدث بها حوالي أربع ملاين نسمة من أبناء شعب الكوردي، و تنتشر مبعثرة في كوردستان الشمالية اللهجتين الكرمانجية الشمالية والوسطى ولكل لهجة رئيسية من هذه اللهجات مجموعة من اللهجات المحلية الفرعية من واد إلى آخر. فهي : الكورانية الأصلية، والهورامية*، والزازائية، والباجلانية. [3] ومرد هذه الاختلافات هو أن اللغة الكوردية بامتدادها الجغرافي الواسع بين خمس دول جعلها تتمتع باختلافات طفيفة في المناطق المركزية الكوردية، بينما تختلط هذه اللهجات (أي تعدد اللهجات) بالكلمات الغربية بشكل واضح في مناطق الأطراف حيث تتداخل مع اللغات التي تجاورها كالتركية في الشمال الغربي والفارسية في الشرق والجنوب الشرقي والأرمينية والتركمانية في الشمال الإفريقي،[4] ويرجع ايضا إلى قلة الإنتاج وندرة التراث الأدبي المكتوب باللغة الكوردية من جهة الثانية. وأخيرا يرجع سبب إلى عدم اتفاق القادة الكرد على (لغة قياسية)** واختيارها من بين لهجاتها اللغوية، ويعزى هذا إلى انعدام وجود السلطة القوية الموحدة بالدرجة الأساس، لان السلطة الموحدة هي القوة الوحيدة القادرة على اختيار لهجة من اللهجات وتحويلها إلى لغة قياسية يعتمدها الشعب الكوردي، دون اعتراض أو انحراف من احد، عند إذ فقط يمكن القول أن العوامل الجغرافية أو البيئية أو المؤثرات الخارجية ستتوقف عن فعلها المؤثر في بعثرة وتأقلم لهجات هذه اللغة.[5] وكل هذه الاسباب تؤدي في بعض الأحيان إلى خلق صعوبات كبيرة أمام الاجانب والمستشرقين الذين يحاولون الإلمام بهذه اللغة، ويؤدي ذلك بالنتيجة إلى إعطاء رأي غير دقيق فيما يتعلق باصل وانتماء اللغة الكردية. وختاما يتبين لنا بأن اللغة الكوردية تتكون من لهجتين الأساسيتين، السورانية والبهدينانية (الكرمانجية).

** لهجات جغرافية: وهي التي تمتاز باختلاف عدد من المفردات بسبب تباين النطق أو التلفظ في بعض مقاطع الكلمات في لغة واحدة والناتجة بفعل الانعزال الجغرافي الداخلي ضمن الإقليم الجغرافي لوطن اللغة إلام، ويأتي تصنيف اللهجات الكوردية ضمن هذا الصنف من اللهجات؛ فؤاد حمه خورشيد: نفس المصدر، ص 131.

*** انظر الملحق رقم (2).

[1] د.احمد عثمان ابوبكر: عشائر كردستان، وصديق الملوجي، ود.إبراهيم الداقوقي، ومهرداد ازادي، مطبعة اوفسيت اربيل 2001، ص 200.

[2] فؤاد حمه خورشيد: أصل الكورد، المصدر السابق،ص 125-126.

* اللغة الهورامانية: ينطق باللغة الهورامانية أو (الهورامية) حوالي 500 ألف هورامي في عموم شمال العراق، شرق السليمانية وفي كركوك وقرب الموصل. وتنشط الآن الكثير من النخب الهورمانية من أجل إعادة الاعتبار إلى لغتهم وثقافتهم التي تم إهمالها والتضحية بها في العقود الأخيرة لصالح اللغة السورانية الكردية.

[3] احمد تاج الدين: الأكراد، المصدر السابق، ص 58.

[4] مارغريت كان: أبناء الجن، ترجمة نورا شيخ بكر، مطبعة خلود- دمشق 2001، ص 343-345.

** تعتبر اللغة المقررة دستورياً هي اللغة الرسمية في كل بلد، وهي التي يصطلح عليها باسم اللغة القياسية (Standard Language) وماعداها تعتبر من اللغات الثانوية أو من اللهجات التابعة.

[5] فؤاد حمه خورشد: أصل الكورد واللغة الكوردية، دار سردم للطباعة والنشر-السليمانية2011، ص 133-134.

ثالثا- تاريخ الغناء والموسيقى الكوردية:

أن الغناء والموسيقى الكوردية، هي عرض منتظم لتاريخها في شكل اللحن وفي الكلمة وفي أسلوب الغناء..، لان الشعب الكوردي عريق قوي الذاكرة، وله تاريخ طويل في الأخدود البشري، وتمرس عميق في ميادين الحياة المختلفة، وأدرك دوره الحقيقي في خارطة الجنس البشري وأدرك حركته بما لها من تتالٍ في واقع التطور الحضاري وبخطوط مستقيمة وتناسبات مؤثرة في الميادين كافة. أن التاريخ الشعب الكوردي له منهاج تزداد معقوليته في كل قرن من الزمن، منهاج يقف حيوياً وخلاقاً لكي يمتص الميادين الجديدة للتاريخ وهذا المنهاج في التقدم الكوردي بوصفه قطباً بشرياً له سمات واضحة في الفعل والتنوير والإدارة، ولذلك من خلال هذا المشهد الزمني لتاريخ الكورد. تتضح معالم الغناء الكوردي باعتباره غناءً جوهرياً له كثافته الظاهرة والباطنة لما له من كينونة ديناميكية من حيث الكتلة والشكل والعظمة الروحية وقوة التسامي والتحليق إلى أفاق ابعد.[1]

أن الغناء الكوردي له مفاهيمية شفافة داخل حدوده التاريخية والتي جددت قواعد الذهنية البنائية له، والمفاهيمية الغنائية الكوردية هي عمل فريد من نوعه ومجيد في الدراماتيكية، ذلك إن هذه المفاهيمية، هي شرقية الطابع والنزعة انتظمت عبر مفهوم الشرق القديم والصارم في أوصافه ووفق جغرافية شاسعة، كانت الأراضي الكوردية هي المنبع الذي يولد فيه الطور التاريخي الواقع بين خلق العالم وبين انحلاله.[2] والغناء الكوردي فن وطيد الأركان، وراسخ الملامح، وقوي التأثير بين الطبيعة والروح، والتبدل التاريخي الذي طرأ على هذا الغناء يرتدي الزى المميز له في كل مراحل الممتدة، على أن الذي يجمع هذه المراحل، هو تناسل الأزياء أي هو تناسل جاء من بطن واحدة يمتلك غريزة التتالي والتعاقب في مجاري التطور والديمومة، والارتقاء، والتاريخ، كما وصفه الفيلسوف هردر(Hereder)* هو (تربية الجنس البشري وتهذيبه)، وقال عنه إيمانويل كانت** (بأنه تطور فكرة الحرية وارتقاؤها)، وعرفه الفيلسوف والمفكر هيجل (Georg Friedrich Hegel Wilhelm)*** بأنه (امتداد ذاتي لروح العالم).

أن الأغاني الكوردية كثيرة الأنواع ومتعددة أشكال الأداء. أي أن لكل مدنية من المدن الكوردية فكرتها وعواطفها وانفعالاتها وإرادتها، أي ما في السليمانية هو غيره مما في اربيل وهذان يتمايزان عمّا هو في دهوك. ونستنتج من ذلك، أن كلّ لون من ألوان الغناء يتأثر بمحيطه الذي يولد وينشأ فيه من طبيعة.[3] ومن تلك الأنواع الأغاني القروية ومنها الأغاني المؤداة مع الدبكة الشعبية الكوردية المتعددة الأنواع، ومنها ما هو قديم اللحن والكلام ومنها ما هو حديث النظم ويأتي بعضه على شكل مقامات كما هو معروف في الغناء الكوردي الكلاسيكى. ولقد برز

---

[1] غەفور مەخمورى: جۆخين(كۆمەلە هۆنراوەيەكى فۆلكلۆرى كوردیە) لەكۆكردنەوەو ئامادەكردنى حاجى سعدالله شيخانى يە، چاپخانەى رۆژهەلات، هەولير 2010، لا 3-5.

[2] محمد حمه باقى: ميژووى مۆسيقاى كوردى، چاپى يەكەم، چاپخانەى شهر كرد، إيران 1996، لا 3-6.

* يوهان جوتفريد هيردر Johann Gottfried Hereder (موهرونجن ، ألمانيا ، 25 أغسطس 1744 - ويمار ، ألمانيا ، 18 ديسمبر 1803) فيلسوف و أديب و ناقد أدبي و لغوى المانى بيعتبر مؤسس المدرسة الالمانيه في علم التاريخ. كان في الأصل اديب و ناقد أدبي بيحتل مكانه كبيره في تاريخ الأدب الالمانى و كان صديق مقرب ل جوته. تكوينه الفكري كان لاهوتى كلاسيكى.

** إيمانويل كانت 1724 - 1804 فيلسوف من القرن الثامن عشر ألماني من بروسيا ومدينة كونغسبرغ. كان آخر فيلسوف مؤثر في أوروبا الحديثة في التسلسل الكلاسيكي لنظرية المعرفة خلال عصر التنوير الذي بدأ بالمفكرين جون لوك، جورج بركلي وديفيد هيوم.

*** غيورغ فيلهلم فريدريش هيغل (بالألمانية: Friedrich Hegel Georg Wilhelm) (ولد 27 أغسطس 1770 — 14 نوفمبر 1831) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتيمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربيةِ من ألمانيا. يعتبر هيغل أحد أهم الفلاسفة الألمان حيث يعتبر أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي.

[3] محمد حمه باقى: موزيك و گۆرانى كوردى، چاپى يەكەم، چاپخانەى هێڤى، هەولير 2011، لا 135-137.

في أداء الغناء الكوردي المتنوع فنانون ومطربون القدماء منهم: الأستاذ علي مردان، والمطرب حسن جزراوي، والمطرب رسول كردي والمطربة نسرين شيروان والآخرون، أما فنانون والمطربون الذي ظهروا في بداية السبعينات هم: محمد قدري وقادر زيرك و جمال جلال..وغيرهم.

أن براعة الموسيقى الكوردية لم تكن قائمة على حشد أنغام عقيمة تصدر عن مختلف الآلات الموسيقية، بل كانت الموسيقى الكوردية تحدد بالإيقاع المرتبط باتساق الحركات وهو الإيقاع الشامل الذي يقوم على الأوزان الفنية والاجتماعية والطبيعية للبيئة الكوردية المضخمة بعبير المتغيرات والأصول والثوابت، وتتميّز أيضا بالطبقات العالية في الصوت البشري (الميانات). لان حيوية الفنان الكوردي في تعامله مع الموسيقى والغناء تتجه في مجراها إلى الباطن. وإذا قارنا بين موسيقى الاذريين والأرمن والاثوريين، وبين موسيقى الكوردية، فنجد إن موسيقى الأقوام كما ذكرها (مار) متشابهة فيما بينها، بينما الموسيقى الكوردية، تتميز بلونها وصفاتها وشخصيتها الانفعالية التي تتخللها بعض الملامح الرومانتيكية، تلك التي تفتح المجال واسعاً نحو الابتكار، خاصة وان إبداع بعض الموسيقيين الكورد يعود أساسا إلى الارتباط العضوي بالمعرفة الإبداعية العميقة للتراث الكوردي وتوغل الألحان الكوردية في الروح).

وإذا عدنا إلى الحان العازفين، نرى انها ترسم صورة حية، لانها تتشكل من مجموعات فنية تتكون كل واحدة من هذه المجموعات من ثلاثة فنانين هم (مغن ثم طبال وعازف آلة هوائية) وهذه المجموعات موكولة في أحياء الحفلات الشعبية والأعياد والطقوس الدينية وسواها، وتعتمد هذه المجاميع على تقنيات بسيطة في الأداء البشري (الحنجرة) وفي الأداء الآلي (الآلة الموسيقية) ويمكن تحديد مصادر الفن الغنائي والعزف عند هؤلاء، بأنها يقود إلى ميلوديات تتطابق مع الألحان الريفية في اللغة الموسيقية وفي الوضوح الفني والرشاقة الأدائية، وكانت الموسيقى الكوردية قد ظفرت بأنها تمكنت من التحول إلى دور الغناء من سطر لحنية واحدة وكذلك أنها حذقت في استخدام آلات موسيقية جديدة هي آلات الاوركسترا الحديث. وقد ظهر جيل من الموسيقيين يمتد إلى بداية أساليب الانتقال من طرائق غناء سطر لحني واحد، إلى الغناء من طبقات متعددة وسطور لحنية متعددة (البوليفونية)* أي تغني أو تعزف في آن واحد، والوصول أيضا إلى علوم توافق النغمات (الهارموني)** ثم علوم تقابل الألحان الكونترابوينت.

---

* بوليفوني : هي فن توازي وتشارك الألحان وتألفها بشكل يحتفظ به كل لحن أو كل خط لحني بقيمته الذاتية كي تعادل بين جميع الخطوط ويشتق من هذا العلم فن (الكونترابوينت) والذي يعني المحاكاة اللحنية .

** هارموني: علم الهارموني علم كلاسيكي في نشأته وهو ممتد من البلفونية التي سادت عصر الباروك والهرموني هو العلاقة الرئيسية ما بين الأصوات والدرجات الموسيقية المختلفة والتي يعتمد في أصوله على نظريات تألف الصوت وتناثره وهو ما يسمى بعلم توافق الأصوات ، أو بمفهوم أخر يعرف بالهرموني سامع عدة أصوات في اللحظة نفسها مع مراعاة حاسة الانسجام عند سماع هذه الأصوات .

رابعا – الموسيقى والغناء المرافقة للدبكات الكوردية في اربيل:

تعد الدبكة الكوردية لوناً من ألوان الفنون الشعبية، ولعلها من أبرز ما لدى الشعوب التي تقترن فيها الموسيقى بالطقوس العقائدية، أو بالسلوك الاجتماعي أو بالضرورات الحياتية، وأصبح للدبكة الكوردية بمرور الزمن أصول و قواعد، واكتسبت قيماً فنية عالية. وتعتبر الدبكة الكوردية من المظاهر البارزة في التراث والموروث الكردي، وكذلك فأن الدبكات الشعبية الكوردية فتحت أفاقا جديدة أمام الأعمال الفنية والثقافية التي ابتكرها الشعب على مر الأجيال حيث تفجرت من ينابيع فكرية غزيرة لمؤلفين والكاتبين والنحاتين والشعراء والفنانين. ولها سماته الخاصة التي تتميزها عن بقية الشعوب.[1] و مما يميز الدبكة الكوردية عن رقصات الشعوب و الأمم الأخرى هو إن للدبكة الكوردية ممارسة واسعة الانتشار في المناسبات والأفراح وفي حالات الولادة والمأتم..الخ. وهي رقصات مختلطة تضم الرجال والنساء معاً، كما أن هناك رقصات خاصة بالرجال ، وأخرى خاصة بالنساء ، وتؤدى علانية في المناسبات المذكورة أعلاه.

وقد أشار الكاتب (محمد توفيق وردي) إلى أن هناك ثلاثين نوعاً من الدبكات الكوردية، ولكل واحدة منها إيقاعها الخاص بها مع حركتها الخاصة، فلكل مدينة وكل عشيرة رقصاتها الخاصة رغم تشابه بعض الحركات إلا أن لكل رقصة أسلوبها الخاص واسمها الخاص. وكل رقصة تنقسم إلى رقصات فرعية وكل واحدة منها لها حركات و تشابك أيد على نوع معين. أسهلها وأشهرها هي (سێ پێیی*).[2] ومن حيث الحركة تنقسم الدبكة الكردية إلى نوعين: أ- الدبكات ذات حركة بطيئة (اليسارية) ** - ب- الدبكات ذات حركة سريعة (شێخانی)*** ، ولكل منهما أغانيها و أنواعها الخاصة، كما أن الدبكات تشترك فيها الفتيات مع الفتيان، أي المختلطة (رەش بەلەك) تكون ذات حركة بطيئة ونادراً ما تدخل الفتيات في الدبكات سريعة الحركة، وتتسم غالبية الرقصات الكوردية بالحيوية والديناميكية.

وبشكل عام يمكن تقسيم حركة وضع الأصابع و الأذرع أثناء الدبكة إلى ثلاثة أوضاع: أ- يشبك إصبع الخنصر من يد الراقص المعين مع إصبع الخنصر من اليد القريبة للراقص المجاور من الجانبين، و جعل العضد عمودياً على الزند عند تأدية حركة القدم و إرخاء الذراع إلى الأسفل. -2- يشبك أصابع كف من جهة راحة اليد للراقص مع أصابع كف الراقص المجاور و يلامس كتف الراقصين وزندهم بعضها البعض. -3- وضع الكتف للراقص المعين مع امتداد الذراع فوق كتف الراقص المجاور.

ومن ناحية التصنيف الدبكات الكوردية،[3] يتكون إلى:

1- شكل الدبكة: يشترك في كل الدبكة أكثر من ثلاثة أشخاص. وقد يكون العدد كبيرا. ويصطف الراقصون على شكل حبل طويل مستقيم أو متعرج أو ملتو أو مستدير مغلق.. الخ.

2- نوع الدبكة: يشترك في هذه الدبكة الرجال والنساء أي مختلط ويسمونها بالكوردي (رەش بەلەك).

---

[1] معروف خزندار: گۆرانی و موسیقای کوردی، گۆڤاری هەتاو ژمارە (21) سالی یەکەم لە 10 شباط 1955، لا 6.

* أن دبكة (سێ پێیی) الثلاثية الخطى، تعتمد على حركة وئيدة من ثلاث خطوات، يؤديها الراقصون على شكل حلقة نصف دائرية، فيما تكون أياديهم متشابكة.

[2] تانسومورا: الموسيقى الكردية،ترجمة، جلال زنكابادي، مجلة كاروان، ص156.

** أن دبكة (يسارية) عبارة عن تحرك الرطل الراقص نحو اليسار بإيقاعات سهلة.

*** أن دبكة (شێخانی) عبارة عن حركات سريعة أشبه ما تكون بالقفزات.

[3] عبد اللطيف الارناؤوط: مقالة بعنوان (الرقصات الشعبية)، من المجلة شهرية يصدرها المركز الفلكلوري في وزارة الإعلام، العدد الأول السنة 1975، مطبعة دار الحرية بغداد، ص 117- 126.

3- مكان الدبكة: تنفذ الدبكات في سفوح الجبال أو فوق قممها أو في أي مكان مناسب. وتختلف دبكة عن الأخرى بحسب المناطق غير أن هذا التفاوت لا يمنع من وجود نوع متشابه في جميع البلاد.

وهناك بعض لاآلات الموسيقية الشعبية تستخدم عند تأدية الدبكة الكوردية التي تجعلها أكثر إثارة وأصالة من الأدوات الموسيقية المعاصرة منها: 1- دەهول (الطبل)* -2- زورنا (المزمار)** -3- دوزەلە (مطبق أو المجوز)*** 4- بلوير (الناي).**** والجدير بالذكر أن الغالبية العظمى من ا لدبكات الكوردية لا ترتبط بالأساطير و الخرافات كما هو الحال لدى بعض الشعوب و الأمم.[1]

وتنقسم الدبكات الكوردية إلى:

أولا- الدبكات الكرمانجية: وكان تنقسم إلى:1- گولێ شێنی: تنتمي هذه الدبكة إلى النوع الأول من حيث تشابك الأيدي، أما حركة القدم فتتم بتقديم خطوة للقدم اليسرى إلى الأمام ثم إعادتها وتقديم خطوة للقدم اليمنى و إعادتها إلى وضعها السابق و بعد يتحرك الراقصون خطوتين نحو اليمين و هكذا. و هذه الدبكة هي من الدبكات الخفيفة التي تشترك فيها النساء.

2- يار كووزەل: تؤدي بشبك أصبع الخنصر و أرخاء الذراع على امتداد الجسم، إما حركة القدم فتتم بضرب الأرض بالقدم اليسرى ثم يليها تحرك الراقصين نحو اليمين ثلاث خطوات و إعادة الكرة. وتمتاز بسرعتها و خاصة حركة الأذرع.

3- مام عباسي: تؤدي بشبك الخنصر، أما الأذرع فلا ترخى كالدبكات السابقة أما حركة القدم فتمتاز بثنية بسيطة عند بدء الدبكة و ضرب القدم على الأرض دون تقدم القدمين أو تأخيرهما.

4- شيخانی: وهي من الدبكات المشهورة، حركة الأصابع تنتمي إلى الوضع الثاني أما حركة القدم فتبدأ بثلاث خطوات جانبية نحو اليمين ثم الاستدارة نحو اليسار مع جعل الأذرع تلامس بعضها، ثم تتقدم القدم اليسرى بخطوتين إلى الأمام تليها القدم اليمنى بخطوة ثم العودة و هكذا.

5- بەروپشت أي (الأمام و الخلف): تشبه رقصة (شيخاني) إلا أن الفرق بينهما في حالة الاستدارة لا يتقدم الراقصون ثلاث خطوات، بل يضربون بقدمهم اليمنى الأرض ضربتين متتاليتين.

6- ملاني: الاسم مشتق من (مل) أي الكتف وهي رقصة محببة لدى النساء و الفتيات ذلك لخفة أدائها وبساطتها.

---

* وهي كبيرة الحجم و مصنوعة من جلد رقيق مثبت على محيط دائرة خشبية من جهتيه، و يستخدم الطبال نوعين من الأعواد احدها رفيعة وعود غليظة، و الآخرة تنتهي برأس ضخمة و متكور تقريباً، و عادة يكون طول كل عودة ما يقارب 40-50سم. عثمان شاربازيري: گۆرانی ومۆسیقا وهەلپەرکێ لە پەندی پێشینانی کوردی دا، مجله بيان ژماره (55) له حزيران 1979، لا 44.

** تأخذ شكلاً مخروطياً دائرياً و مجوفاً تكون نهايتها العريضة معقوفة إلى الوراء وهي بطول 30سم تقريباً، و تمتاز المزمار بإخراج الحان موسيقية و حسب الأغنية و الدبكة. عثمان شاربا زيري: مجلة بيان عدد (55) المصدر السابق، ص 43.

*** عبارة عن قصبتين مجوفتين تحملان عند سطحيهما العلويين عدة ثقوب مرتبة بشكل مزدوج تلصق القصبتان مع بعضهما عادة بالقير.

**** هناك أنواع مختلفة من الناي و هي تضع من الخشب الصاج أو من القصب أو من الحديد، و يكون طول الناي (30 سنتم) تقريباً عليها عدة ثقوب مرتبة و في طرفها الثاني ثقب واحد فقط.

[1] وريا احمد: رونكردنەوەی هەندی لایەنی بەرەو پێش لە گۆرانی و مۆسیقای کوردیماندا، گۆڤاری بیان ژمارە (53) له كانون الثاني 1979، لا 70.

7- سي كاف أي (ثلاث خطوات): تنتمي إلى الوضع الثاني من حيث وضع الأصابع و الأذرع، أما حركة القدم فتكون بخطوتين من القدم اليسرى متتاليتين إلى الأمام و تليها خطوة ثالثة بالقدم اليمنى ثم العودة إلى المكان الأول مع حركة بسيطة نحو اليمين. [1]

8- ژنانى أي (نسائي): تنتمي حركة ووضع الأصابع و الأذرع إلى الموضع الأول، أما حركة القدم فتكاد تكون ثابتة و ذلك لبطء الحركة، و هذه بسيطة بالأكتاف. وهي رقصة جميلة تؤديها النساء و يشاركهن الرجال.

وهناك رقصات أخرى كثيرة بعضها موجود و بعضها الأخر غاب عن الأداء، كالدبكات (بستانى،مەرجى،مەيمون) فان جميع هذه الدبكات توجد في مدينة دهوك.

ثانياً/ الدبكات السورانية: و تنقسم إلى:1- سى پێيى: يقوم الراقصون بشبك أصابع الكف من جهة راحة اليد للراقص المعين مع أصابع كف الراقص المجاور من الجانبين، و تكون أذرعهم ممتدة إلى الأسفل بحيث تلامس كتف الراقصين بعضها البعض و كذلك الزند يلامس الزند، أما حركة القدم فهي ضرب الأرض ثلاث مرات بالقدم اليمنى و بعدها يتحرك الراقصون إلى جهة اليمين.

2- چەپى أي (يسارية): وهي شبيهة برقصة (سى پێيى) عدا اختلاف ضرب القدم اليسرى على الأرض و حركة الراقصين تكون بطيئة مقارنة بالدبكات السابقة.

3- سويسكەيى: [2] جاءت تسمية هذه الدبكة من (سويسكه) وهي احد الطيور البرية التي تكثر في المدينة الشمالية. وهي رقصة سريعة يتشابه وضع يد الراقصين مع الدبكات السابقة، أما حركة القدم فتتم بوضع القدم اليسرى إلى الأعلى مع ميلانها ثم يليها رفع القدم اليمنى مع ميلانها و بعدها مد القدم اليسرى إلى جهة اليمين مع الانحناء الواضح للراقصين.

4- ئايشوكى،[3](عائشة): وهو أسم أمرأة كوردية مناضلة وقد سميت الدبكة باسمها، وبها يبدأ الراقصون بالدوران على خط دائري مع التصفيق و حركتهم نحو اليمين، وهي رقصة بطيئة و مختلطة.

5- رۆين: وهي رقصة بطيئة بحيث تشبه السير الاعتيادي الهادئ. وهي الدبكة التي تقدم عادة عند نقل العروس من بيت أبيها إلى بيتها الجديد حيث يتبع الراقصون العروسين و يقدمون لهما هذه الدبكة. وهناك أنواع أخرى من الدبكات كالسوراني، وفةقياني وأخرى كثيرة.

جدير بالذكر أن الدبكات الكوردية وبأنواعها المختلفة تقدم على الانغام والأدوات الموسيقية الفولكلورية الأصيلة كما تقدم على أصوات المغنين و المطربين خاصة الأغاني التي كلماتها و ألحانها فولكلورية قديمة نظمت لوصف جمال فتاة كردية أو أي شيء آخر، بالإضافة إلى الأدوات الموسيقية التي تستخدم لأداء الدبكة الكوردية هناك طرق أخرى منها الغناء الفردي المزدوج، حيث يقوم احد الراقصين بترديد أغنية وحسب نوع الدبكة و يقوم شخص آخر أو الراقصون جميعاً بترديدها من وراء المغني، وطريقة أخرى هي أن يغني راقصان أغنية واحدة يرد احدهما على الأخر أو يرد عليه آخرون من الراقصين. وغالباً ما يكون الراقص المغني في وسط حلقة الدبكة. أما أذا كان هناك مغنيان حيث يقف احدهما في مقدمة الراقصين و الأخر في مؤخرة الدبكة.

ومن ناحية الأغاني لقد كان الأدب و الفنون لدى الشعب الكوردي مرآة للآمال العذبة التي ظلت تدور في ذاكرته، والتي لاتجد إمكانية تحقيقها و إخراجها إلى الواقع فتغنت بها لعلها تخفف بها عن آلامها ومطامحها. [4] وفي الأغنية الفولكلورية الكردية نرى أن الشعب الكردي يعبر عن

---

[1] تانسومورا: الموسيقى الكردية،ترجمة، جلال زنكابادي، مجلة كاروان، ص156.

[2] وريا احمد: شاييەكانى ناوچەى كۆيە، گۆڤارى چل ئاواز-ژمارە 8 سالى 2006، لا 20.

[3] وريا احمد: گۆڤارى چل ئاواز، نفس المصدر،ص 17.

[4] احمد فقي رسول: كورتە باسيك دەربارەى حيران و بەستە، گۆڤارى بيان ژمارە (110) لەمانگى أب 1985، لا 80.

أمنياتـه التـي لا تختلـف عـن أمـاني الشـعوب الـذين يعيشـون مرحلتـه الاجتماعيـة، هـذه الأمـاني و الاحتجاجـات، المنبعثـة عـن الحيـاة اليوميـة، والتـي ضـمنها الفـرد الكـردي أغانيـه التـي ينشـدها فـي الوديان و الجبال كما يغنيها الشباب والشيوخ،[1] تمتـاز بصـفاء كلماتهـا و سـهولة أسـلوبها و إيقـاع أصواتها النابض و يعددها المستخلص من الوحدة الموضـوعية التاليـة:1- أغـاني خاصـة بالحـب - 2- أغاني خاصة بالوصف -3- أغاني خاصة بالحروب -4- أغاني حول الحياة العملية، كالرعي و الحصاد.. -5- الغزل بين الفتى و الفتاة
-6- أغاني خاصة بتوديع العروس -7- أغـاني حـول القضـايا السياسـية والاجتماعيـة..، كـان فيهـا شيئاً من الهموم المخزونة في قلوبهم و يتمتعون بقليل من مسرات الدنيا.

أن الشعب الكوردي يمتلك تراثاً غنيا من الأغاني بكل أنواعها،[2] وتتفرع هذه الأغاني إلـى فروع متعددة هي:

1- گۆرانی: وهي وحدات شعرية مستقلة لكل واحدة أو اثنتين منهـا معنـى كامـل فـي مجـال الحـب والعشق.

2- بەیت: وهو الغناء الحماسي الذي غالباً ما يغنى بين الفتى و الفتاة.

3- لاوك (lawik): وهي القصـص البطوليـة سـرد حكايـات الأبطـال الأكـراد فـي الماضـي. سـواء كانت قصصا غرامية أو قصصا بطولية.

4- دیلۆك (dîlok): وهو الغناء الخاص بالرقص وحفل الزفاف.

5- لاوژه (Lawje): وهو شكل من أشكال الموسيقى الدينية.

6- حەیران: عبـارة عـن كلمـات منظمـة بشـكل نثـر مسـجوع لا تقـل عـن ثلاثـة مقـاطع موزونـة فـي أخرها، يعبر فيها الفتى و الفتاة عن همومهما.[3]

وعـن منشـأ الغنـاء كانـت هنالـك آراء مختلفـة، أولا: أن أغـاني العمـل أي (أغـاني الحصـاد الجماعي و أغاني الرعاة) أقدم أنواع الغناء، ولعل أغاني الرعاة هي الأقدم عمراً من أغاني سكان القرى الزراعية التي ظهرت فيما بعد.[4] ثانيا: أن الأغاني الدينية أقدم أنواع الغناء، ويعتقد البعض من الباحثين والدارسين بأن الأغنية أو التراتيل الدينية هي الأقدم في المجتمع.

ويعتقد الباحث ان اول واقدم أنواع الغناء التي ظهرت في مدينة اربيل، هي أغاني العمل، وذلك لأن سـهل اربيـل مدينـة زراعيـة، وأغـاني العمـل هـي نـوع مـن الاغـاني تـؤدى أثنـاء العمـل، والحان هذه الأغـاني وايقاعاتـه تنسـجم مـع حركـة العامـل أثنـاء العمـل، والهـدف المنشـود مـن هـذه الأغاني هي للاستمرارية في العمل ونسيان الانهماك في العمل. وهذا بعض من تلك الاغـاني: (مشكه، ساوار كوتان، دروينه، بيرى)، والتراث الكردي زاخير بكلا النوعين من الغناء أي أغاني العمل والاغاني الدينية. والجدير بالذكر كل هذه الأغاني والتراتيل الشـعبية كانـت تعكـس المشـاعر والأحاسيس والعاطفة والحسرات باختلاف المناسبات والتقاليد.[5]

---

[1] لاوك: پێشەکییەك بۆ گۆرانیی كوردی، گۆڤاری بیان ژمارە (55) لەمانگی حزیران 1979، لا 39-40.

[2] رزكار خوشناو: بەشەكانی گۆرانی كوردیمان، گۆڤاری بیان ژمارە(53) لە كانون الثاني 1979، لا 72-73.

[3] وریا احمد: رونكردنەوەی هەندی لایەنی بەرەو پێش لە گۆرانی و مۆسیقای كوردیماندا، گۆڤاری بیان عدد(53) المصدر السابق، ص70.

[4] نادر رۆستی: گوندی كوردیی و گۆرانی لە پیشەدا، چاپخانەی ئاراس ھەولیر 2007، لا 173-176.

[5] كریم شارزا: مەقامەكانی سێوەی هونەرمەندی كورد لە تەرازوی رەسەنایەتی دا، چاپخانەی حسام بغداد، 1982، لا 5-8.

المبحث الثاني

نبذة مختصرة عن تاريخ الموسيقى والغناء:
أولا ـ أنواع و أشكال الأغاني الكوردية، وتصنيفها.
ثانيا ـ أنواع الأوزان الموسيقية المستخدمة في الأغاني الكوردية.
ثالثا ـ ظهور الفرقات الفنية في مدينة اربيل.
رابعا ـ الآلات الموسيقية رصينة المستخدمة في منطقة اربيل.

* الدراسات السابقة.

(المبحث الثاني)

اولا - أنواع و أشكال الأغاني الكوردية، وتصنيفها:

تتعدد أنواع الأغنية الكوردية بتعدد مناسباتها، وتختلف إشكالها باختلاف الإطار الذي يعيش فيه المغني، كما تختلف خصائصها باختلاف عناصرها، فردية كان أم جماعية، وكذلك تبعا لأسلوبها وإلحانها وتأثرها بالمحيط الذي نشأت فيه والظروف البيئة التي يعيش فيه المغني الشعبي. [1] كذلك إن أنواع الأغاني الكوردية كثيرة جداً فهي تغنى بمختلف المقامات والإيقاعات وهي من الإلحان القديمة والحديثة. [2] وبالنسبة إلى تصنيف أغاني الكوردية هناك أنواع وأشكال تصنيفات وضعت من قبل الباحثين الأكراد وغيرهم عند دراستهم للاغاني الفلكلورية الكوردية، بالرغم عن درجات تشابهها سواء كانت وفق محتوى المواضيع الأدبية للاغاني- أي وفق محتوى المواضيع التي تتحدث عنها نصوص الأغاني- أو وفق طريقة أدائها أو أية طريقة أخرى يكشف علاقات التي تربط بين المجموعات المصنفة. [3] على سبيل مثال:

أ - يصنف الباحث عثمان شار بازيري أنواع الأغاني الكوردية، إلى:(أغاني الرعاة. أغاني الفلاحين. أغاني الدينية. أغاني المناسبات. أغاني المأتم. أغاني النسائية. أغاني الأطفال. أغاني الحرب. أغاني الترفيه. أغاني الصيد. أغاني الحب).[4]

ب - وصنف الباحث الدكتور عز الدين مصطفى رسول أنواع الأغاني الكوردية، إلى:(أغاني العمل. أغاني المناسبات. أغاني العاب. أغاني الزواج. أغاني الأعياد. أغاني ولادة. أغاني الدينية. أغاني الاجتماعية. أغاني الحب. أغاني لاي لايه. أغاني الحربية. أغاني الأطفال).[5]

ج- صنفت الباحثة الدكتورة شكرية رسول أنواع الأغاني الكوردية في كتابها (ئەدەبی فۆلکلۆری کوردی) [6] **في الصفحات (126- 163)*إلى: أ- أغاني العمل، كالأتي:** (دروێنه. ڕاوکردن. ساوار کوتان. مازوو چنین. شەنو کەوکردن. خەرمان هەڵگرتن. دەستارِ هارین. شوان کاری. کاسب کاری. جوتیاری. مانگا دۆشین. مەشکە ژاندن).**ب - أغانی الیومیه، کالأتي:** (أغاني ألاعيب الأطفال. أغاني لای لایه (المهد). أغاني الحب. گۆرانی مەجلسی).

ج - گۆرانی بۆنه، أي أغاني المناسبات، كالأتي: (منالّ بون، أي أغاني ولادة. نیشانه کردن. خەتەنه سوران. بوك بردن. أي أغاني زواج. خەنه بەندان. ئێشك گرتن. **هەڵپەرکێ و شایی**. أي أغاني الفرح.

---

[1] د.عزالدين مستەفا رەسول: لێکۆڵینەوەی ئەدەبی فۆلکلۆری کوردی، چاپی سێیەم، چاپخانەی ئاراس، هەولیر 2010، لا 68. و

عثمان شار بازيری: گەنجینەی گۆرانی کوردی، چاپخانەی زمان، بغداد 1985، لا 28-29.

[2] محمود زامدار: دەروازەیەك بۆ گۆرانی و موزیکی کوردی، دەزگای ڕۆشنبیری و بلاوکردنەوەی کوردی، 1980، لا 42-50.

[3] د.شوکریه رسول: ئەدەبی فولکلوری کوردی، چاپی دووەم، چاپخانەی موکریان، هەولیر 2008، لا 87-92.

[4] عثمان شار بازيری: گەنجینەی گۆرانی کوردی، المصدر السابق، لا 70-78.

[5] د.عزا لدين مصطفى رسول: لێکۆڵینەوەی ئەدەبی فۆلکلۆری کوردی، المصدر السابق، لا 65-74.

[6] د. شوکریه رەسول: ئەدەبی فولکلوری کوردی، المصدر السابق، ص126- 163.

* أنظر ملحق رقم (3).

گۆرانی ئاینی، أي أغاني الدينية. شين و لاوانەوە، أي أغاني المديح. دوركەوتنەوە لە نيشتمتن و كەسوو كار، أي أغاني وطنية.

د- وصنف الباحث نورا لدين صاله ى أنواع الأغاني الكوردية في كتاب (مدخل إلى الأغاني والموسيقى الكوردية) في صفحات (53- 54)إلى:أ - **أغاني العمل، كالأتي:** (دروێنە، بێریاتی، كاروان، دارەوانی، شوانكاری ، كاسب كاری). ب - أغاني المناسبات، **كالأتي:** (زواج. المأتم. الدينية). ج - الأغاني اليومية (روزانه) ، **كالأتي:** (للأطفال. لاي لايه).

د - أغاني حب وهي ينقسم إلى: (لاوك. حيران. گۆرانی. مقام). هـ - الأغاني السياسية. و - الأغاني الحّرة (ئازادەكان)، **كالأتي:** (أغاني الجديدة (تازه). أغاني المدينة (شاري). أغاني الشعبية (ميللى). *

هـ - وصنف الباحث عبد الرزاق يمارى أنواع الأغاني الكوردية في كتاب (مدخل إلى الأغاني والموسيقى الكوردية) في صفحات (55- 56)إلى: (ديلانی:گۆرانی شايی يە (أغاني الفرح). زيما: گۆرانی شيوەنە (أغاني المأتم). نارين: گۆرانی بوكانەيە (أغاني الزواج). ديورك: لەگەڵ تەمبورەدا دەوترێ (يتئدا مع آلة طنبور). لاوك. حيران. بە ستە. مقام. سوز. گۆرانی ئاينی و دەرويێشانە (أغاني دينية). بە ند، گۆرانی ناو حكايەتەكانە (أغاني الروايات).

و - وصنف الباحث محمود زامدار أنواع الأغاني الكوردية في كتاب (مدخل إلى الأغاني والموسيقى الكوردية) في صفحات (58- 59)إلى:(أغاني الأطفال. أغاني الفرح. أغاني الحب. أغاني المأتم. الأغاني الدينية. الأغاني النسائية. الأغاني الرجالية. أغاني أطفال الحجرة. أغاني رمضان. أغاني الزواج. الأغاني الوطنية. الأغاني السياسية. الأغاني الثورية. أغاني مولود. الأغاني والأناشيد المدرسية. أغاني منولوج. أغاني الغجر . أغاني العمل).

ز - صنف الباحث حاجي جندي أنواع الأغاني الكوردية إلى: (أغاني العمل. أغاني الحب. أغاني الطبيعة (سروشت).[1]

ح- وصنف الباحثة جميلة جليل في كتاب (گورانيە ميلليەكانی كوردی) أنواع الأغاني الكوردية، إلى: (ألاغاني الطبيعة. أغاني زواج. أغاني الحب. الأغاني النسائية. أعاني الفرح. أغاني العمل. الأغاني الوطنية. أغاني الأعياد والمناسبات. الأغاني البطولية. أغاني الحزن والمأتم).2

ط – وصنف الباحث وريا احمد في مقال تحت عنوان(توضيح بعض جوانب تقدم الموسيقى والغناء الكوردي) ، أنواع الأغاني الكوردية إلى: (الأغاني الملية (الشعبية). الأغاني الحب. الأغاني الوطنية (الأناشيد). أوبريت).[3]

---

* إن الأغنية الشعبية تولد نتيجة لظروف مادية معينة، فالأغنية الشعبية تولد في كل لحظة وكل ساعة ومن كل فم، لأن هناك حاجة أصيلة في الإنسان لأن يعبر عن مشاعره. غير أن الأغنية قد تموت بعد زوال الحاجة إليها وقد تعيش وتخلد على أساس أنها أثر فني يملك عناصر التأثير والجمال ويحتوي مقومات البقاء، لأنها تعبر عن لحظة نفسية وتعكس واقعاً مادياً حياً؛ شوكريه رسول : ئەدەبی فولكلوری كوردی، المصدر السابق ،لا 85-99.

[1] محمود زامدار: دەروازەيەك بۆ گۆرانی و موزيكی كوردی، المصدر السابق، لا 53-60.

[2] جميله جليل: گۆرانی يە ميلليەكانی كوردی، وەرگيرانی– ياسمين برزنجی، چاپخانەی وەزارەتی ڕۆشنبيری، هەولێر 1998. لا 9–13.

[3] وريا احمد: رونكردنەوەی هەندی لايەنی بەرەو پێش لە گۆرانی و مۆسيقای كورديماندا، گۆڤاری بيان ژمارە (53) لە كانونی دووەمی 1979، لا70-72.

ي - **وصنف الباحث رزكار خوشناو في مقال بعنوان (بەشەکانی گۆرانی کوردیمان) ، إلى:**(أغاني فولكلورية. أغاني ملية. أغاني مبتكرة. أغاني الحديثة أو الغربية). 1

جدير بالملاحظة، بعد عرضنا أراء الفنانين والباحثين الكورد حول أنواع و أشكال الأغاني الكوردية وتصنيفها، نرجح تصنيف الباحثة دكتورة شوكرية رسول على بقية التصنيفات وذلك لشموليتها بحيث اندرجت تحتها أغلب الأغاني الكوردية بمختلف إشكالها وألوانها، على أن تضيف إليها الأغاني المذكورة أدناه، وبهذا نكون أمام معيار موضوعي لتصنيف جميع الأغاني الكوردية وليس بضع منها كما شاهدناه عند تصنيف الفنانين والباحثين سالفة الذكر: الأغاني البطولية،ألاغاني الطبيعة، أغاني الأعياد.

[1] رزكار خوشناو: بەشەکانی گۆرانی کوردیمان، گۆڤاری بیان ژمارە(53) لە کانونی دووەمی 1979، لا 72-73.

ثانيا ـ أنواع الأوزان الموسيقية المستخدمة في الأغاني الكوردية في مدينة اربيل:

أ- الوزن: أن الأوزان الموسيقية تسمى بالأصول أو الضروب أو الإيقاعات وتعتبر هذه الإيقاعات عنصرا أساسيا في الموسيقى كما ذكرنا سابقا. وهناك اصطلاحات إيقاعية يدون* بواسطتها الإيقاع، وهي (الدم، التك، الاس) تمثل الزمن عند العزف أو الضرب على الآلات الإيقاعية وهي حروف النوتة الموسيقية نفسها،[1] وما يعادلها من السكتات، ويمكن توضيحها كالأتي:

1- الدم: يدل على الضغط الضربات القوية، ويكتب بحسب أخر التدوينات بذيول متجهة نحو الأعلى كالأتي: (♩،♪،♬).

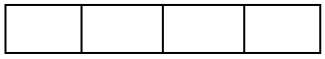
2- التك يدل على الضغط الضربات الضعيفة، ويكتب بحسب أخر التدوينات بذيول متجهة نحو الأسفل كالأتي: (𝅘𝅥𝅯،𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯).

3- الاس يدل على زمن السكته أي السكوت، ويكتب بحسب أخر التدوينات كالأتي: (𝄽،𝄾)

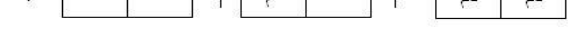
فالإيقاعات هي عبارة عن علامات أو رموز أو أشكال تعبر عن النقرات ذات الضغط القوي والضعيف والتي تكون في مجموعها شكل الإيقاع أي مجموعة الدوم والتكوك والسكتات التي تكرر ضمن العمل الموسيقي، تشكل الإيقاع (الميزان). ويلعب الإيقاع دوراً كبيراً في تجسيد خصوصية الموسيقى، والإيقاع كمفردة، تعني النسب الزمنية للأصوات من جانب، والآلات الموسيقية الإيقاعية من جانب آخر.

أن هذه القاعدة في أوزان الموسيقية الكوردية تسرى على جميع أنواع المؤلفات الغنائية والآلية، أما الموشحات فأنها تلحن على إيقاعات وضروب وموازين خاصة تنفرد بها عن الأشكال الغنائية الكوردية الأخرى والتي يجب فيها مراعاة تطبيق النبرات الصوتية أي القوة عند الدم والضعف عند التك والتي لا يظهر جمالها وحسن أدائها ألا بتطبيق أحكام تلك النبرات على الدم والتك.

جدير بذكر، قبل استخدام الأسلوب الحديث في الكتابة الإيقاعات الموسيقية، استعمل الموسيقيون القدماء طريقة خاصة في تدوين الموازين الموسيقية، باستخدام نظام الخانات، فزمان المستديرة (روند) يساوي أربع خانات مربعة الشكل بعضها متصل ببعض وهي كما يلي.



وزمن البيضاء (بلانش) يساوى عدد خانتين أحداها متصلة بالأخرى. وزمن السوداء (نوار) يساوي خانة واحدة منفردة، وأما علامة السكوت فقد رسمت بالشكل التالي زائد (+) إضافة إلى استخدام علامة أخرى توضع في بداية الميزان، ورسمت على النحو التالي(( ) مفتاحا لبداية الميزان، وهنالك علامة أخرى تشبه النجمة في شكلها (*) وتوضع في مؤخرة أو نهاية الوزن لغلق الميزان. وتقرا هذه الكتابة من اليمين إلى اليسار.[2]وبعد استخدام أسلوب الكتابة الموسيقية الحديثة استعملت مفردات هذا التدوين في كتابة أو تدوين الوزن الموسيقي، وهي كما يلى:



---

* لقد دونت الإيقاع في كتاب المؤتمر الموسيقي المنعقد في القاهرة سنة 1932م، بالنوتة الحديثة لكنها بدون مدرج موسيقي.

[1] حبيب ظاهر العباس: نظريات الموسيقى العربية، مطبعة دار الحرية، بغداد 1986، ص114.

[2] باسم يوسف يعقوب: الإيقاع في الموسيقى العربية- الجزء الأول، مطابع دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد 2004، ص 13.

المستديرة (روند) وتساوي أربعة أزمنة من زمن السوداء، مثل: ٤ = 𝅝

البيضاء (بلانش) وتساوي زمنين من زمن السوداء، مثل: ٢ = 𝅗𝅥

السوداء (نوار وتساوي زمنا واحدا، مثل: 1 = ♩

كروش (ذات السن) وتساوي نصف زمن السوداء، مثل: 1/2 = ♪

دبل كروش (ذات السنين) وتساوي ربع قيمة زمن السوداء، مثل: 1/4 = 𝅘𝅥𝅯

وأيضا تغيره علامة السكوت إلى أشكال الحديثة، مثل:

1- (𝄻) وتساوي زمن السوداء (نوار).

2- (𝄽) وتساوي نصف زمن السوداء.

3- (𝄾) وتساوي ربع زمن السوداء، وهكذا.

مثال تطبيقي للتدوين الحديث هو:

أما الكتابة الإيقاعية الشائعة حاليا ففيها يدون بعضهم اتجاه الأشكال إلى أسفل والكتابة عليها بأسمائها أو بالعكس، أو برسم تخطيطي لدائرة آلة إيقاعية وتأشير الضربات على أماكنها في هذه الدائرة. أو كتابة الأوزان الموسيقية على خطوط المدرج الموسيقي وفي بعض الأحيان استخدام مفتاح فا (𝄢) في بداية الميزان، أو كتابة الميزان على خط أفقي، أو كتابة الميزان وقراءته من اليمين إلى اليسار.[1]

ب ـ ترقيم الموازين: أن ترقيم الموازين يعبر عن الميزان برقم يوضع في أول القطعة الموسيقية بعد المفتاح وبعد علامات التحويل مباشرة وهذا الرقم مؤلف من رقمين أحدهما فوق الآخر مثل ¾ فالرقم الأسفل يدل على علامة النوار التي تمثل الوحدة الزمنية الكاملة والرقم الأعلى يدل على عدد النوتات التي تحتويها كل مازورة،* من مازورات القطعة الموسيقية.

---

[1] باسم يوسف يعقوب: الإيقاع في الموسيقى العربية، نفس المصدر ، ص 14-15.

* المازورة: هي الفاصل أو الحقل الناشئ عن تقسيم القطع الموسيقية إلى أجزاء متساوية، وخط المازورة هو الخط العمودي الذي يفصل بين الأقدار أو المازورات التي تتكون منها القطع الموسيقية وموضعه يحدد الميزان. والخط المزدوج يحدد نهاية القطعة الموسيقية أو فاصل من القطعة كما يرسم أيضاً قبل تغيير دليل القطعة أو تغيير الميزان.

ج - أنواع الموازين:

في الموسيقى عدة أوزان منها بسيطة ومنها مركبة:

1. موازين بسيطة وتقسم إلى:

أ. ميزان بسيط ثنائي: $\frac{2}{16}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{1}$

ب. ميزان بسيط ثلاثي: $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$

ت. ميزان بسيط رباعي: $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{1}$

2. موازين مركبة وتقسم إلى:

أ. ميزان مركب ثنائي: $\frac{o}{16}$ $\frac{o}{8}$ $\frac{o}{4}$ $\frac{o}{2}$

ب. ميزان مركب ثلاثي: $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{2}$ $\frac{9}{1}$

ت. ميزان مركب رباعي: $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{2}$

ولتحويل الميزان البسيط إلى مركب يضرب الرقم الأعلى X 3 والرقم الأسفل X 2. ولكن لتحويل الميزان مركب إلى البسيط ينقسم الرقم الأعلى ÷ 3 والرقم الأسفل÷ 2.

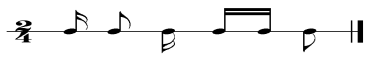
فالإيقاع يشكل عنصراً رئيساً من العناصر الفنية التي تقوم عليها الأغنية كوردية، سواء في شكل إيقاعها الداخلي المتمثل في العلاقة الزمنية بين مختلف نغماتها داخل اللحن الواحد، أو في إيقاعها الخارجي المتمثل في الضرب الإيقاعي الثابت المصاحب لكل أغنية، والمرتبط بميزانها ووحداته المحددة.

والميزان في أغلب أغانينا الكوردية هو من نوع الميزان البسيط الثنائي (4/2) والميزان البسيط الرباعي (4/4) وأحياناً نجده على ميزان بسيط ثلاثي (4/3) وكذلك هناك الأغاني ذات موازين مركبة مثل ميزان (8/6)، وهناك أغاني كوردية لا تتقيد بميزان، مثل غناء أبيات حيران ولاوك والشرقيات التي تؤدى كالموال، وبعض الأغاني لا تتقيد بميزان في جزء منها، والجزء الآخر يتقيد بها.

ويضطلع الإيقاع في الموسيقى كوردية بدور تنشيط المستمع وتشجيعه على مواكبة الاستماع، وتعد آلات زرب والدف وطبل من الأدوات الأساسية لإحداث الإيقاع في الموسيقى كوردية.

د - نماذج من الموازين الكوردية

اولاً- الأوزان الثنائية:



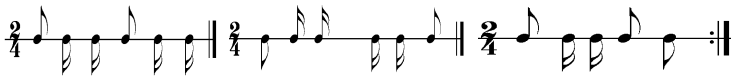
أ- شيخاني، وهي نوعان:

ب - أيوبي

ج - كەردوون

د - ميزان دهولي (السائرة): رغم أن هذا الميزان يستخدم كثير على الغناء الكوردي، أي يتعدى إلى قرون من الزمان، وهو الذي انتقل من الغجريين (دوم) إلى كوردستان، لكنه أصبح في الفترة الأخيرة أحد المميزات الإيقاعية للأغنية الكوردية الحديثة.[1] ويؤدى بثلاث أشكال:

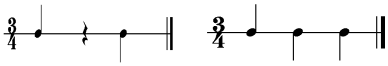
هـ - كراتشي: ويؤدى بثلاث أشكال.[2]



[1] وريا أحمد: تەميرە، چاپخانەی موكريانی، هەولير 2008، لا 97.

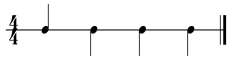
[2] وريا أحمد: باڵەبان، چاپخانەی وەزارەتی پۆشنبيری، هەولير 1997، لا 162.

و – **هەلگەڕاوە: مثل** سەریر

ثانيا- الأوزان الثلاثية: أ - **ڤالس: ويؤدى بشكلين** 

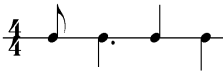
ب - سێ چواروو‌م، أو سماعي سەربەند:

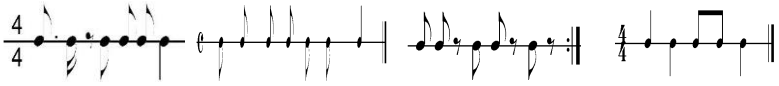
ثالثـاً- الأوزان الرباعيـة:أ- ميـزان الجـوبي أو الخشـابة: هـذا الميـزان مسـتخدم كثيـراً فـي العـراق، ويستخدم هذا الميزان بشكل خاص مع رقصة الجوبي. في كوردستان، وهو نوعين:

ب- رووبینی سووك 

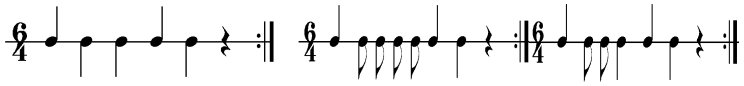
ج- **ئایشۆکێ**

د-فەلاحی

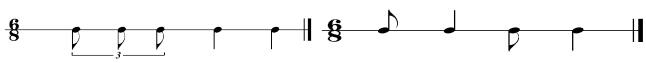
هـ - بۆلیرۆ 

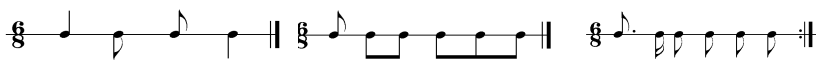
ي- جيرگ: وهي أربع أنواع: 

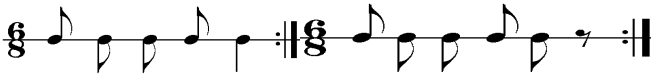
رابعاً- الأوزان السداسية: أ - **ميزان السنكين (سماعي):** هذا الميزان هو الأكثر استخداماً في الأغاني الشعبية الكوردية. وهو ثلاث أشكال: دەرویشی خاو:



ب - ميزان الهيوه، أو شايى: رغم أن هذا الميزان جديد على الغناء الكوردي، أي لا يتعدى بضع عشرات من السنين، ولكنه أصبح في الفترة الأخيرة أحد المميزات الإيقاعية للأغنية الكوردية الحديثة. وهذا الميزان يكون سريعاً، [1] أما إذا أبطأنا ها فيسمى هيوه :

1- هيوه، وهي نوعان: 

2- شايى:[2] 

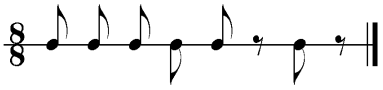
5- يورك سماعي: 

---

[1] وریا أحمد: باڵەبان، چاپخانەی وەزارەتی پۆشنبیری، هەولیر 1997، لا 163.

[2] وریا أحمد: تەمیرە، چاپخانەی موکریانی–هەولیر 2008، لا 92.

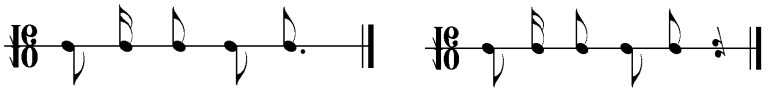
خامساً- الأوزان الثمانية: چۆپی



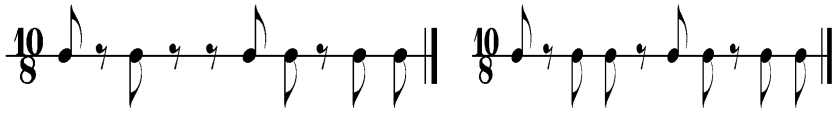
سادساً- الأوزان العشرية:

أ- على لاوي

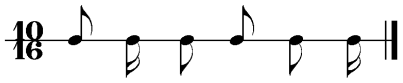
ب- **گولّ شینی**: وهي نوعان



ت- **لەنگ فەختە** : وهي نوعان:



د- **ميزان جورجينا:** يكتب بعض الموسيقيين هذا الميزان بشكل 5/8 ، والبعض يكتبه 10/8 ، وكلا الرأيين غير دقيق ،لأن ميزان الجورجينا هو ميزان مركب 10/16 و يحتوي على قسمين 5/16+5/16 يبدأ كل منهما بنبر قوي (دم). ويصعب على كثير من الموسيقيين الأجانب عزف هذا الميزان، لهذا لا يستخدم إلا في العراق بشكل عام.[1]وهي:

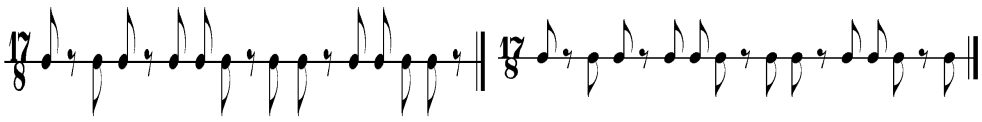


سابعاً- الأوزان اثنت عشر:

أ- وەرشەن

ب– ئاسنگەری

ثامناً- الأوزان سبعة عشر: خۆش ڕەنگ : وهي نوعان:



[1] وريا احمد: مقابلة أجرتها الباحث بتاريخ 2012/10/14 في مدينة اربيل داخل مقر فرقة زيرو بم الموسيقية.

ثالثا ـ ظهور الفرق الفنية في مدينة اربيل:

1 - تيپى دەرسيم: (فرقة درسيم).

تأسست فرقة في مدينة اربيل برأسه (جمال هدايت) في عام 1957.
قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة درسيم:

1	جمال هدايت	رئـيس الفرقـة وعـازف عود	7	منير داود	عضو وعازف عود
2	واحد مرجـان	عضو وعازف كمـان	8	مصطفى رؤوف	عضـــو وعـــازف أكورديون و ناي
3	منعم مظهر	عضو وعازف كمـان	9	عبدالله إبراهيم	عضو وعازف ناي
4	جمال حمد أمين	عضو وعازف كمـان	10	عدنان ملا	عضو وعازف دف
5	نورالدين إبراهيم	عضو وعازف كمـان	11	صالح احمد بناء	عضو وعازف إيقاع
6	ضـــياءالدين نـــوري قصاب	عضو وعازف كمـان	12	شمس الدين عمر	عضو وعازف إيقاع

2- سەندیکای مامۆستایان: (فرقة نقابة المعلمين).

تأسست الفرقة في مدينة اربيل برأسه (يحيى مرجان) في عام 1968.
قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة النقابة المعلمين:

1	يحيى مرجان	رئيس الفرقة وعازف جەمبوش	9	جمال عثمان	عضو وعازف كمان
2	واحد مرجـان	مدير الفني وعازف كمـان	10	ضةتو حسن	عضو وعازف أكورديون
3	فاضل مكايل	عضو وعازف كمان	11	جمال هدايت	عضو وعازف عـود
4	منعم مظهـر	عضو وعازف كمان	12	تحسين طه	عضو وعازف ساز
5	يـاسين عزيـز	عضو وعازف كمان	13	مصطفى رؤوف	عضو وعازف قانون
6	جودة شـاكر	عضو وعازف كمان	14	نشأة كويى	عضو وعازف ناي
7	شيرزاد عوزيري	عضو وعازف كمان	15	شيرزاد محمد	عضو وعازف دف
8	قـادر عزيـز	عضو وعازف كمان	16	نورالدين تقي	عضو وعازف إيقاع

3- یانەی وەرزشی هەولێر: (فرقة نادي اربيل رياضي).

تأسست فرقة في مدينة اربيل برأسه (شيرزاد محمد) في عام 1970.
قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة نادي اربيل رياضي:

1	شيرزاد محمد	رئيس الفرقة	4	جودت شاكر	عضو وعازف كمان
2	شيَرزاد عوزيري	عضو وعازف كمان	5	سيروان سيد أحمد	عضو وعازف كمان
3	سيد أحمد برزنجي	عضو وعازف كمان	6	نشأة كويى	عضو وعازف ناي

4- تيپى يەكێتى لاوانى ديموكراتى كوردستان: (فرقة اتحاد شباب الديمقراطي كوردستان).

تأسست فرقة في مدينة اربيل برأسه (شيرزاد محمد) في عام 1971.

قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة اتحاد شباب الديمقراطي كوردستان:

1	شيرزاد محمد	رئيس الفرقة	5	سيروان سيد أحمد	عضو وعازف كمان
2	شيَرزاد عوزيري	عضو وعازف كمان	6	نشأة حميد	عضو وعازف ناي
3	سيد أحمد برزنجي	عضو وعازف كمان	7	ظاهر حمد	عضو وعازف أكورديون
4	محسن عبدالعزيز	عضو وعازف كمان	8	سليم سليمان	عضو وعازف إيقاع

5- هونەرى هەولێر: (فرقة فنون اربيل).

أ- تأسست فرقة في مدينة اربيل برأسه (جمال هدايت) بالأمر الوزاري رقم (712) تاريخ (1971/2/1).[1]

قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة فنون اربيل:

1	جمال هدايت	رئيس الفرقة وعازف عود	8	جودت شاكر	عضو وعازف كمان
2	سلطان عبدالله	معاون رئيس الفرقة	9	ضةتو حسن	عضو وعازف أكورديون
3	منعم مظهر	مدير الفني وعازف كمان	10	مصطفى رؤوف	عضو وعازف قانون
4	عدنان ملا	محاسب وعازف إيقاع	11	يحيى مرجان	عضو وعازف جمبش
5	واحد مرجان	عضو وعازف كمان	12	سردار أحمد	عضو وعازف ناي
6	سيروان سيد أحمد	عضو وعازف كمان	13	نشأة حميد	عضو وعازف ناي
7	ضياءالدين نوري	عضو وعازف كمان	14	نورالدين تقي	عضو وعازف إيقاع

1 - وريا احمد: مجله چل ناواز، مطبعة دارا، اربيل، عدد(21 و 22) ، كانون الثاني 2008: ص 32.

ب- أعيد تأسيس فرقة (هونەری هەولێر) برئاسة (سليمان شاكر) بأمر وزاري المرقم (3073) في (1974/2/7).[1]
قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة فنون اربيل:

1	سليمان شاكر	رئيس الفرقة	13	جلال عزيز	عضو وعازف قانون
2	شيرزاد عوزيري	عضو وعازف كمان	14	حميد مجيد	عضو وعازف بزق
3	فؤاد محمد	عضو وعازف كمان	15	محسن حسن	عضو وعازف أكورديون
4	جان توماس	عضو وعازف كمان	16	جمال عثمان	عضو وعازف جلو
5	سيد أحمد برزنجي	عضو وعازف كمان	17	جليل أزيد	عضو وعازف أورك
6	جودة شاكر	عضو وعازف كمان	18	نزار سعيد	عضو وعازف كيتار
7	رنجبر خوشناو	عضو وعازف كمان	19	يوسف باكورى	عضو وعازف كيتار
8	جودة هاشم	عضو وعازف كمان	20	ديدار	عضو وعازف بيزكيتار
9	روند إسماعيل	عضو وعازف كمان	21	نجاة جوهر	عضو وعازف أيقاع
10	كامران طه	عضو وعازف كمان	22	شريف جرجيس	عضو وعازف إيقاع
11	رزكار خوشناو	عضو وعازف عود	23	محمد إسماعيل	عضو وعازف إيقاع
12	ووريا أحمد	عضو وعازف عود			

6- **كۆمەڵەی هونەر و وێژەی كوردی: (<u>فرقة جمعية الفنون والآداب الكوردية</u>).** تأسست فرقة في مدينة اربيل برأسه (ئەحمەد شەنگە) في عام 1972. قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة جمعية الفنون والآداب الكوردية:

1	أحمد شنگه	رئيس الفرقة	6	ضةتۆ حسن	عضو وعازف أكورديون
2	طلعت سامان	معاون رئيس الفرقة	7	شيرزاد سەرسپی	عضو وعازف عود
3	محمد مولود	مدير الحسابات	8	مصطفى رؤوف	عضو وعازف قانون
4	أكرم خاموش	مدير الذاتية	9	شـــێرزاد محمـــد حسين	عضو وعازف دف
5	واحد مرجـان	عضو وعازف كمـان			

1 - وريا احمد: المصدر السابق، ص 32.

7- تیپی شانۆی لادێ: (<u>فرقة المسرح الريفي</u>).

أ- تأسست فرقة في مدينة اربيل برأسه (شيرزاد محمد) في (1973/3/27). [1]

قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة المسرح الريفي:

1	فؤاد محمد	عضو وعازف كمان	4	حميد مجيد	عضو وعازف بزق
2	قنبر علي	عضو وعازف كمــان	5	صالح مينه	عضو وعازف إيقاع
3	سيروان عمر ي	عضو وعازف أكورديون			

ب- تطور فرقة (المسرح الريفي) على يد مجموعة من الفنانين الشباب في مقدمتهم الفنان الموسيقار (رزگار خۆشناو) في عام (1976).

قائمة بأسماء الهيئة الإدارية وأعضاء لفرقة المسرح الريفي عام 1976:

1	رزكار خوشناو	رئيس الفرقة وعازف عود	5	سيروان عمر	عضو وعازف أكورديون
2	شاكر صابر	عضو وعازف كمان	6	لقمان برزنجي	عضو وعازف أورك
3	فؤاد محمد	عضو وعازف كمان	7	حميد مجيد	عضو وعازف بزق
4	قنبر علي	عضو وعازف كمــان	8	صالح مينه	عضو وعازف بانكوز

[1] جهان بخش كۆيى: تيپى شانۆى لادێ، مجلة رامان، عدد 58، 4في 2001/4، ص119.

رابعا ـ الآلات الموسيقية رصينة المستخدمة في مدينة اربيل:

أ ـ الآلات الوترية (Strings):

1- ئامێرى ساز - آلة التنبور (Tenbûr): هي أداة موسيقية رئيسية في الموسيقى الكوردية و تعتبر من الآلات الكلاسيكية التي انطلقت مع الإنسان الكوردي في الفترة الساسانية، وخاصة في مدينة كرمانشاه الكوردية وهذه الآلة تطور عنها آلة البزق.

2- ئامێرى جۆزه (Joza): هي آلة وترية رئيسية في الموسيقى الكوردية و تعتبر من الآلات الكلاسيكية من كوردستان إيران، وظهرت من قرن خامس عشر من كوردستان عراق. وتصنع آلة جوزة من خشب (جوز الهندي)، وآلة جوزة هي أكثر الآلات الموسيقية المحببة إلى كل نفس، لاقترابها من طبيعة الصوت البشري.

3- ئامێرى عود(Lud): ظهرت أول آلة العود في سفينة نوح (ع.س) على جبل جودي في كوردستان عراق، وتعزف أوتارها بريشة، أن آلة العود عنصرا أساسيا في فرقات الموسيقية الكوردية.

ب ـ الآلات الهوائية:

1- ئامێرى نای (nay): هي آلة نفخية قديمة جداً تعتبر من ابسط الآلات الموسيقية على الإطلاق لأنها تصنع من مواد بسيطة و هي عبارة عن قصبة مجوفة و بها ستة ثقوب من الأمام و ثقب واحد من الخلف و قد كانت منتشرة بين العامة و وسط الطبيعة و خاصة بين الرعاة و تستخدم في الأفراح أيضا.

2- ئامێرى دوزله (Duzala): هي آلة نفخية خشبية تتألف من قصبتين متوازيتين على كل قصبة عدة ثقوب و يتم النفخ فيه بواسطة الفم و قد كانت منتشرة في الأماكن الريفية أما الآن فقد دخلت إلى الفرق الموسيقية و لكن استعمالها قليل.

3- ئامێرى بالبان (Balaban): هي آلة نفخية عبارة عن أنبوب خشبي طويل مصنوعة من الخشب شبيهة بالناي إلا أنها تختلف في الحجم و السمك و الطول الكبير وهو مفتوح من الجانبين و فيه سبعة ثقوب على الوجه الأمامي و هي آلة شعبية استخدمت و مازالت بين الكورد في أذربيجان لكنها الآن تطورت و دخلت إلى العديد من الفرق الموسيقية .

4 - ئامێرى زورنا (Zorna): يتكون من قطعة الخشب تكون ضيقة من الأعلى و مخروطية من الأسفل، وتحتوي على ثمانية ثقوب متساوية الإبعاد وثقب صغير في النهاية وتعزف عليها بواسطة النفخ وتحريك الأصابع على الثقوب لتغيير النغمة.

ج ـ الآلات الإيقاعية:

1- ئامێرى دەهۆل (Dahol): هو عبارة عن صندوق خشبي اسطواني مغطى على الطرفين بجلد الحيوان ومشدودتين بالطرفين بواسطة الأربطة ويستعمل بالقرع عليه بواسطة قضيب من الخشب مقوس من إحدى طرفين ويسمى بـ(الدبوز)

2- ئامێرى دف (Def): هي آلة إيقاعية تقرع باليد و هو عبارة عن إطار خشبي دائري الشكل مجوف مغطى بجلد الحيوان في جهة واحدة فقط و هناك من أضاف إليها حلقات أو سلاسل من المعدن من اجل صوت الجلجلة استعملت قديماً في الاحتفالات الدينية و مازالت حيث يستخدمها أصحاب الطرق الصوفية والملالي و رجال الدين.

هذه هي بعض من الآلات الموسيقية الكوردية المعروفة و لكن العديد منها اختفى مع مرور الزمن و لم تعد تستخدم أو تذكر إلا على لسان الأجداد و مازال البعض حاضراً بقوة يشدوا بالحان تحمل أحاسيس الإنسان الكوردي الذي طالما تميز بخصوصية واضحة و حزناً دفيناً يطغي على كل نغماته و ألحانه.

الدراسات السابقة

لاتوجد دراسة منهجية علمية تحليلية عن (البناء اللحني والإيقاعي للأغنية الكردية في مدينة اربيل في عقد السبعينات)، ولكن هناك محاولات لتدوين بعض تلك الأغاني والتي أنجزت خلال فترة الأخيرة من القرن العشرين.

فضلاً عن وجود بعض الكتب والمقالات المنشورة في الصحف والمجلات والانترنيت التي تناولت هذا الموضوع من ناحية الموسيقية وتاريخية والجغرافية لمدينة اربيل، وقد استفاد الباحث من تلك المصادر في الإطار النظري، وقد تمت الإشارة إليها في قائمة المصادر. و وجد الباحث ضرورة عرضها في حقل الدراسات السابقة.

أولا- كتب تحت عنوان (گۆرانیه میلیه کانی کوردی)، للمؤلف جميلة جليل، والتي ترجمت من قبل ياسمين برزنجي، طبع عام 1998، ويحتوي على (98) أغنية مبتكرة والفولكلورية. بالرغم من أهمية هذا البحث من ناحية الأرشيفية، ولكن هناك بعض الأخطاء التي وقع فيها الباحثة جميلة جليل، وهي 1-عدم تمكن الباحثة جميلة جليل من المقامات والأوزان الكوردية بالرغم من دراستها الموسيقية الأكاديمية وتخصصها في العزف على البيانو. وقد أدَّى هذا إلى استبعادها لمكونات الأبعاد الموسيقية التي تشكل المقامات الكوردية، كالكومات. 2- أن الباحثة جميلة جليل لم توفَّق في رصد الأوزان الكوردية بدقة. ومَثَلُها في ذلك مَثَلُ من يتخذ الأبجدية العربية كما هي، بدون أي تغيير، في كتابة اللغة الكوردية. وبطبيعة الحال فإنَّ النتيجة ستكون نطقاً وقراءة بعيدتين جداً عن النطق الكوردي والقراءة الكوردية.

ثانياً- كتب تحت عنوان (صفحات من المبادئ الأساسية للموسيقى الكوردية)، للمؤلف والملحن عبدالله جمال سكرمه، طبع عام 2003، ويحتوي على ثلاثة دراسات تحليلية عن الموسيقى والأغاني الكوردية: أ- صنف الباحث الأغاني الكوردية إلى الأغاني المبتكرة والأغاني الموروث - ب - أنواع الإبعاد الموسيقية المستخدمة في الأغاني الكوردية - ج - أنواع الأجناس (تتراكورد) الأكثر استخداما في الأغاني والموسيقى الكوردية.

ثالثاً- كتب تحت عنوان (باڤبان) ، للمؤلف وريا احمد، طبع عام 1997، ويحتوي على (67) أغنية مبتكرة والفولكلورية، مع تحليل هذه الأغاني من النواحي 1- أجناس الأغاني، 2- المسار النغمي، 3- ميزان الأغاني.

رابعاً- كتب تحت عنوان (تەمیرە) ، للمؤلف وريا احمد، طبع عام 2008، ويحتوي على (96) أغنية مبتكرة والفولكلورية.

خامساً - كتب تحت عنوان (مقتطفات من الفولكلور الكوردي)، للمؤلف سعدالله إسماعيل شيخاني، طبع عام 1995، ويحتوي على (80) أغنية مبتكرة والفولكلورية.

سادساً - كتب تحت عنوان (ژینی دڵداری) ، للمؤلف محمد قدرى، طبع عام 2010، ويحتوي على (72) أغنية مبتكرة.

سابعاً - كتب تحت عنوان (جۆخین) ، للمؤلف حاجي سعدالله شيخاني، طبع عام 2010، ويحتوي على (512) تكست من الأغاني الفلكلورية.

ثامناً - كتب تحت عنوان (نالّه شكێن)، للمؤلف قادر نةسيرى نيا، طبع عام 2007، ويحتوي على (512) تكست من الأغاني الفلكلورية.

الفصل الثالث
(إجــراءات البحـث)

1- مجتمع البحث و عينته.
2- أداة البحث.
3- أدوات جمع المعلومات.
4- مستلزمات البحث.
5- منهج البحث.
6- صدق المعيار وثباته.

مجتمع البحث و عينته

من اجل تحديد مجتمع البحث، قام الباحث بإجراء مسح ميداني بقصد جمع الأغاني الكوردية (المتوفرة) لمرحلة السبعينات (1970-1979)، من خلال الخبراء وهواة جمع الأغاني الكوردية القديمة والحديثة، ومحلات التسجيلات الصوتية المعنية بهذا المجال، والإذاعات والتلفزيونات. وقد قام الباحث بإجراء عدة جولات ميدانية، ومقابلات متنوعة أثمرت عن جمع مجموعة الأغاني الكوردية من ملحنها ومؤديها.

ولأجل التأكد من أن الأغاني التي تم جمعها تقع ضمن المرحلة المحددة، فقد قام الباحث بعرضها على عدد من الخبراء*، الملحنين والعازفين لأغاني مرحلة السبعينات، ممن لديهم الخبرة و الإطلاع في هذا المجال.

وحدَّد الباحث نسبة معينة لا تقل عن نسبة 75% من اتفاق الخبراء عليها لاعتمادها من قبل الباحث لإدراجها ضمن مجتمع البحث **، وبذلك كان مجتمع البحث الذي استطاع الباحث تحديده يتضمن (85) أغنية***. أما عينة البحث فتشتمل على (16) أغنيه من المجتمع البحث الأصلي، وقد اختبرت العينات بطريقة قصديه وللأسباب الآتية:

1- حصولها على أعلى نسبة اتفاق بين الخبراء.
2- الأغاني الذي استطاعت الباحث الحصول على تدوينات لها من قبل مؤلفها.
3- الأغاني الذي هي شائعة في المدينة الدراسة.
4- الأغاني الذي تشتمل على مقامات وإيقاعات والمواضيع مختلفة قدر الإمكان.
5- الأغاني التي هي بعيدة عن التأثيرات الخارجية، واستخدم فيها اللحن والإيقاع الكوردي.

الجدول الأتي يوضح العينات المختارة التي ستخضع للتحليل:

ت	اسم الأغنية	المقام	الوزن	الإيقاع	المغني	اللحن	الأعداد	السنة
1	پەروانە	عجم	4/2	دەهۆلّی	ابراهيم سابير	كۆن	وريا احمد	1973
2	بلوێرى شوان	بيات	4/6	دەرویّشی	تنيا عرب	وريا احمد	وريا احمد	1978
3	خرينگه	كورد	4/2	أيوبى	جعفر سليم	فولكلۆر	رزگار خۆشناو	1978
4	سلاّو بۆتۆ	بيات	4/4	روينى سوك	فواد احمد	فواد احمد	رزگار خۆشناو	1973

* انظر ملحق رقم (4) .

** انظر ملحق رقم (5).

*** توجد خلال فترة السبعينات أغاني أخرى بدون شك، ألا أن الباحث لم يستطيع أن تجدها في أرشيف الموسيقى إلا أن يعرف، ولا في محلات التسجيل، كما أن المكتبات العامة لاتوجد بها أقسام للمواد الموسيقية والصوتية، بالإضافة لعدم وجود مؤسسات تحمي هذه التراث والموروثات، كما أن الباحث لم يستطيع الحصول على أغاني أخرى ربما كانت موجودة في أرشيف القسم الكوردية لإذاعة بغداد لأسباب عديدة في مقدمتها لانه تعرضت أذاعة بغداد بكل أقسامها ومن ضمنها القسم الكوردي لأحداث السلب ةالنهب والتخريب بعد سقوط النظام في 9-4-2003م.

ت	اسم الأغنية	المقام	الوزن	الإيقاع	المغني	اللحن	الأعداد	السنة
5	زێرینێ	حجاز	8/5	جورجینا	باکوری	باکوری	باکوری	1970
6	بەناز گیان	بیات	4/2 8/6	هیوه+ایوبی	محمد جزا	رزگار خۆشناو	وریا احمد	1977
7	خەجێ	کورد	/10 16	جورجینا	صلاح محمد	کۆن	وریا احمد	1977
8	جوانی کوێستان	بیات	4/2 /10 16	جورجین+ ایوبی	مشکۆ	فولکلور	وریا احمد	1976
9	دوگمەی سینە	عجم	4/2 4/4	دەهۆڵی+ رویتی سوك	قادر زیرەك	وریا احمد	وریا احمد	1978
10	تەمەن	عجم	4/6 4/4	دەرویش+ رویتی سوك	خلیل وندی	وریا احمد	وریا احمد	1975
11	عەزیزم بیانی	بیات	8/6	هیوه	أزاد کریم	وریا احمد	کۆن	1977
12	ساوار کوتان	عجم	4/2	أیوبی	بهیه نادر	فۆلکلۆر	کۆن	1970
13	چیای سەفین	حجاز	4/4	أیوبی	پیرداودە کۆر	کۆن	کۆن	1970
14	کوردستان	بیات	4/4	دەهۆڵی	جامیلە سایق	کۆن	کۆن	1972
15	بڕوات پێناکەم	راست	4/2	دەهۆڵی	یحیی مرجان	یحیی مرجان	رزگار خۆشناو	1976
16	با بخوێنین	عجم	4/3 4/2	ڤالس+دەهۆڵی	صابر عبدالرحمن	وریا احمد	صابر عبدالرحمن	1978

ثم قام الباحث بجرد الإصدارات والمطبوعات والمصادر الموسيقية التي تحتوي على التدوينات الموسيقية لاغاني فترة السبعينات، فحصل على تدوين موسيقي لعشر أغاني وردت في كتاب (بالبان و تميره) للباحث (وريا احمد). أما بقية ألأغاني فلم يجد الباحث تدوينات لها في أي مصدر أخر. ولغرض التأكد من إن التدوينات التي حصل عليها الباحث من المصادر المذكورة، مطابقة للغناء الأصلي للأغنية، فقد حصل الباحث على تسجيلاتها الصوتية وقام بمراجعتها، وبعد مقارنة التدوينات الموسيقية لتلك الأغاني مع ماورد في التسجيلات، وجد الباحث بان بعض التدوينات غير مطابقة مع الغناء الأصلي للأغنية، وذلك يرجع إلى أن المغني أنحرف من النوتة واللحن الأساسي، لذلك قام الباحث باعتماد على التدوينات الذي حصلت عليها من قبل مؤلفها، بدل عن مغنيها. أما الأغاني غير الموجودة، قام الباحث بتدوين الاغانى بصورة صحيحة قدر الإمكان، ولتدقيق ما دونه الباحث ومعرفة مدى صحته قام بعرض التدوين الموسيقي على الأستاذ المشرف لمراجعته وبداء ملاحظاته عليه ليكون أكثر ملائمة للتحليل والبحث والدراسة.

أداة البحث

أ ـ المعيار التحليل الموسيقي:

قامت الباحث مع الأستاذ المشرف بإعداد معيار تحليلي خاص بموضوع وأهداف بحثها لغرض الكشف عن خصائص والمميزات البناء اللحني والإيقاعي للأغنية الكوردية في مدينة أربيل في عقد السبعينات، وذلك بعد اطلاعها على مناهج تحليل متعددة، ومنها كتاب (التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن) ، الذي تناول في باب الأول (أسس تحليل الأثنوموزيكولوجي)، وفي بابه الثاني الموسوم (المنهج والتطبيق المعدل وإضافاته). 1 و الكتاب الثاني (نظريات وطرائق تحليل الموسيقى العربية) ،2 تناول في الفصل الخامس والسادس منه ما يتعلق مباشر في تحديد المعيار التحليل الموسيقي. وكتاب (تحليل الصيغ البنائية للموسيقى العالمية)لمن هو ؟؟؟. والكتاب الثالث (تحليل التوافق الصوتي) من تأليف مارسيل دوبري، ترجمة الأب فيليب هيلايي. والكتاب الرابع (تحليل القوالب الموسيقية)، من تأليف فيكتور بابينكو، ترجمة عماد حموش و ماجد دحدل. أختاره الباحث المعيار التحليلي الأتي:

***تحليل عروض الشعر: 1-** الوزن عروضي للأشطر المختارة. **2-** قافية الأبيات الشعرية.

***مقام (Tonality): 1-** النغمة المركزية. **2-** المسار النغمي. **3-** الجنس .

***اللحن (Melody): 1-** نغمة الابتداء والانتهاء. **2-** نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية. **3-** حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية. **4-** الرسم البياني (Graph). **5-** إحصائية الإبعاد الموسيقية.

***الشكل(Form).**

***الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo): 1-** الشكل الإيقاعي اللحني. **2-** الشكل الإيقاعي اللفظي. 3- السرعة النسبية والمطلقة. 4- النموذج إيقاعي.

أدوات جمع المعلومات

1- أستمارة المقابلة الشخصية مع المغنيين والراويين، التي يتضمن مجموعة من الأسئلة تتعلق بمسيرة الأغاني الكوردية في عقد السبعينات وتطورها وعلاقتها بغيرها من الأنماط الغنائية ألأخرى. *

2- واعتذر بعض الخبراء عن المقابلة لأسباب خاصة بهم.

3- أستمارة استبيان، لغرض تحديد مجتمع أغاني العقد السبعينات، وقد تم عرضها على عدد من الخبراء.

4- استمارات الجولات الميدانية، للتوثيق الجولات الميدانية والمعلومات التي حصل عليها الباحث.

---

[1] ترجمة وإعداد لبحث د. أليتسا ألشكوفا المنشور في مجلة (الدراسات الموسيقية) الصادرة عن أكاديمية العلوم السلوفاكية في براتيسلافا لسنة 1963م، ص117-178.

[2] د.طارق حسون فريد: التحليل المعاصر الاثنوموزيكولوجي، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة، عام 2005، ص 40-42.

* أنظر ملحق رقم (6). أستمارة خبراء و المعلومات.

مستلزمات البحث

1- عند إجراء المقابلات الشخصية استخدمه الباحث كاميرا ديجيتالي الصغير من النوع سوني (Sony)ألماني المرقم (7443294) الذي مزودة بعدسة ديجيتالي قدرتها12,1ميجا بكسل (Mega pixels) فول (HD) ومزودة أيضا بميموري كارت (4-GB) في النفس الماركة إي سوني المرقم (D909LTL).

2- لتدوين الأغاني استخدمت الباحث الأدوات التالي: أ - آلة كومبيوتر(لابتوب) ديل (Dell) من نوع (Inspirol.1525). ب - التسجيل (Windows media player) من ضمن براجمات مايكرو سوفت أوفيس 2010. ج - لتحديد سرعة حركة اللحن استخدمت الباحث آلة ميترونوم (المسلسل)الالكترونية الذي موجودة من ضمن برامج (Finale 2009). د - لتدوين الأغاني استخدمت الباحث برامج (Finale 2009) الموجودة من ضمن برامجات آلة كومبيوتر (لابتوب) ديل (Dell) من نوع (Inspirol.1525).

هـ - لاستخراج النسب المئوية والمعدلات الإحصائية استخدمت الباحث الآلة الحاسبة من نوع (Microsoft Calculator Version 5.1)، الموجودة من ضمن برامجات آلة كومبيوتر (لابتوب) ديل (Dell) المذكورة. و - لتدوين الأغاني استخدمت الباحث آلة (عود) العراقي لصانع (أحمد محمد عبدلي).

منهج البحث

أتبع الباحث المنهج الوصفي والتحليلي في التوصيل إلى تحقيق أهداف بحثه، معتمداً في ذلك على الأدوات السابقة في مسيرة بحثه ومنهج التحليلي خاص.

صدق المعيار وثبات

أ- صدق المعيار: لغرض التأكد من صدق المعيار التحليلي، قام الباحث بعرض فقرات معيار التحليل الموسيقي على الأستاذ المشرف وبعض من الخبراء المختصين في مجال الموسيقى لمعرفة المدى صلاحية لتحليل نماذج عينة البحث، وكانت نسبة الاتفاق عليه هي (100%) وفق المعيار المحدد للتحليل بحسب معادلة كوبر. *

ب - ثبات المعيار: لغرض قياس قدرة المعيار على الاستخدام وإعطاء النتائج نفسها بعض النظر عمن يقوم بالتحليل، قام الباحث بتحليل أنموذجين من العينة وباستخدام المعيار التحليلي نفسه، ثم قدم النموذجين نفسهما إلى اثنين من الباحثين المتخصصين ليقوم كل منهم بتحليلهما على وفق المعيار التحليلي نفسه وكانت نسبة الاتفاق عند التحليل الأول للنموذجين هي 100%، وللتأكد من ثبات معيار التحليل قام الباحث بعد مدة جاوزت 15 أيام بعرضه على الباحثين أنفسهم وقد قام كل منهم بتحليل الأنموذجين وكانت نسبة الاتفاق عند التحليل الثاني هي 100%، وقد وجد الباحث أن نسبة الاتفاق بين التحليلين الأول والثاني هي 100% وبين المحلل الأول والباحث هي 100% وكذلك بين المحلل الثاني والباحث هي 100%. لذا كانت نسبة الثبات هي 100% بحسب معادلة سكوت.**

---

* معادلة كوبر : معادلة نسبة الاتفاق = عدد مرات الاتفاق/ عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم اتفاق x 100.

** معادلة سكوت: لمعرفة معامل الثبات هي= درجة الاتفاق بين التحليلين- مجموع الأخطاء في الاتفاق/ مجموع الأخطاء في الاتفاق.

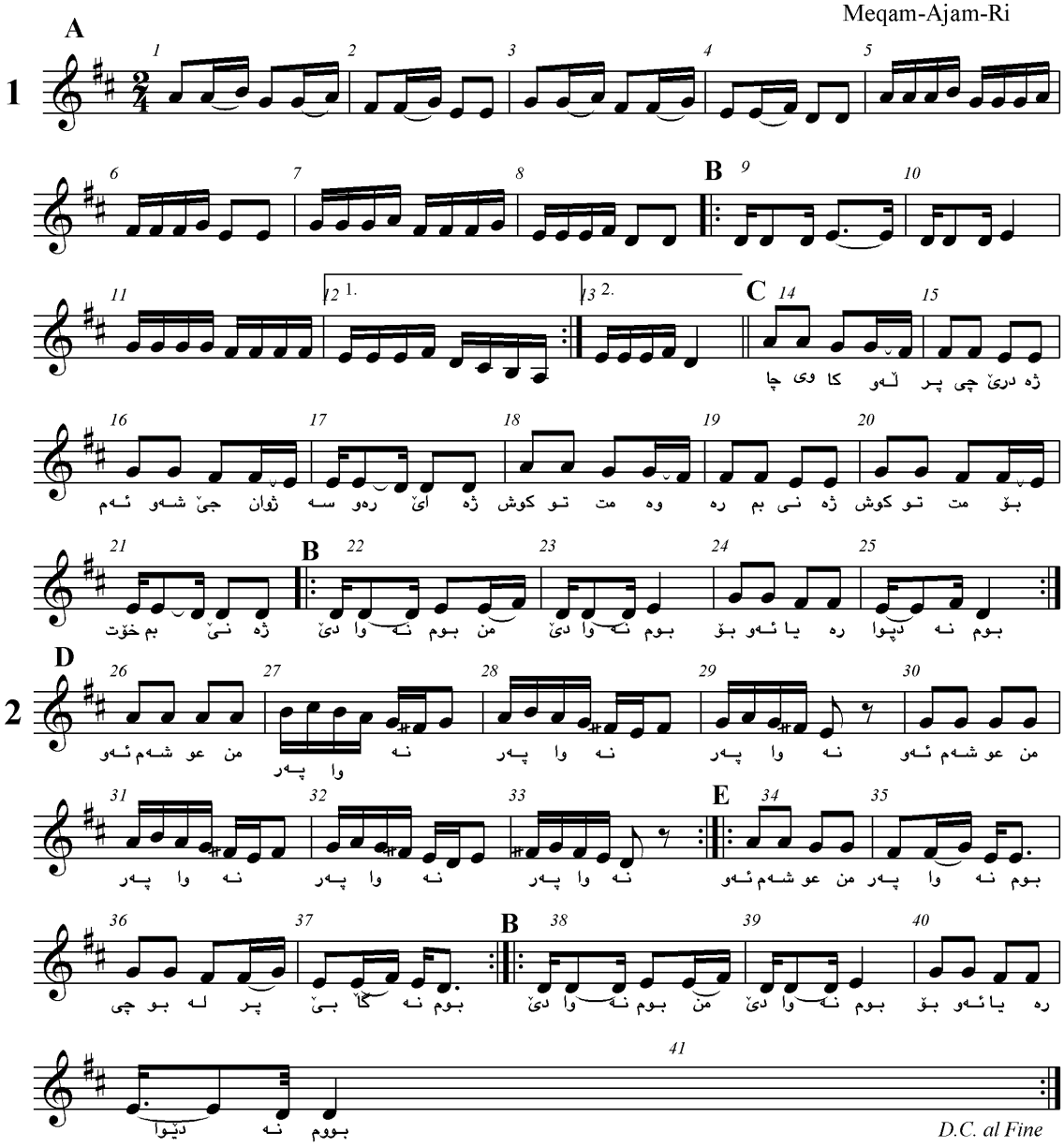
(الفصل الرابع)

* **تحليل النماذج المختارة.**

1. پەروانە.
2. بلوێری شوان.
3. خرینگە.
4. سلاّو بۆتۆ.
5. زێرینێ.
6. بەناز گیان.
7. خەجێ.
8. جوانی کویستان.
9. دوگمەی سینە.
10. تەمەن.
11. عەزیزم بەیانی.
12. ساوار کوتان.
13. چیای سەفین.
14. کوردستان.
15. بروات پێ ناکەم.
16. بابخوێنین.

(النموذج الأول)

Gorani-Perwane

Helbest u Awaz-Folklor
Amade Kirdini-Wirya Ehmed
Gutini-Ibrahim Sabir
Meqam-Ajam-Ri

تحليل (النموذج الأول- پەروانە)

البيت الأول	چاوی کاڵە پرچی درێژە	ئەمشەو جێژوان سەرەو لێژە
البيت الثاني	کوشتومت وەرە بم نێژە	کوشتومت وەرە بم نێژە
البيت الثالث	دێوانە بوم من دێوانە بووم	بلا بۆ ئەم یارە دێوانە بووم
البيت الرابع	ئەو شەمعو من پەروانە	تۆ شەمعو من پەروانە
البيت الخامس	ئەو شەمعو من پەروانە بووم	چیبو لەپر بێگانە بووم
البيت السادس	دێوانە بوم من دێوانە بووم	بلا بۆ ئەم یارە دێوانە بووم

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (12) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك ست شطر ذو ثماني نبرة لفظية (Accent)، مثل:

چا / وی / کا / لە / پر / چی / درێ / ژە

1 2 3 4 5 6 7 8

ب- هناك اربع شطر ذو تسع نبرة لفظية (Accent)، مثل: دێ / وا / نە / بوم / من / دێ / وا / نە / بوم

1 2 3 4 5 6 7 8 9

ج- هناك شطران ذا عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل:

ئەو / شەم / عو / من / پەر / وانە / پەر / وانە / پەر / وانە

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ويترتب على ذلك الأتي: أ- نسبة الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) هي :66،66%. - ب - نسبة الأشطر ذات تسع نبرة لفظية (Accent) هي :33،33% . - ج - نسبة الأشطر ذات عشر نبرة لفظية (Accent) هي :16،66%. ولكون نسبة ذات (ثماني) نبر لفضي هي (66،66%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

2ـ قافية الأبيات الشعرية:

تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي:

أـ جاءت قافية بيتان بنبر لفضي (ژه) والذي تتكون من حرف غير قابلة للمدّ مع حرف قابلة للمدّ (ژ+ه).

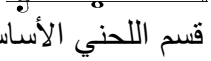
ب ـ جاءت قافية ثلاث أبيات بنبر لفضي (م) غير القابلة للمدّ.

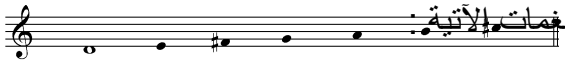
ج ـ جاءت قافية بيت واحد بنبر لفضي(نه) والذي تتكون من حرف غير قابلة للمدّ مع حرف قابلة للمدّ (ن+ه).

مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر المقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1ـ النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (d) ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:



2 ـ **المسار النغمي:** تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية:

3 ـ **الجنس:** إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(عجم) على درجة (d)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1ـ جنس (عجم) على نغمة (d) أي دوگاه.

2ـ جنس (نهاوند) على نغمة (e) أي بوسليك. 3ـ جنس (كورد) على نغمة (#f) أي حجاز.

4ـ جنس (عجم) على نغمة (g^1) أي نوا. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:

اللحن (Melody)

1ـ نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع غير ثابت، فكانت غير متطابقة مع النوتة المركزية في المقاطع (E,D,C,A). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في جميع المقاطع الأغنية (ثةروانة)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لجمل والموتيفات الخمسة في قسم اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الجملة	1			2	
اسم الموتيف	A	B	C	D	E
نغمة الابتداء	a^1	d	a^1	a^1	a^1
نغمة الانتهاء	d	d	d	d	d

ويترتب على ذلك: أ ـ لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفات (E,D,C,A).

ب ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيفات خمسة(E,D,C,B,A).

2ـ نسبة النغمات إلى النبرات اللفظية: أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

چا/ وی/ کا/ لّه /پر/ چی/دریّ /ژه ئه‌م/شه‌و/جیّ/ژوان/ سه‌/ره‌و/لیّ/ژه

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

کوش/تو/مت/وه/ره/بم/نیّ/ژه کوش/تو/مت/وه/ره/بم/نیّ/ژه

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

دیّ/وا/نه/بوم/من/دیّ/وا/نه/بوم بلا/بۆ/ئه‌م/یا/ره/دیّ/وا/نه/بوم

1 2 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

ئه‌و/شه‌م/عو/من/په‌ر/وانه/ په‌ر/وانه/ په‌ر/وانه

2 2 2 2 2 2 1 1 1 1

تۆ/شه‌م/عو/من/په‌ر/وانه/ په‌ر/وانه/ په‌ر/وانه

2 2 2 2 2 2 1 1 1 1

ئه‌و/شه‌م/عو/من/په‌ر/وا/نه/بوم چی/بو/له/پر/دیّ/وا/نه/بوم

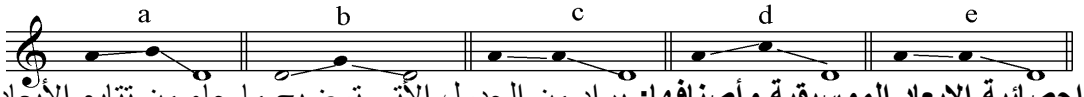
1 1 2 2 1 1 1 1 1 2 2 1 1 1 1

ويتبين من التقسيم السابق بان من الـ (86) نبرة لفظية: أ ـ هناك (63) نبرة مقابل نغمة واحدة، أي نسبة 73.25 %. ـ ب ـ هناك (23) نبرات يقابل نغمتان أي نسبة 26.74 %.

لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفات خمسة (E,D,C,B,A)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4- الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات خمسة بالشكل الأتي:



5- **إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:** يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

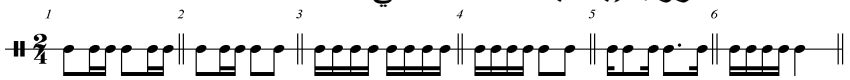
أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	92	–	–	%32,57
2 : 1-الثنائية الصغيرة	26	10	16	%17,19
2: 2 الثنائية الكبيرة	66	31	35	%34,38
3 : 3-الثلاثية الصغيرة	19	9	10	%10,40
4:3 الثلاثية الكبيرة	9	–	9	%03,16
5:4 الرباعية التامة	1	1	–	%02,26
7:5 الخماسية التامة	4	4	–	%02,26

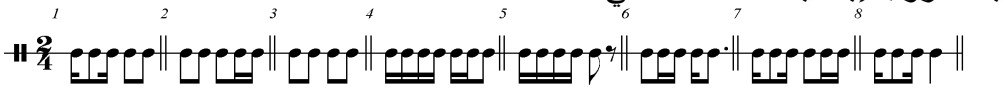
أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 217. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (55 و 70) أي (%25،34 و %32،25). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (184 و 43) أي (%84،79 و %19،81)

الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان صيغتها في هذه الأغنية هو من النوع المضاف (Additive) أي الإضافة المستمرة، نادراً يتكرر في المقاطع الأغنية واحد و لكن بشكل غير منتظم. ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABCBDEB).

الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

1- **الشكل الإيقاعي اللحني:** يتبين من دراسة الموتيفات الخمسة في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ست ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:

2- **الشكل الإيقاع اللفظي:** يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ثمانية ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



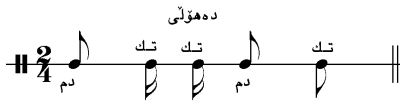
3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل)* تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي : 88 ♩ = MM.**

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية : 1- عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 221. 2- عدد الرقم المترونومى: 88

3- عدد الوحدات المترونومى : 80

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآ $\frac{88 \times 221}{80}$ = 243،01 السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي:

* يوهان ميلتسل(1772-1838) الألماني هو الذي اخترعه جهاز المترونوم الميكانيكي (Metronome).

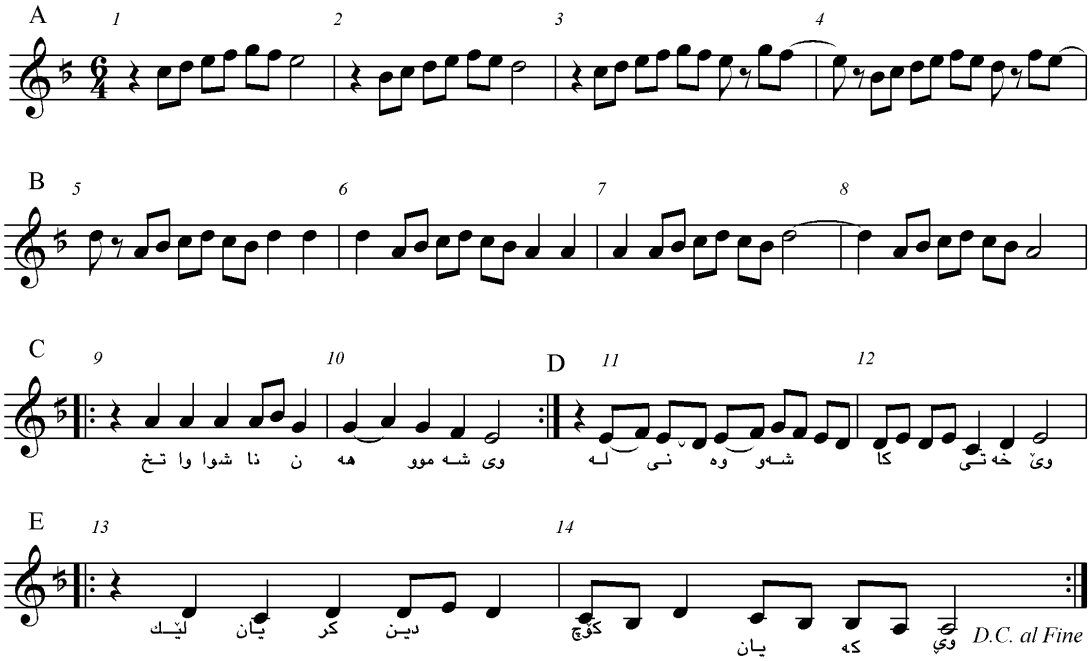
** MM ، أي (Metronome Maelzel).

(النموذج الثاني)

blwere shwan

Awaz u Amade Krdin-Wirya Ehmed

Gutini-Arab Osman

Meqam-Bayat-La

تحليل (النموذج الثاني - بلوێرى شوان)

الشطر الأول تخوا شوانه هەموو شەوێ

الشطر الثاني له نيوه شەو كاتى خەوى

الشطر الثالث لێكيان كردين كۆسيان كەوێ

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (3) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك ثلاث شطر ذو ثماني نبرة لفظية (Accent)، مثل:

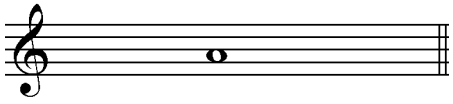
تخ / وا / شوا /نه / هه / موو / شه / وێ

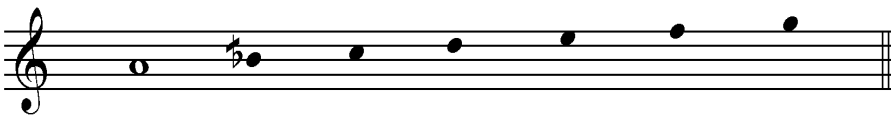
8 7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك الأتي: أن النسبة الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) هي :100%. ولكون نسبة ذات (ثماني) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ ـ جاءت قافية ثلاث أبيات بنبر لفضي (ێ) قابلة للمدّ.

مقام (Tonality)

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (a^1) .ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2 ـ المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :



3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(بيات) على درجة (a^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1- جنس (بيات) على نغمة (a^1) أي حسيني.

2- جنس (ثلاثية سيكاه) على نغمة (b^1) أي أوج. 3- جنس (عجم) على نغمة (c^1) أي محير.

4 - جنس (نهاوند) على نغمة (d^1) أي محير. 5 - جنس (كورد) على نغمة (e^1) أي جواب بوسليك.

ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:

اللحن (Melody)

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع غير ثابت، فكانت غير متطابقة مع النوتة المركزية في المقاطع(E,D,A). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع (E,B) في الأغنية (بلويَرى شوان)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفات الجمل الأربعة في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B	C	D	E
نغمة الابتداء	c^1	a^1	a^1	e^1	d
نغمة الانتهاء	d^1	a^1	e^1	e^1	a

ويترتب على ذلك: أ - لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفات (E,D,A).

ب - تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيفات (E,B).

2- نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية: أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

تخ / وا / شوا / نه / هه /موو / شه / وىّ

1 1 1 2 3 1 1 1

له / نی / وه / شەو / کا / تی / خه / وی

1 1 1 4 4 2 2 2

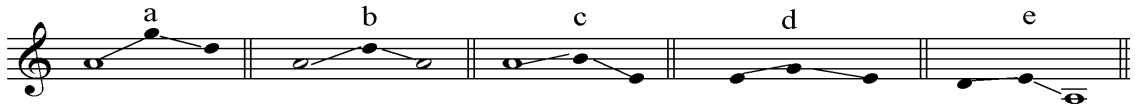
لێك / یان / کر / دین / کۆس / یان / که / وێ

1 2 2 3 3 1 1 1

ویتبین من التقسیم السابق بان في مجموع (24) نبر لفظي: أ ـ هناك (13) نبرات یقابل نغمة واحدة أي نسبة 54،17 %. ب ـ هناك (6) نبرات یقابل نغمتان أي نسبة 25 %. ج ـ هناك (3) نبرات یقابل ثلاث نغمات أي نسبة 12،5 %. د ـ هناك (2) نبرات یقابل نغمتان أي نسبة 8،33 %. لذا یمكن تحدید تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنیة بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: یتحرك اللحن فوق النغمة المركزیة في الموتیفات الأول والثاني والخامس، أي (e,b,a). ویتحرك اللحن وسط النغمة المركزیة في الموتیف الثالث (c)، ویتحرك اللحن تحت النغمة المركزیة في الموتیف الرابع (d)، لذلك یمكن تحدید نوع حركة اللحن بأنها علویة بالنسبة إلى النغمة المركزیة في هذه الأغنیة.

4ـ **الرسم البياني (Graph):** جاء الرسم البیاني للموتیفات ثلاثة بالشكل الأتي:



5ـ إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها: یراد من الجدول الأتي توضیح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنیة:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	14	–	–	%28،57
2 : 1-الثنائية الصغيرة	15	6	9	%34،52
2 : 1+ الثنائية البيات	20	11	9	%34،52
2: 2 الثنائية الكبيرة	44	23	21	%19،04
3 : 3-الثلاثية الصغيرة	1	1	–	%02،38
3 : 3- الثلاثية الراست	4	3	1	%04،76
4:3 الثلاثية الكبيرة	1	–	1	%04،76
5:4 الرباعية التامة	2	–	2	%08،33

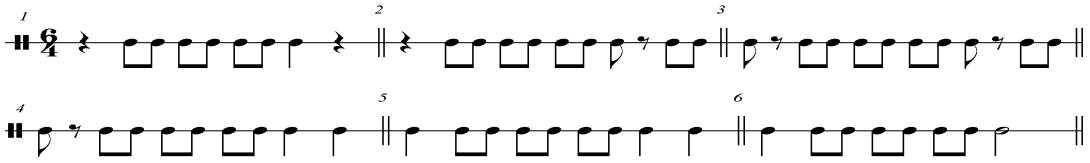
أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 101. ـ ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (44 و 43) أي (43،56% و 42،57%) . ـ ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (93 و 8) أي (92،07% و 07،92%)

الشكل (Form)

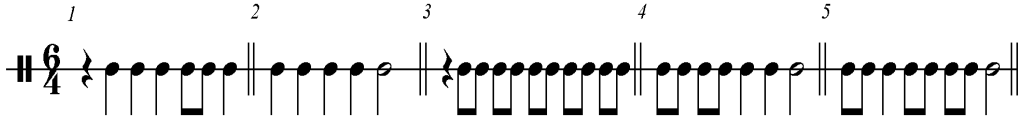
يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل المضاف (Additive) أي الإضافة المستمرة، ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABCDE).

الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

1ـ الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفات خمسة في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ست ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2ـ الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك خمس ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:

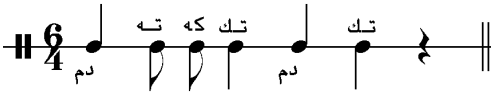


3ـ السرعة النسبية والمطلقة : أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 120 .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية : 1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 119. ـ 2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120. ـ 3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 84.
ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية:

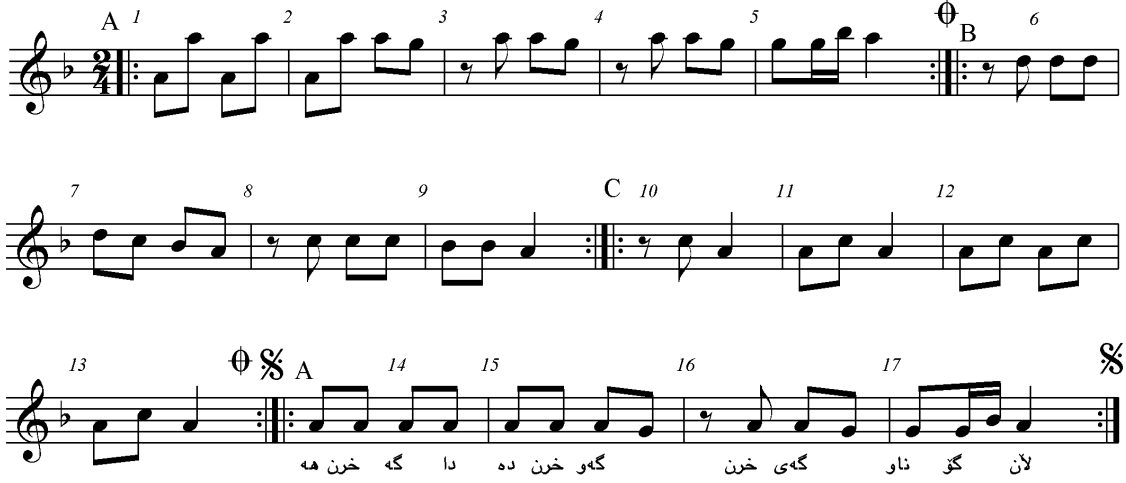
$$\text{السرعة المطلقة} \quad 170 \quad = \quad \frac{120 \times 119}{84}$$

4 ـ النموذج إيقاعي:



(النموذج الثالث)

xrenga

Halbest u Awaz-Folklor
Amade Kirdini
Wirya Ehmed u Rizgar Xosnaw
Gutini-Jafar Salem
Meqam-Kurd-La

تحليل (النموذج الثالث - خرينگه)

الشطر الأول هه خرنگه دا ده خرنگەو خرنگەی ناو كۆلآن

الشطر الثاني دەم لەناو دەم ده خرنگەو دەست له مەم كۆلآن

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي:

1 - الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (2) شطرا يتبين الأتي: هناك شطرين ذو أثنتا عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل:

هه / خرن / گه / دا / ده / خرن / گەو / خرن / گەی / ناو / كۆ / لآن

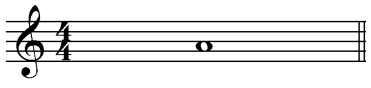
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

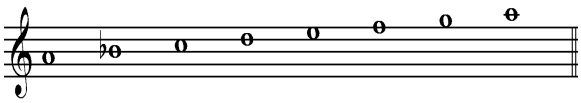
ويترتب على ذلك، أن نسبة الأشطر ذات اثنا عشر نبرة لفظية (Accent) هي :100% ، ولكون نسبة ذات (اثنا عشر) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات اثنا عشر نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

2**- قافية الأبيات الشعرية:** تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: جاءت قافية الشطرين بنبر لفضي (ن) غير قابلة للمدّ.

مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر مقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

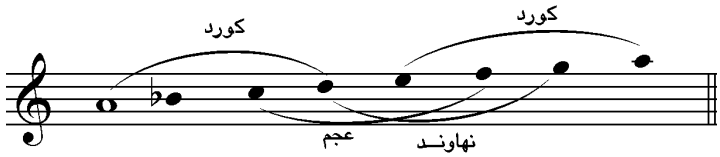
1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (a^1) . ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2 - المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية:



3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(كورد) على درجة (a^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1- جنس (كورد) على نغمة (a^1) أي حسيني.

2- جنس (عجم) على نغمة (c^1) أي كردان. 3- جنس (نهاوند) على نغمة (d^1) أي محير.

4- جنس (كورد) على نغمة (e^1) أي جواب بوسليك. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع أي غير ثابت، فكانت غير متطابقة مع النوتة المركزية في المقطع (C,B). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في جميع المقاطع الأغنية (خرينطة)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفات الجمل الأربعة في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B	C
نغمة الابتداء	a^1	d^1	c^1
نغمة الانتهاء	a_2	a^1	a^1

ويترتب على ذلك: 1 ـ لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفين (C,B) .

2 ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في جميع الموتيفات الثلاثة (C,B,A) .

2- نسبة النغمات إلى نبرة اللفظية: أن ملاحظة نسبة نبرة اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

هه/ خرن/گه/ دا/ ده/ خرن/گەو / خرن/گەی/ ناو/ كۆ/لآن

1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1

دەم /لە/ناو /دەم /دە/ خرن/گەو / دەست/ لە/ مەم/ کۆ/لآن

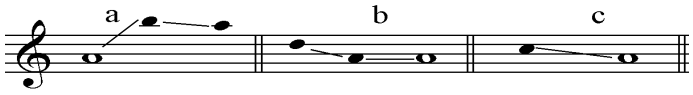
1 2 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (24) نبر لفظي: أ ـ هناك (18) نبرة يقابل نغمة واحدة أي نسبة 75 %. ب ـ هناك (6) نبرة يقابل نغمتان أي نسبة 25 %. لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفات ثلاثة (C,B,A)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph):

جاء الرسم البياني للموتيفات ثلاثة بالشكل الأتي:



5- **إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:** يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	23	–	–	%46
2 : 1- الثنائية الصغيرة	4	–	4	%8
2: 2 الثنائية الكبيرة	8	–	8	%16
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	10	5	5	%20
12:8 الثمانية التامة	5	3	2	%10

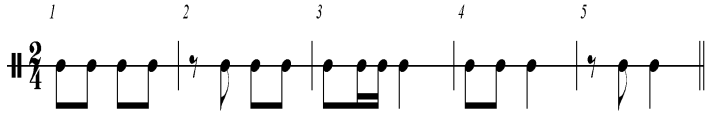
أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 50. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (8 و 19) أي (16% و 38%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (35 و 15) أي (70% و 30 %).

الشكل (Form)

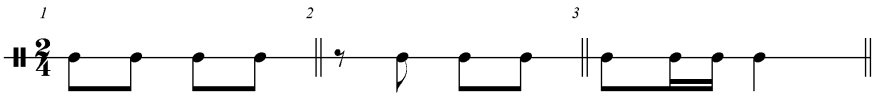
يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل مضاف (Additive) أي الإضافة المستمرة، ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABCA).

الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفات ثلاثة في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك خمس ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ثلاث ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:

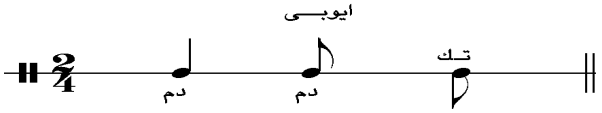


3- السرعة النسبية والمطلقة : أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: MM 120=♩ .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

1- عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 64
2- عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120
3- عدد الوحدات المترونومى : 34

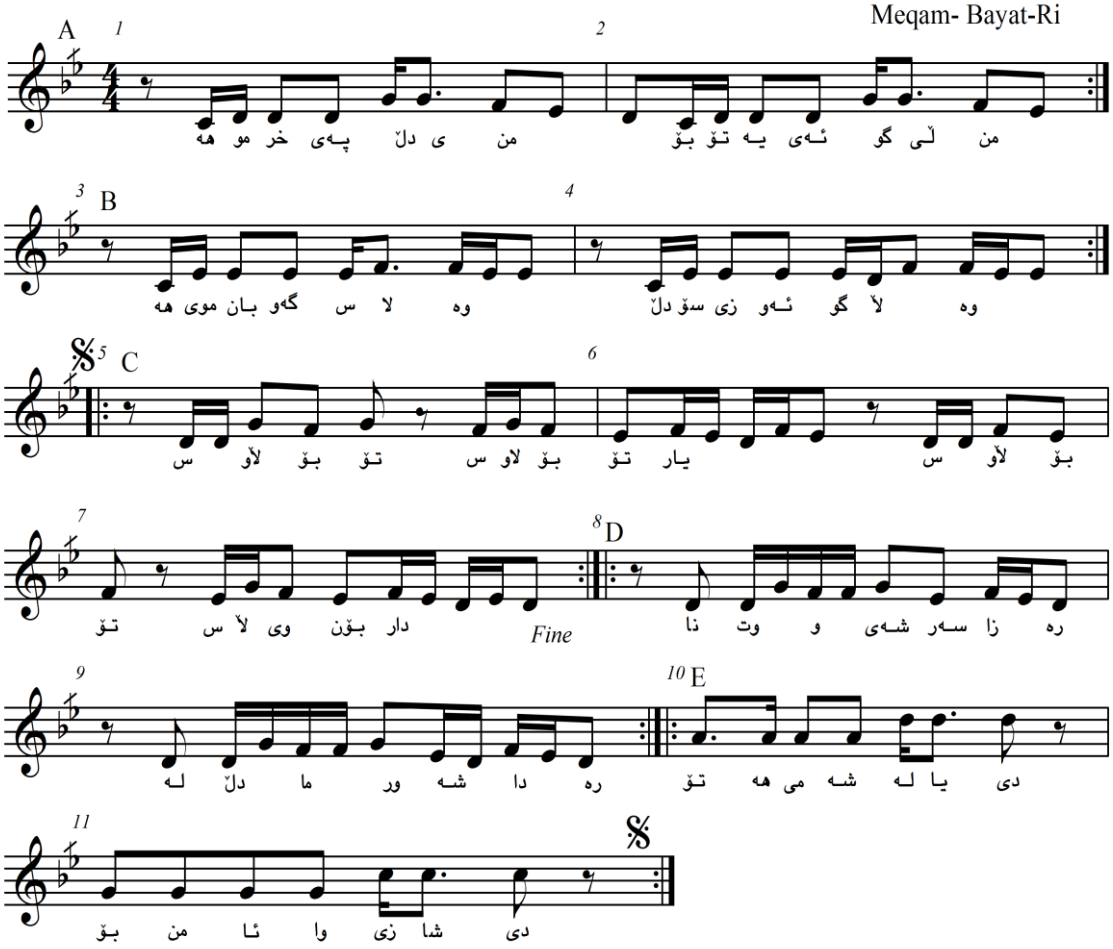
ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة $\frac{120 \times 64}{34}$ = 225،88. السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي:

(النموذج الرابع)

Slaw Bo To

Helbest u Awazi- Fuad Ahmed

Gutni- Fuad Ehmed

Meqam- Bayat-Ri

تحليل (النموذج الرابع – سلاو بۆتۆ)

البيت الأول	**هەموو خرپەی دڵی من**	**بۆ تۆیە ئەی گوڵی من**
البيت الثاني	**هەمووی بانگە و سڵاوە**	**دڵسۆزی ئەو گوڵاوە**
البيت الثالث	**سڵاو بۆ تۆ سڵاو بۆ تۆ یار**	**سڵاو بۆ تۆ سڵاوی بۆندار**
البيت الرابع	**ناوت وشەی سەرزارە**	**لە دڵما ورشە دارە**
البيت الخامس	**تۆ هەمیشە لە یادی**	**بۆ من ئاوازی شادی**
البيت السادس	**سڵاو بۆ تۆ سڵاو بۆ تۆ یار**	**سڵاو بۆ تۆ سڵاوی بۆندار**

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (12) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك ثمانية شطر ذو سبع نبرة لفظية (Accent)، مثل:

هه / موو / خر / پەی / د/لّی / من

7 6 5 4 3 2 1

ب- هناك أربع شطر ذو تسع نبرة لفظية (Accent)، مثل:

س / لاو / بۆ / تۆ / س / لاو / بۆ / تۆ / یار

9 8 7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك الأتي: أ ـ نسبة الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) هي :67%. ب ـ نسبة الأشطر ذات تسع نبرة لفظية (Accent) هي :33%. ولكون نسبة ذات (سبع) نبر لفضي هي (67%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

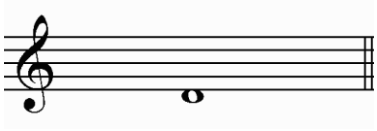
2- قافية الأبيات الشعرية:تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ - جاءت قافية بيتان بنبر لفضي (ن) غير قابلة للمدّ.

ب ـ جاءت قافية بيتان بنبر لفضي (وه) قابلة للمدّ . ـ ج ـ جاءت قافية بيتان بنبر لفضي (ره) والذي تتكون من حرف غير قابلة للمدّ مع حرف قابلة للمدّ أي(ر+ة). ـ د ـ جاءت قافية أربع أبيات بنبر لفضي (ر) غير قابلة للمدّ. ـ هـ ـ جاءت قافية بيتان بنبر لفضي (ي) قابلة للمدّ.

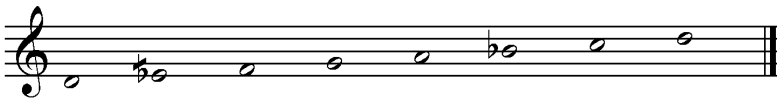
مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر مقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (d). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

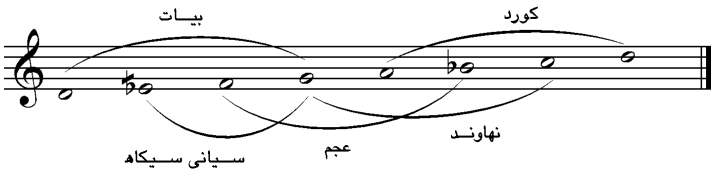


2- المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :



3 ـ الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(بيات) على درجة (d)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: **1-** جنس (بيات) على نغمة (d) أي محير.

2- جنس (سيكاه) على نغمة (e ♭) أي نم بوسليك. 3- جنس (عجم) على نغمة (f) أي حجاز.
4- جنس (نهاوند) على نغمة (g^1) أي نوا. 5- جنس (كورد) على نغمة (a^1) أي حسيني.
ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه التونيتات بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1ـ نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع غير ثابت، فكانت غير متطابقة مع النوتة المركزية في المقاطع (E,D,C). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع الخامس أي (E) في الأغنية (سلاَو بؤتؤ). ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء الجمل وموتيفات الخمسة في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B	C	D	E
نغمة الابتداء	d	d	e	e	b^1
نغمة الانتهاء	f	f	e	e	d^1

ويترتب على ذلك:1 ـ تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيف (B,A). 2ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيف (E).

2ـ نسبة النغمات إلى نبرة اللفظية: أن ملاحظة نسبة نبرة اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

هه/موو/ خر/پەی/ دڵی/ من **بۆ/ تۆ/یە/ ئەی/ گوڵی/ من**

3 1 1 1 1 1 1 1 3 1 1 1 1 1 1 1

هه/مووی/ بان/گه و/ س/لاَ/وه **دڵ/سۆ/زی/ ئەو/ گو/لاَ/وه**

3 2 1 1 1 1 1 3 2 1 1 1 1 1 1

س/لاَو/ بۆ /تۆ/ س/لاَو/ بۆ/ تۆ/ یار **س/لاَو/ بۆ/ تۆ/ س/لاَ/وی/ بۆن/دار**

5 1 1 1 1 1 1 1 1 1 5 1 1 1 1 1 1 1 1 1

نا/وت/ و/شەی/ سەر/زا/ره **له /دڵ/ما/ ور/شه/ دا/ره**

1 4 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1

تۆ /هه/می/شه/ له/ یا/دی **بۆ /من /ئا/وا/زی /شا/دی**

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

س/لاَو/ بۆ /تۆ/ س/لاَو/ بۆ/ تۆ/ یار **س/لاَو/ بۆ/ تۆ/ س/لاَ/وی/ بۆن/دار**

5 1 1 1 1 1 1 1 1 1 5 1 1 1 1 1 1 1 1 1

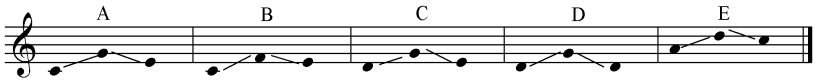
ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (92) نبر لفظي:

أ ـ هناك (78) نبرة يقابل نغمة واحدة أي نسبة 84،78 %. ـ ب ـ هناك (3) نبرة يقابل نغمتان أي نسبة 03،26 %. ـ ج ـ هناك (4) نبرة يقابل ثلاث نغمات أي نسبة 04،34%. ـ د ـ هناك (1) نبرة يقابل أربعة نغمات أي نسبة 01،08 %. ـ هـ ـ هناك (4) نبرة يقابل خمس نغمات أي نسبة 04،34%

لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في موتيفات الخمسة، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ **الرسم البياني (Graph):** جاء الرسم البياني للموتيفات الخمسة بالشكل الأتي:



5ـ **إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:** يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	32	—	—	%37،64
2 : 1+ الثنائية البيات	24	7	17	%28،23
2: 2 الثنائية الكبيرة	13	6	7	%15،29
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	4	4	—	%04،70
3 : 3+ الثلاثية الراست	5	2	3	%05،88
5:4 الرباعية التامة	7	6	1	%08،23

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 85. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (25 و 28) أي (%29،41 و 32،94%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (69 و 16) أي (%81،17 و18،82%)

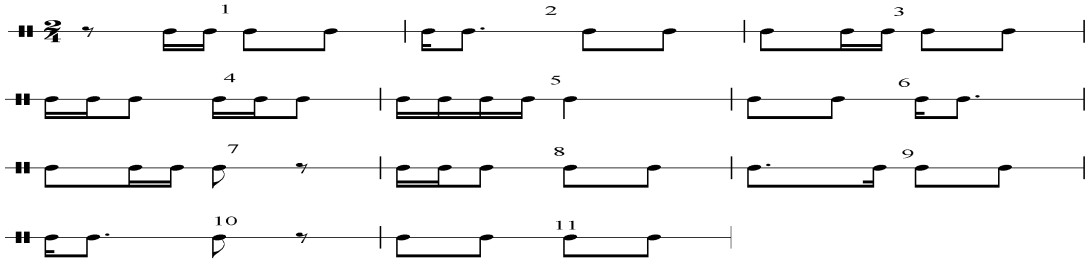
الشكل (Form)

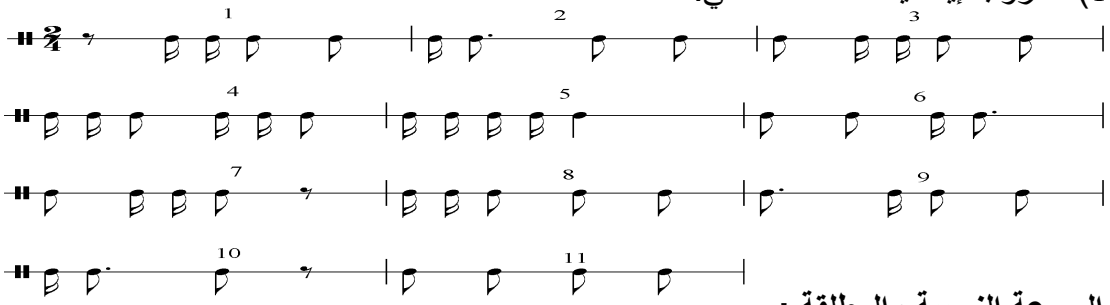
يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل المضاف (Additive) أي الإضافة المستمرة، ويكتب باختصار(Ad) مثل: (A,B,C,D,E,C..).

الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1ـ **الشكل الإيقاعي اللحني:** يتبين من دراسة جمل وموتيفات الخمسة في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك (11) ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



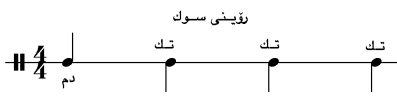
2ـ **الشكل الإيقاع اللفظي:** يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحن الأساسي للأغنية بان هناك (11) ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:

3ـ **السرعة النسبية والمطلقة :**

أ ــ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 120 .

ـ ب ــ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية : 1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 110
2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120. ـ 3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 44.

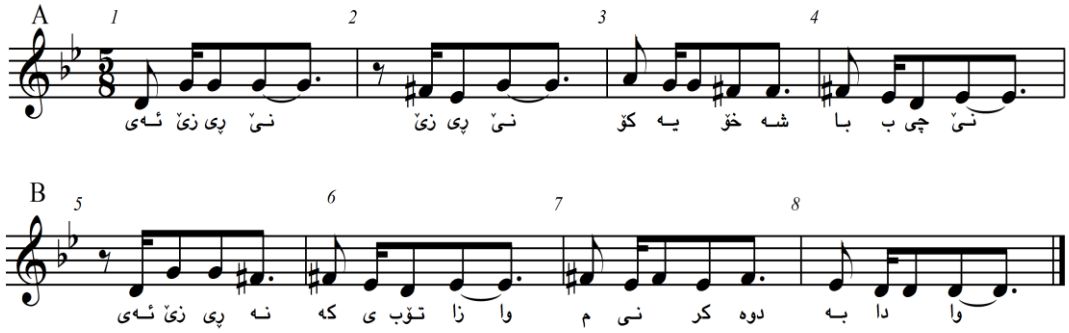
ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{120 \times 110}{44} = 300$ السرعة المطلقة

4 ـ **النموذج إيقاعي:**



(النموذج الخامس)

Zerene

Helbest u Awazi- Bakure
Arranger- Chiey Kamal
Gutin- Bakure
Meqam- Hijaz-Re

تحليل (النموذج الخامس- زێرینێ)

البيت الأول ئەی زیرینی زیرینی کویە خۆشە بابچینی

البيت الثاني زیرینەکەی تۆبزاوە منی کردوە بەداوە

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (4) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك اربع شطر ذو سبع نبرة لفظية (Accent)، مثل:

ئەی / زی / ری / نی / زی / ری / نی

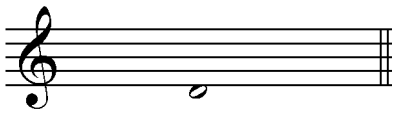
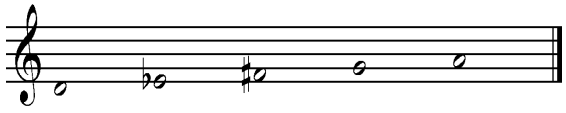
7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك أن نسبة الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) هي :100%. ولكون نسبة ذات (سبع) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

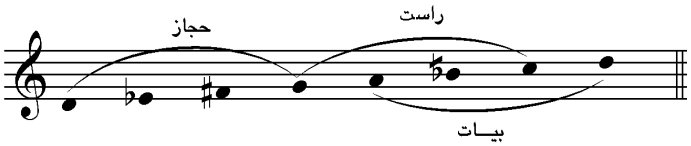
2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ - جاءت قافية بيتان بنبر لفضي (ێ) قابلة للمدّ. ب ـ جاءت قافية بيتان بنبر لفضي (وا) والذي تتكون من حرفين قابلة للمدّ أي (و + ا).

مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر مقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (c^1). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في هيكل اللحني :

2 ـ المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم مقطع اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(حجاز) على درجة (c^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1- جنس (حجاز) على نغمة (d) أي محير.

2- جنس (راست) على نغمة (g^1) أي نوا. 3- جنس (بيات) على نغمة (a^1) أي حسيني. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه التونيتات بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل غير متنوع أي ثابت، فكانت متطابقة مع النوتة المركزية في المقطعين. ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع الثاني أي (B) في الأغنية (زيَرِينىَ)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفين في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B
نغمة الابتداء	d	d
نغمة الانتهاء	e	d

ويترتب على ذلك: 1 ـ تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفين أي (B,A).

2 ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيف الثاني (B).

2**- نسبة النغمات إلى نبرة اللفظية:** أن ملاحظة نسبة نبرة اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

ئەی/ زی/ری/نی/ زی/ری/نی کو/یە/ خۆ/شە/ با/بچی/نی

1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1

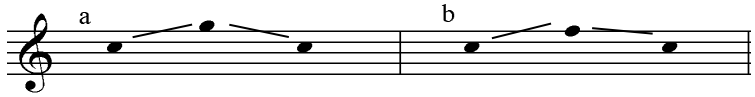
زی/ری/نه/که‌ی/ توّب/زا/وه م/نی/ کر/دوه/ به/دا/وه

1 1 1 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (28) نبر لفظي: أ ـ هناك (24) نبرة يقابل نغمة واحدة أي نسبة 85،71 %. ـ ب ـ هناك (4) نبرة يقابل نغمتان أي نسبة 14،29 %. لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفين، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات ثلاثة بالشكل الأتي:



5ـ **إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:** يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	14	—	—	%40
2 : 1- الثنائية الصغيرة	7	2	5	%20
2 :2 الثنائية الكبيرة	2	1	1	%05،71
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	9	3	6	%25،71
3 : 4 الثلاثية الكبيرة	1	1	—	%02،85
5:4 الرباعية التامة	2	2	—	%05،71

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 35. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (9 و 12) أي (%25،71 و 34،28%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (23و 12) أي (%65،71 و34،28%)

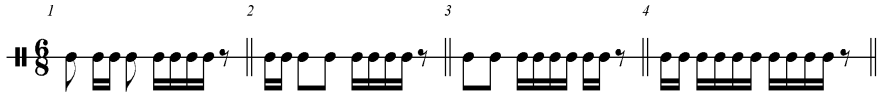
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل المغلق (Closs) أي المتكرر، ويكتب باختصار(Clo) مثل: (..AB).

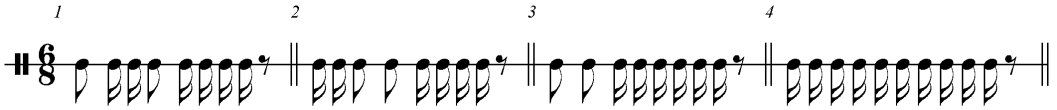
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفين في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك أربع ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة الجمل وموتيفين للجزء الأساسي للأغنية بان هناك أربع ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 120 .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

4- عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 40

5- عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120

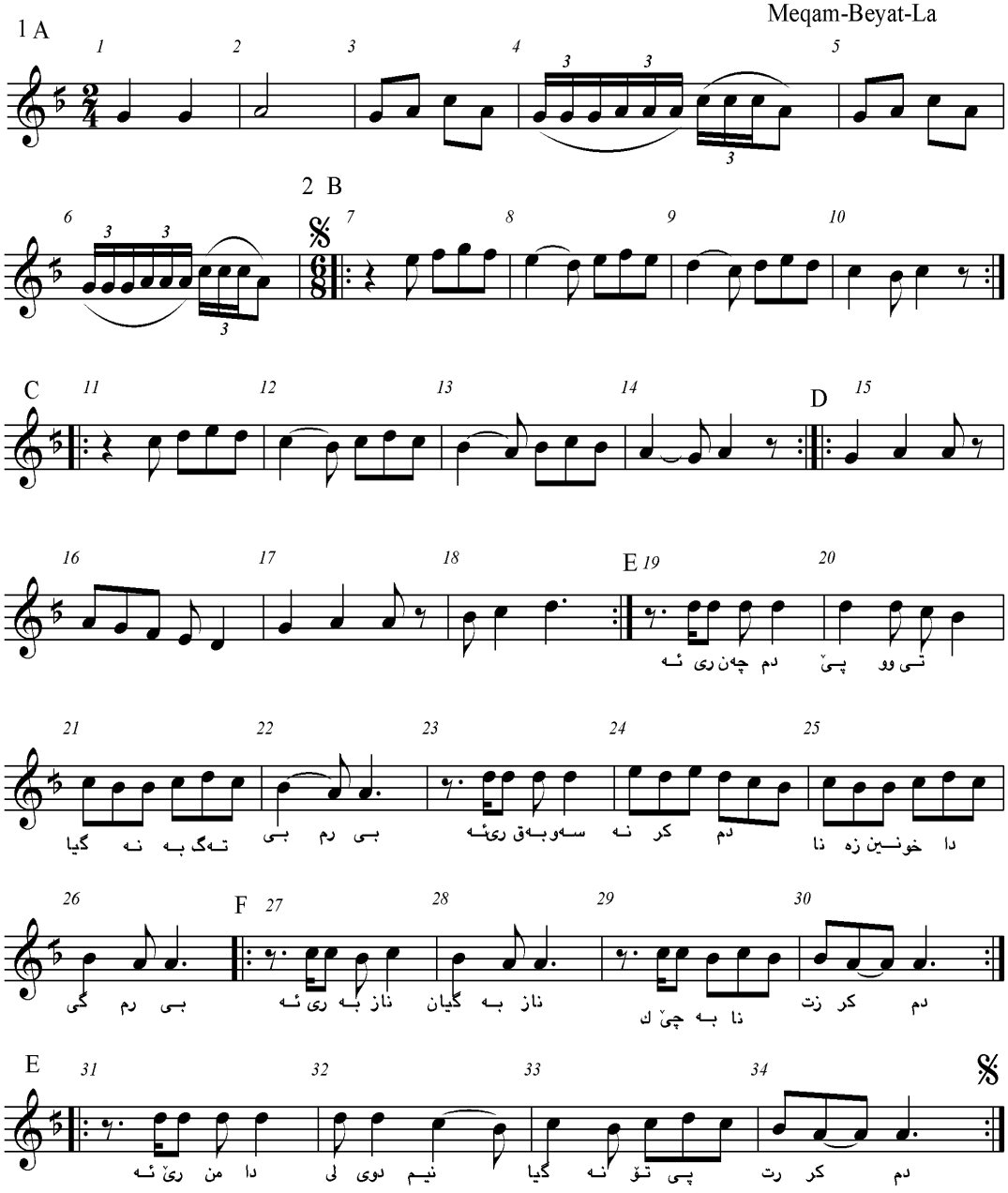
6- عدد الوحدات المترونومى : 40

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{120 \times 40}{40} =$ 120 السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي: جورجينا

(النموذج السادس)

Banaz Gean

Awazi-Rzgar Xoshnaw
Amade Kirdin-Wirea Ehmad
Gutini-Mhamad Jaza
Meqam-Beyat-La

تحليل (النموذج السادس - بەناز گیان)

البيت الأول ئەرێ چەندم پێ گوتی گیانە بەتەگبیرم بی ئەرێ بەقسەو نەکردم نازەنین خودا گیرم بی

البيت الثاني ئەرێ بەناز گیان بەناز گیانە بەنازت کردم ئەرێ منداڵی دوێنێم گیانە تۆ پیرت کردم

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (4) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك أربع شطر ذو أربع عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل: ئە / رێ / چە / ندم / پێ / گو/ تی / گیا / نە / بە / تەگ / بی/ رم / بی

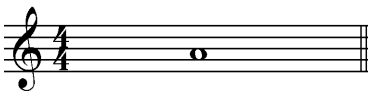
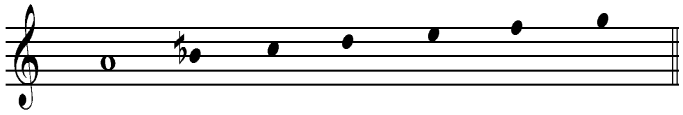
14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك الأتي: أن نسبة الأشطر ذات أربع عشر نبرة لفظية (Accent) هي :100%، ولكون نسبة ذات (أربع عشر) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات أربع عشر نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ - جاءت قافية بيت الأول بنبر لفضي (ى) قابلة للمدّ. ب ـ جاءت قافية بيت الثاني بنبر لفضي (م) غير قابلة للمدّ.

مقام (Tonality)

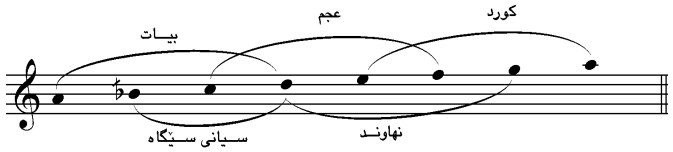
عند تحديد عناصر مقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (a^1) ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2- المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات الجزء مقطع اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(بيات) على درجة (a^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: **1**- جنس (بيات) على نغمة (a^1) أي حسيني.

2- جنس (ثلاثية سيكاه) على نغمة (b^1) أي أوج. 3- جنس (عجم) على نغمة (c^1) أي كردان.

4- جنس (نهاوند) على نغمة (d^1) أي محير. 5- جنس (كورد) على نغمة (e^1) أي بوسليك.

ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه التونيتات بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع أي غير ثابت، فكانت ليست متطابقة مع النوتة المركزية في جميع مقاطع الأغنية. ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع (F,E,C,A) في الأغنية (بةناز طيان)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفين في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B	C	D	E	F
نغمة الابتداء	g^1	e^1	c^1	g^1	d^1	c^1
نغمة الانتهاء	a^1	c^1	a^1	d^1	a^1	a^1

ويترتب على ذلك: 1 - لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفات ستة.

2 - تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيفات (F,E,C,A).

2- نسبة النغمات إلى نبرة اللفظية: أن ملاحظة نسبة نبرة اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

ئه / ریّ / چەن / دم / پیّ / گو / تی / گیا / نه / به / تەگ /بی / رم / بی

1 1 1 2 1 1 2 2 1 1 1 1 1 1

ئه / ریّ / بەق / سەو / نه / کر / دم / نا / زەنین / خو / دا /گی /رم / بی

1 1 1 2 1 1 1 3 2 1 1 1 1 1

ئه / ریّ / به / ناز / گیان / به / ناز / گیا / نه / به / نا / زت / کر / دم

1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

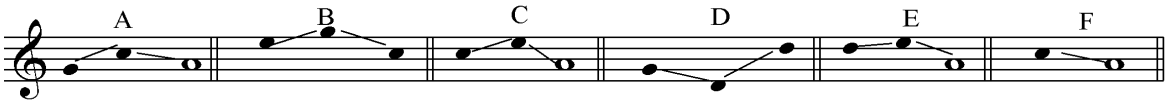
ئه / ریّ / من / دا / لّی / دویّ / نیّم / گیا / نه / تۆ / پی / رت / کر / دم

1 2 1 2 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (56) نبر لفظي:

أ ـ هناك (45) نبرة يقابل نغمة واحدة أي نسبة 80،35 %. ـ ب ـ هناك (10) نبرة يقابل نغمتان أي نسبة 17،86 %. ـ ج ـ هناك (1) نبرة يقابل ثلاث نغمات أي نسبة 01،79 %. لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفات (F,E,C,B)، ويتحرك اللحن حول النغمة المركزية في الموتيفات (D,A)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات ستة بالشكل الأتي:

5ـ إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها: يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	40	—	—	%30،30
2 : 1- الثنائية الصغيرة	5	2	3	%03،78
2 : 1+ الثنائية البيات	37	13	24	%34.48
2: 2 الثنائية الكبيرة	43	19	24	%28،03
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	6	3	3	%04،54
5:4 الرباعية التامة	1	1	—	%00،75

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 132. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (38 و 54) أي (28،78% و 40،90%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (125و 7) أي (94،69% و05،31%)

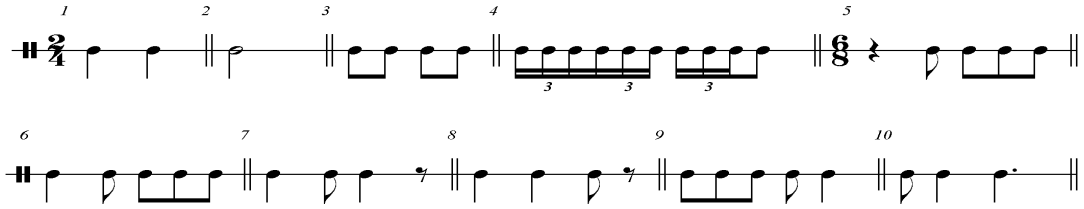
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل المضاف (Additive) أي أضافه مستمرة، ويكتب باختصار(Ad) مثل: (ABCDEFE).

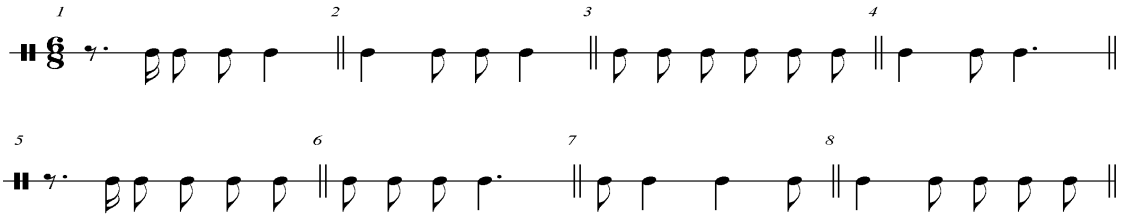
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة جمل والموتيفات أربعة في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك عشر ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمال والموتيفين في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ثماني ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 120 .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

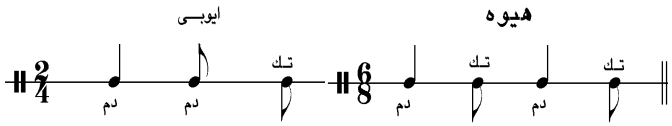
1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 159

2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 180

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: السرعة المطلقة $= \frac{120 \times 159}{180} = 106$

4- النموذج إيقاعي:



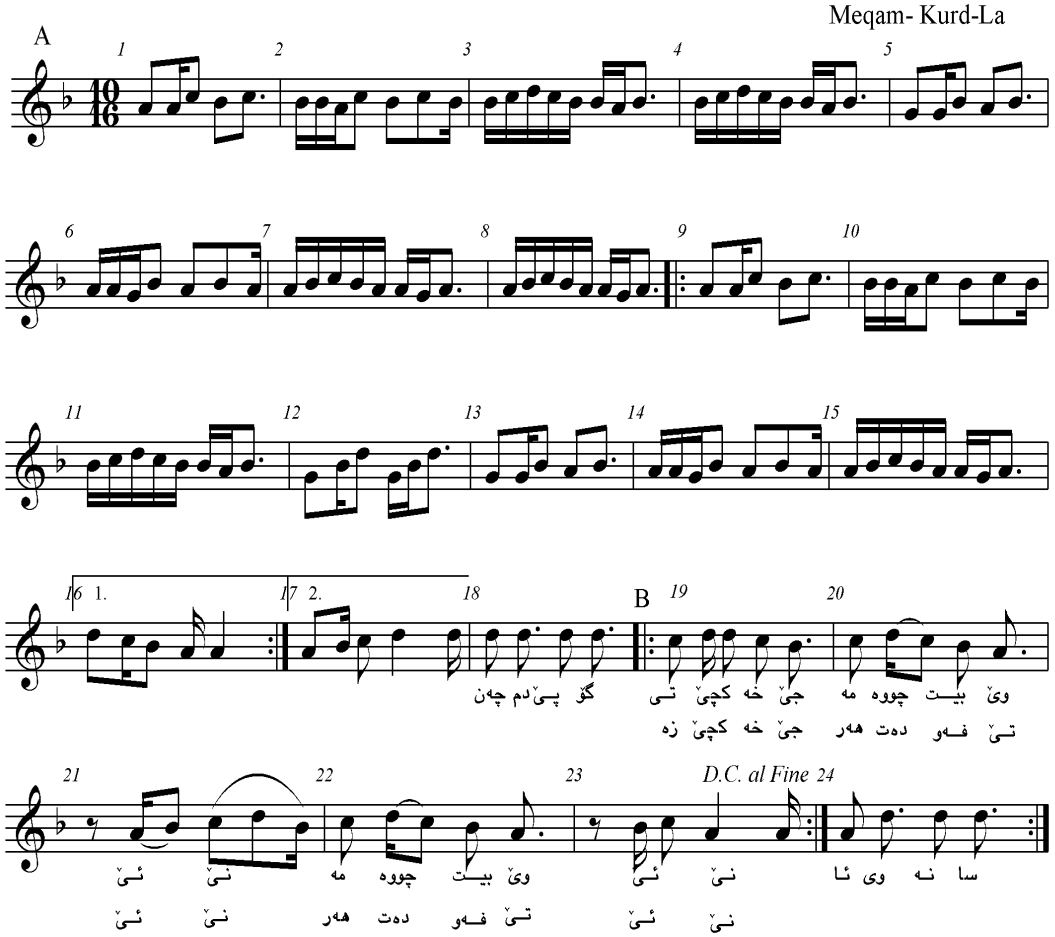
(النموذج السابع)

xaje

Awaz u Helbest-Kon

Amade Kirdini- Wirea Ehmed

Gutini-Slah Mihemed

Meqam- Kurd-La

تحليل (النموذج السابع - خەجێ)

الشطر الأول **چەندم پێ گۆتی کچێ خەجێ** **مەچۆە بتوێنێ**

الشطر الثاني **ئاوی ناسازە کچێ خەجێ** **هەر دەت فەوتێ ئێ نێ**

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروضي الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة :

بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (4) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك شطران ذو ثماني نبرة لفظية (Accent)، مثل: **چەن / دم / پێ / گۆ / تی / کچێ / خە / جێ**

8 7 6 5 4 3 2 1

ب - هناك شطران ذو ست نبرة لفظية (Accent)، مثل: **مە / چۆە / بت / وێ / ئێ / نێ**

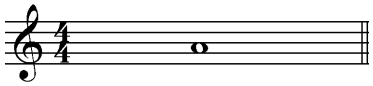
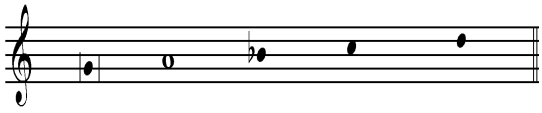
6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك الأتي: أ - نسبة الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) هي :50%. ب - نسبة الأشطر ذات ستة نبرة لفظية (Accent) هي :50%. ولكون نسبة ذات (ثماني) نبر لفضي هي (50%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) أو ست نبرة لفضية، وذلك سبب يرجع إلى نسبة مئوية متساوية في هذه الأغنية.

2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: جاءت قافية بيت الأول بنبر لفضي (ێ) قابلة للمدّ.

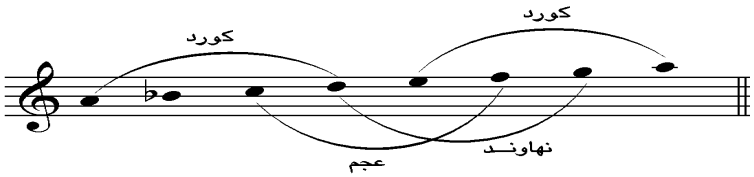
مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر مقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (a^1). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2 - المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات الجزء مقطع اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(كورد) على درجة (a^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: **1-** جنس (كورد) على نغمة (a^1) أي حسيني.

2- جنس (عجم) على نغمة (c^1) أي كردان. 3- جنس (نهاوند) على نغمة (d^1) أي محير.

4- جنس (كورد) على نغمة (e^1) أي جواب بوسليك. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه التونيتات بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع أي غير ثابت، فكانت ليست متطابقة مع النوتة المركزية في المقطع (B). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع (B) في الأغنية (خەجێ)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها.

ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفين في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B
نغمة الابتداء	a^1	d^1
نغمة الانتهاء	d^1	a^1

ويترتب على ذلك: 1 - لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في موتيف (B).

2 - تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيف (B).

2- نسبة النغمات إلى نبرة اللفظية: أن ملاحظة نسبة نبرة اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

چەن / دم / پێ / گۆ / تی / کچێ / خه / جێ

1 1 2 1 1 1 1 1

مه / چۆه / بت / وێ / ئێ / نێ

3 2 1 1 2 1

ئا / وی / نا / سا / زه / کچێ / خه / جێ

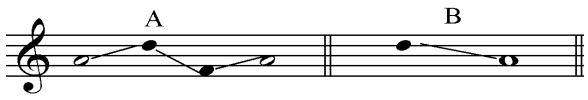
1 1 2 1 1 1 1 1

هەر/ دەت / فەو / تێ / ئێ / نێ

3 2 1 1 2 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (28) نبر لفظي: أ ـ هناك (20) نبرة يقابل نغمة واحدة أي نسبة 71،42 %. ب ـ هناك (6) نبرة يقابل نغمتان أي نسبة 21،42 %. ج ـ هناك (2) نبرة يقابل ثلاث نغمات أي نسبة 07،14 %. لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن حول النغمة المركزية في موتيف الأول (A)، ولكن في موتيف الثاني (B)، يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفين بالشكل الأتي:

5- إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها: يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	34	—	—	%24،46
2 : 1- الثنائية الصغيرة	31	12	19	%22،30
2: 2 الثنائية الكبيرة	56	26	30	%40،28
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	13	10	3	%09،35
3 : 4 الثلاثية الكبيرة	3	2	1	%02،15
5:4 الرباعية التامة	2	2	—	%01،43

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 139. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (52 و 53) أي (%37،41 و 38،12%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (121و 18) أي (%87،05 و12،94%)

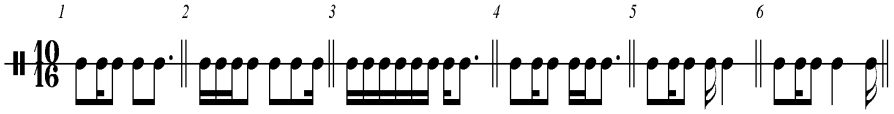
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل المغلق (Closs) أي المتكرر، ويكتب باختصار(Clo) مثل: (..AB).

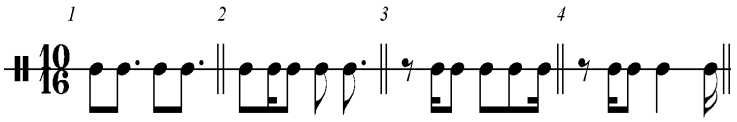
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفين في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ست ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة موتيفين للجزء الأساسي للأغنية بان هناك أربع ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ــ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 120 .

ب ــ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

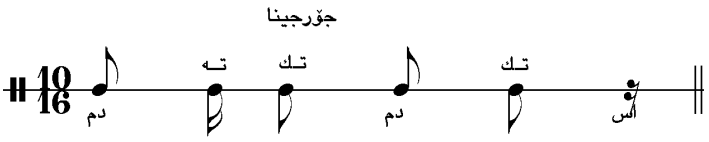
1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 146

2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 90

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 240

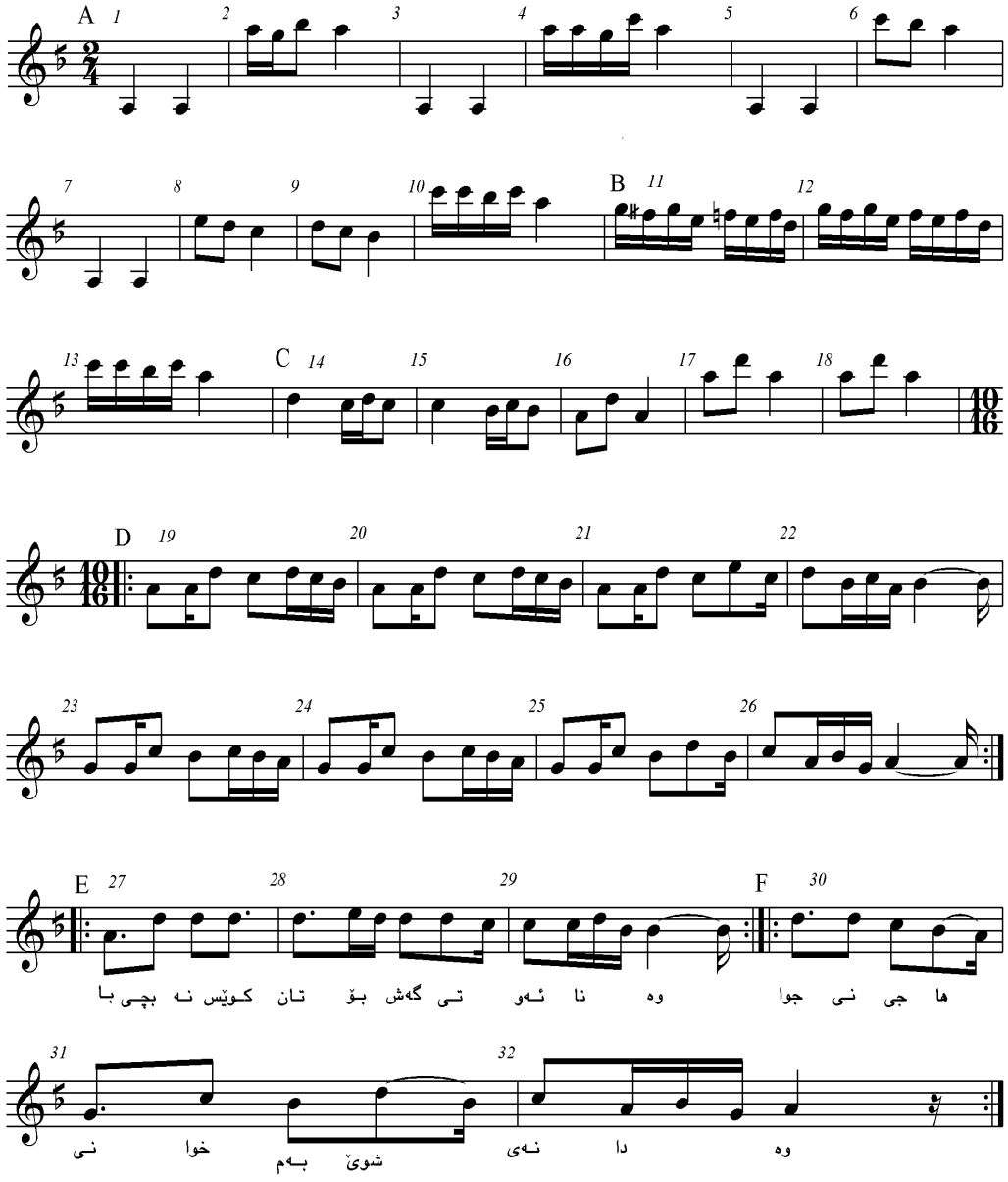
ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{90 \times 146}{240}$ = 54,75 السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي:



(النموذج الثامن)

Giwani Kwestan

Awaz- Folklor
Helbest- Jelal Jobar
Amade Kirdini- Wirya Ehmed
Gutini- Selah Mihamad
Meqam- Beyat-La

تحليل (النموذج الثامن - جوانى كوێستان)

الشطر الأول بابچينه كوێستان بۆ گەشتى ئەم ناوه

الشطر الثاني جوانى جيهانى خوا بەم شوێنەى داوه

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروضي الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (2) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك شطران ذو أحدى عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل:

با / بچى / نه / كوێس / تان / بۆ / گەش/ تى / ئەم / نا / وه

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

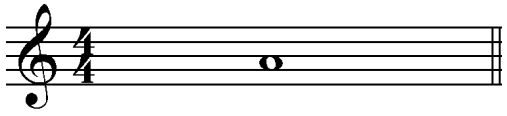
ويترتب على ذلك أن نسبة الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) هي :100%، ولكون نسبة ذات (ثماني) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات أحدى عشر نبرة لفظية (Accent).

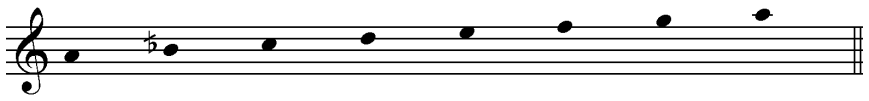
2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ - جاءت قافية الأبيات بنبر لفضي (وة) والذي تتكون من حرفين قابلة للمدّ، أي (و+ ه).

مقام (Tonality)

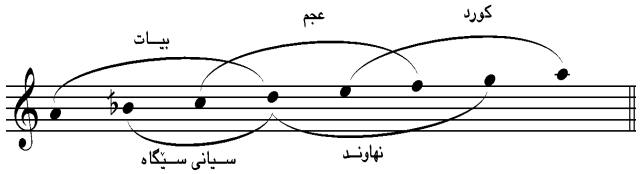
عند تحديد عناصر مقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (a^1). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:



2- المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات الجزء مقطع اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(بيات) على درجة (a^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: **1**- جنس (بيات) على نغمة (a^1) أي حسيني.

2- جنس (سىَ طاة) على نغمة ($b^1\flat$) أي أوج. 3- جنس (عجم) على نغمة (c^1) أي كردان. 4- جنس (نهاوند) على نغمة (d^1) أي محير. 5- جنس (كورد) على نغمة (e^1) أي بوسليك. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه التونيتات بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع أي غير ثابت، فكانت ليست متطابقة مع النوتة المركزية في المقاطع (F,C,B). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع (F,D,C,B,A) في الأغنية (جواني كويَستان)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفات ستة في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الجملة	1			2		
اسم الموتيف	A	B	C	D	E	F
نغمة الابتداء	a	g_2	d^1	a^1	a^1	d^1
نغمة الانتهاء	a_2	a_2	a^1	a^1	b^1	a^1

ويترتب على ذلك: 1 ـ لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في موتيفات (F,C,B).

2 ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيفات (F,D,C,B,A).

2ـ نسبة النغمات إلى نبرة اللفظية: أن ملاحظة نسبة نبرة اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

با / بچی / نه / کوێس / تان / بۆ / گەش/ تی / ئەم / نا / وە

2 3 1 2 1 2 1 1 1 1 1

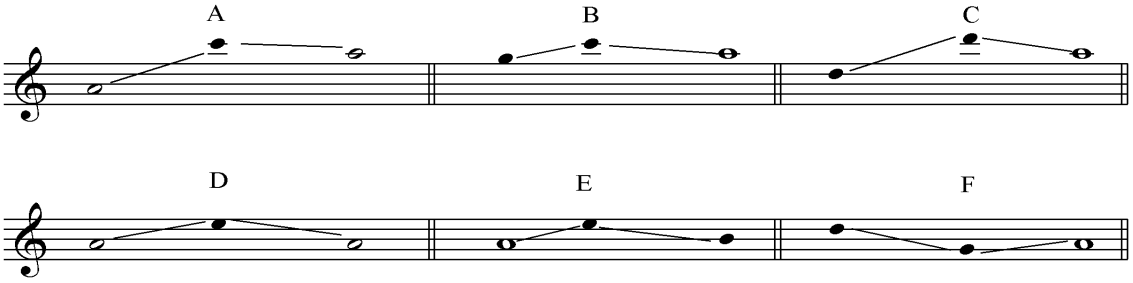
جوا / نی / جی/ ها/ نی / خوا / بەم / شوێ / نەی / دا / وە

1 3 1 2 1 1 1 2 1 1 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (22) نبر لفظي: أ ـ هناك (15) نبرة يقابل نغمة واحدة أي نسبة 68،18 %. ب ـ هناك (5) نبرة يقابل نغمتان أي نسبة 22،72 %. ج ـ هناك (2) نبرة يقابل ثلاث نغمات أي نسبة 09،09 %، لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفات (F,D,C,B,A)، وفي موتيف (F) يتحرك اللحن حول النغمة المركزية، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفين بالشكل الأتي:



5- **إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:** يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	28	—	—	%19،71
2 : 1- الثنائية الصغيرة	6	4	2	%04،22
2 : 1+ الثنائية البيات	35	13	22	%24،64
2: 2 الثنائية الكبيرة	30	7	23	%21،12
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	8	—	8	%05،63
3 : 3+ الثلاثية الراست	8	3	5	%05،63
3 : 4 الثلاثية الكبيرة	2	1	1	%01،40
5:4 الرباعية التامة	16	13	3	%11،26
7:5 الخماسية التامة	2	1	1	%01،40
12:8 الثمانية التامة	7	3	4	%04،92

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 142. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (45 و 69) أي (%31،69 و 48،59%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (99و 43) أي (%69،71 و30،28%).

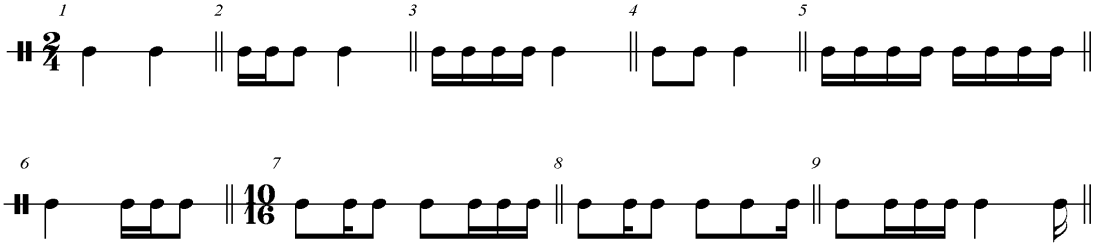
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل مضاف (Additive) أي إضافة مستمرة، ويكتب باختصار(Ad) مثل: (ABCDEF..).

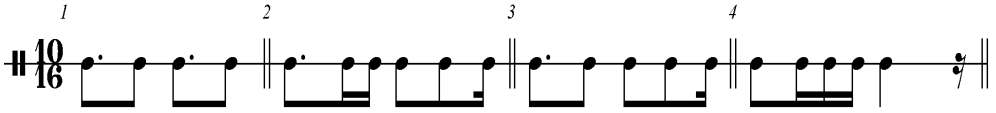
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- **الشكل الإيقاعي اللحني:** يتبين من دراسة الجمل والموتيفات تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك تسع ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



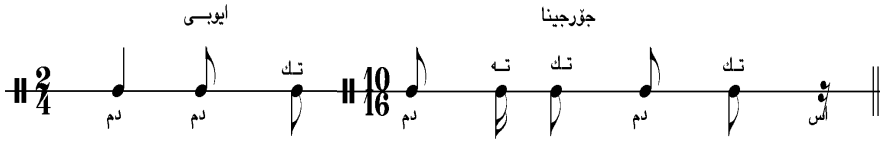
2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة موتيفين للجزء الأساسي للأغنية بان هناك أربع ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



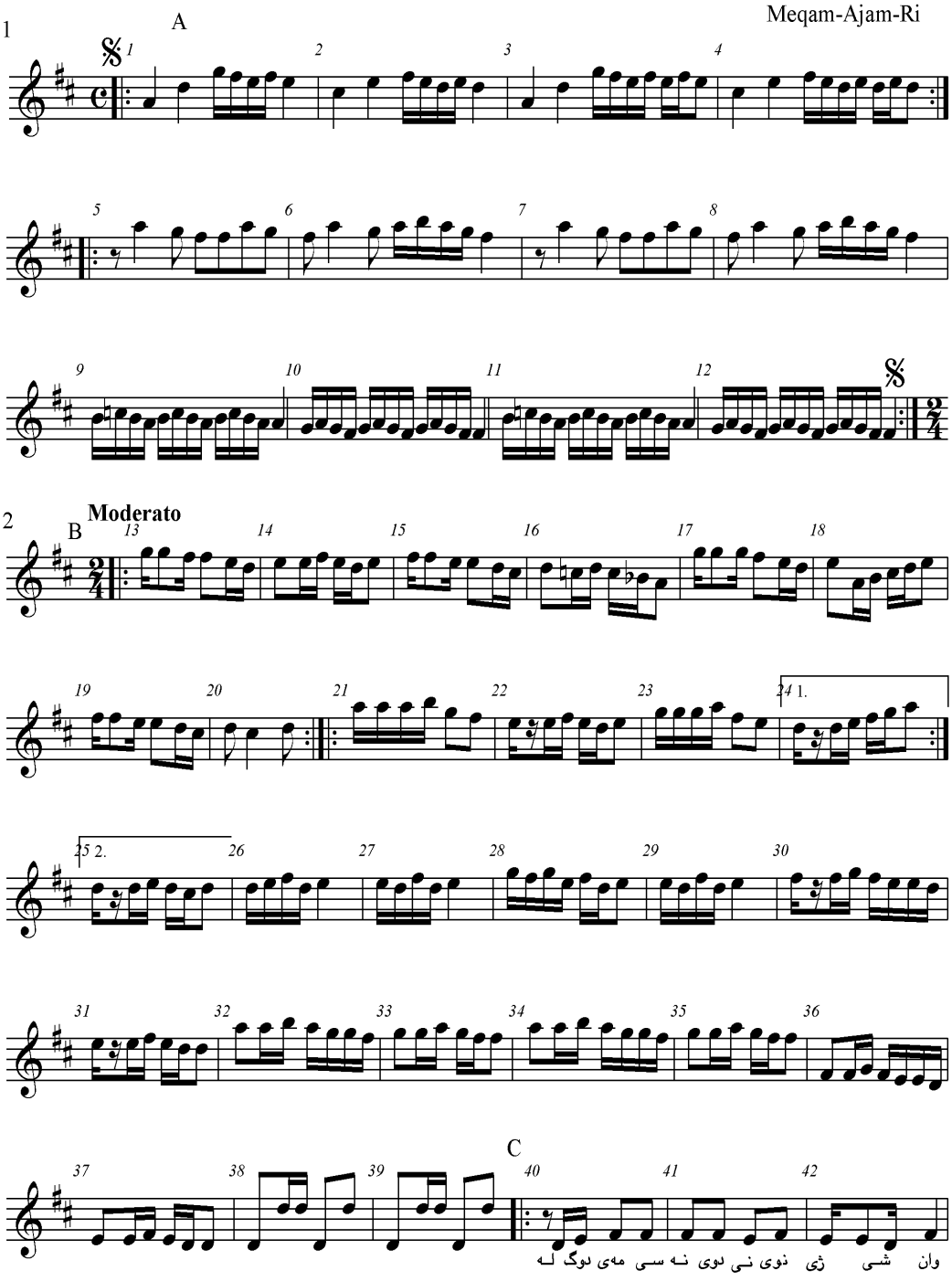
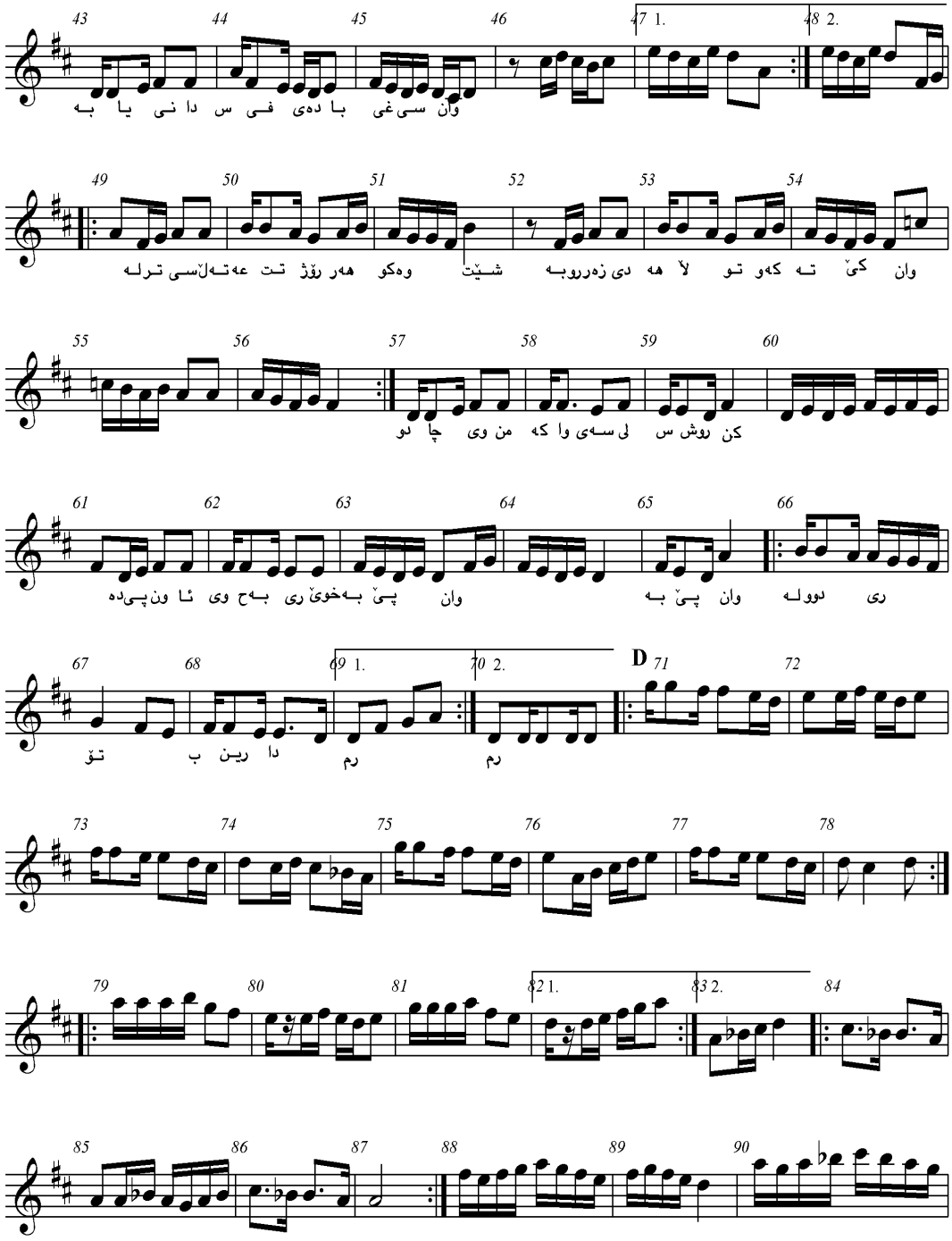
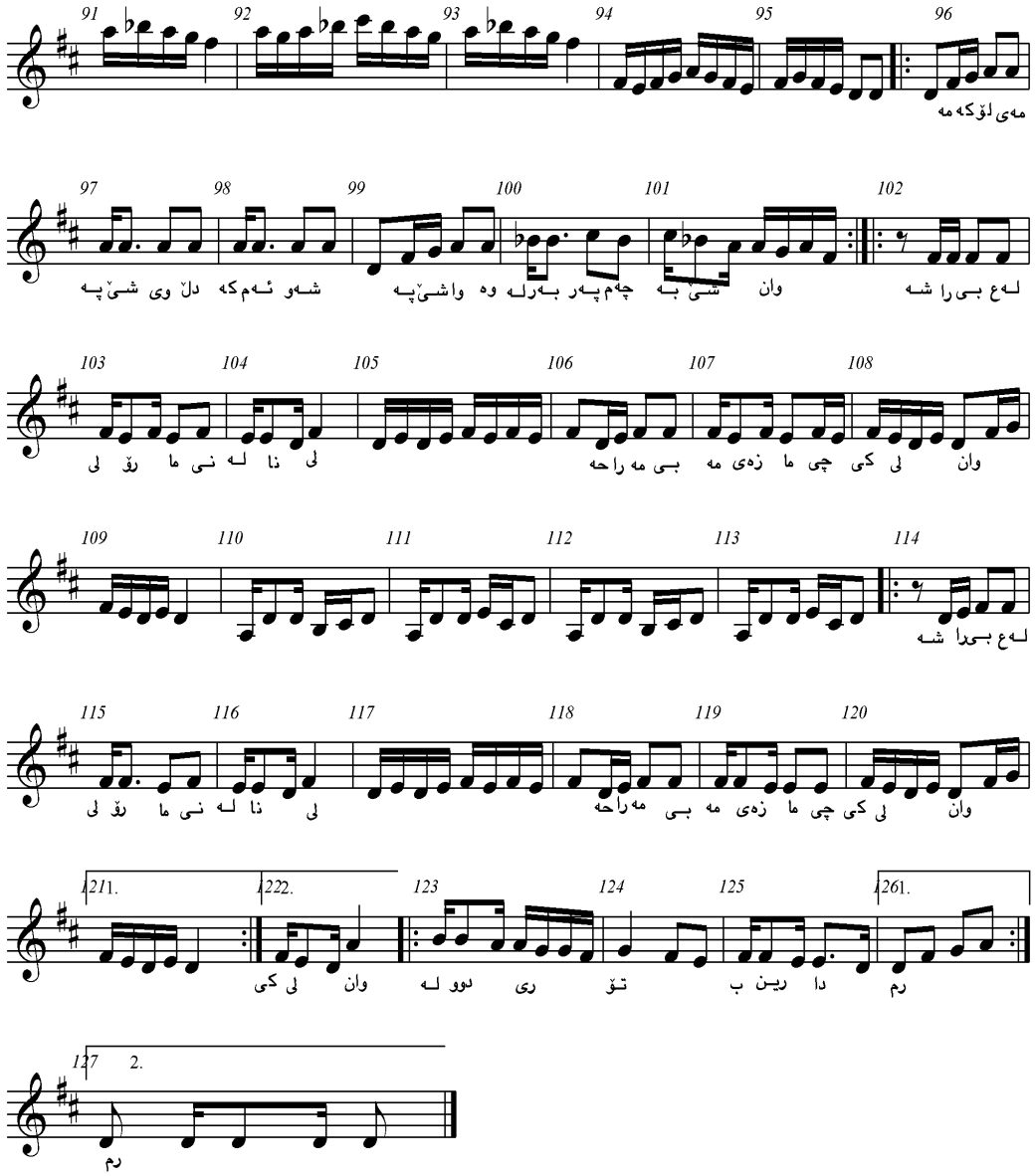
3- السرعة النسبية والمطلقة : أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: MM 120=♩. .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية : 1- عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 153. 2- عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 90 . 3- عدد الـ حدات المتـ ه نه مى : 176

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{90 \times 153}{178} = 77{,}35$ السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي:

(النموذج التاسع)

Dugmaey Sine

Helbesti-Nali
Awaz-Wirya Ehmed
Gutin-Qadir Zirek
Meqam-Ajam-Ri

43 44 45 46 47 1. 48 2.
وان سی غی با دەی فی س دا نی یا بە
49 50 51 52 53 54
هەر رۆژ تت عەتەڵسی ترلە وەکو شێت دی زەررووبە لا هە وان کێ تە کەو تو
55 56 57 58 59 60
کن رۆش س لی سەی وا کە من وی چا لو
61 62 63 64 65 66
وان پێ بەخوێ ری بەح وی ئا ون پی دە وان پێ بە ری دوولە
67 68 69 1. 70 2. D 71 72
تۆ دا رین ب رم رم
73 74 75 76 77 78
79 80 81 82 1. 83 2. 84
85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96
مەی لۆکەمە
97 98 99 100 101 102
شەو ئەمکە دڵ وی شێ پە واشێ پە وە بەرلە چەم پەر بە شێ بە وان لەع بی را شە
103 104 105 106 107 108
لی نا لە نی ما رۆ لی بی مە را حە مە زەی ما چی کی لی وان
109 110 111 112 113 114
لەع بی را شە
115 116 117 118 119 120
لی نا لە نی ما رۆ لی مە را حە بی مە زەی ما چی کی لی وان
121. 122. 123 124 125 126.
لی کی وان دوو لە ری تۆ ب ڕین دا رم
127 2.
رم

تحليل (النموذج التاسع- دوگمەی سینه)

البيت الأول	له دوگمەی سینه دوێنێ نوێژی شێوان	بەیانی دا سفێدەی باغی سێوان
البيت الثاني	لەترسی تەلعەتت ڕۆژ هەر وەکو شێت	بەڕوو زەردی هەڵآتوو کەوتە کێوان
البيت الثالث	دوو چاوی من کەوا سەیلی سروشکن	دەپێون ئاوی بەحری خوێ بە پێوان
البيت الرابع	لەدووری تۆ بریندارم	لەدووری تۆ بریندارم
البيت الخامس	مەکە لۆمەی پەشێوی دڵ کە ئەم شەو	پەشێواوە لەبەر پەرچەم پەشێوان
البيت السادس	شەرابی لەعلی ڕۆممانی لە نالّی	حەرامە بێ مەزەی ماچێکی لێ وان

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (12) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك عشر شطر ذو أحدى عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل:

له / دوگ / مەی / سی / نە / دوێ / نێ / نوێ / ژی / شێ / وان

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ب- هناك شطرين ذو سبع نبرة لفظية (Accent)، مثل:

له / دوو / ری / تۆ / برین / دا / رم

7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك الأتي: أ- نسبة الأشطر ذات أحدى عشر نبرة لفظية (Accent) هي :88،71%.

ب- نسبة الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) هي :11،29%، ولكون نسبة ذات (أحدى عشر) نبر لفضي هي (88،71%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات أحدى عشر نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

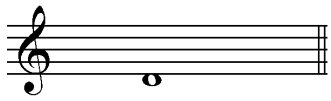
2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ ـ جاءت قافية سبع شطر بنبر لفضي (ن) غير قابلة للمدّ. ب ـ جاءت

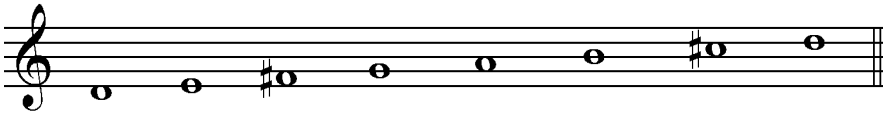
قافية شطر واحد بنبر لفضي (ت) غير القابلة للمدّ. ج ـ جاءت قافية شطران بنبر لفضي (م) غير قابلة للمدّ. د ـ جاءت قافية شطر واحد بنبر لفضي (ى) القابلة للمدّ.

مقام (Tonality)

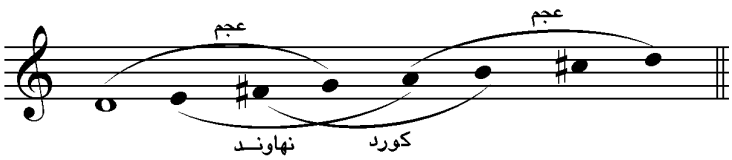
عند تحديد عناصر المقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (d). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:



2- المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(عجم) على درجة (d)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1- جنس (عجم) على نغمة (d) أي **دوگاه**.

2- جنس (نهاوند) على نغمة (e) أي بوسليك. 3- جنس (كورد) على نغمة (#f) أي حجاز.
4- جنس (عجم) على نغمة (g^1) أي نوا. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع غير ثابت، فكانت غير متطابقة مع النوتة المركزية في المقاطع (D,B,A). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع(D,B,C) الأغنية (دوطمةی سينة)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. يراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لجمل والموتيفات أربع في قسم اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الجملة	1	2		
اسم الموتيف	A	B	C	D
نغمة الابتداء	a^1	g_2	d	g_2
نغمة الانتهاء	f	d^1	d	d

ويترتب على ذلك: أ ـ لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفات (D,B,A).

ب ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيفات خمسة(D,B,C).

2- **نسبة النغمات إلى النبرات اللفظية:** أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

له / دوگ / مەی / سی/ نه / دویّ / نیّ / نویّ / ژی / شیّ / وان

1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1

به / یا / نی / دا / س / قّ / دەی / با / غی / سیّ / وان

3 2 1 2 2 2 1 1 1 2 1

له / تر / سی / تەل/ عه / تت / ڕۆژ / هەر / وه / کو / شێت

1 2 2 2 1 2 1 1 1 2 1

به / ڕوو / زەر / دی / هه / لا / توو / کەو / ته / کیّ / وان

2 2 2 2 1 2 1 1 1 1 1

دوو / چا / وی / من / که/ وا / سەی / لی / س / رووش/ کن

1 2 1 1 1 1 1 1 1 2 1

ده / پێ / ون / ئا / وی / بەح / ری / خوێ / به / پێ / وان

3 2 2 1 1 2 1 1 1 2 1

له / دوو / ری / تۆ / برین / دا / رم

4 2 3 3 4 2 1

مه / که / لۆ / مەی / پە / شێ / وی / دڵ / که / ئەم / شەو

2 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1

پە / شێ / وا / وە / له / بەر / پەر / چەم / پە / شێ / وان

4 2 1 1 1 1 1 1 1 2 1

شە / را / بی / لەع / لی / رۆم/ ما / نی / له / نا / ڵی

1 2 1 1 1 2 1 1 1 1 1

حە / را / مە / بێ / مە/ زەی / ما / چێ / کی / لێ / وان

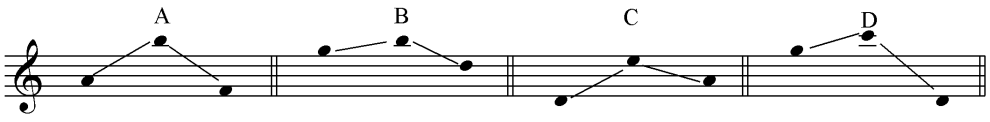
3 2 2 1 2 1 1 1 1 1 1

له / دوو / ری / تۆ / برین / دا / رم

4 2 3 3 4 2 1

ويتبين من التقسيم السابق بان من الـ (124) نبرة لفظية: أ ـ هناك (77) نبرة مقابل نغمة واحدة، أي نسبة 62،09 %. ب ـ هناك (35) نبرات يقابل نغمتان أي نسبة 28،23 %. ج ـ هناك (7) نبرات يقابل ثلاث نغمات أي نسبة 05،65 %. د ـ هناك (5) نبرات يقابل أربع نغمات أي نسبة 04،03 %، لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ **حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية:** يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفات أربعة (D,C,B,A)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات أربعة بالشكل الأتي:

5- إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها: يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	132	—	—	%18،64
2 : 1-الثنائية الصغيرة	131	53	78	%18،50
2: 2 الثنائية الكبيرة	345	158	187	%48،72
3 : 3-الثلاثية الصغيرة	31	19	12	%04،37
4:3 الثلاثية الكبيرة	26	13	13	%03،67
5:4 الرباعية التامة	14	7	7	%01،97
5:4+ الرباعية الكبيرة	1	1	—	%00،14
7:5 الخماسية التامة	15	10	5	%02،11
7:5+ الخماسية كبيرة	1	—	1	%00،14
9:6+ السداسية المكبرة	1	1	—	%00،14
12:8 الثمانية التامة	11	5	6	%01،55

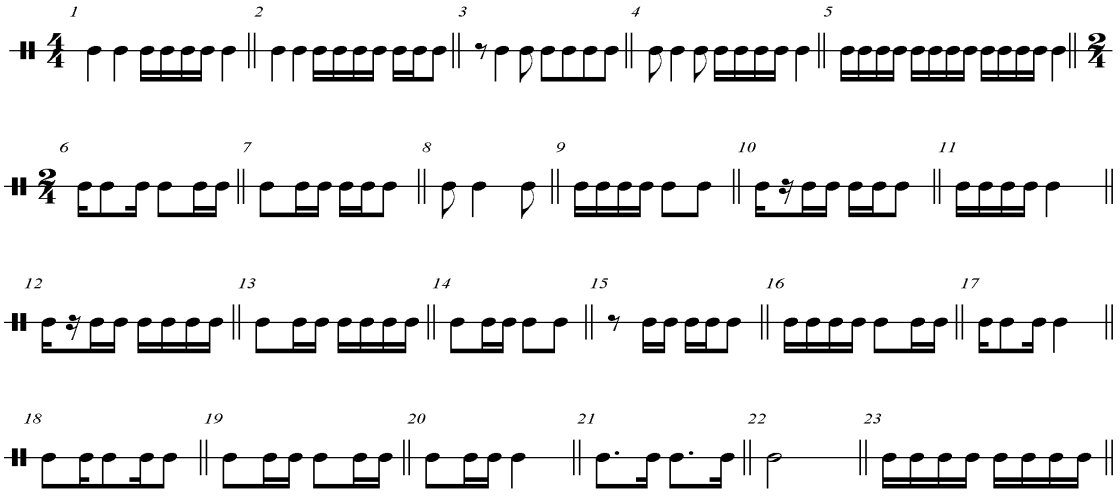
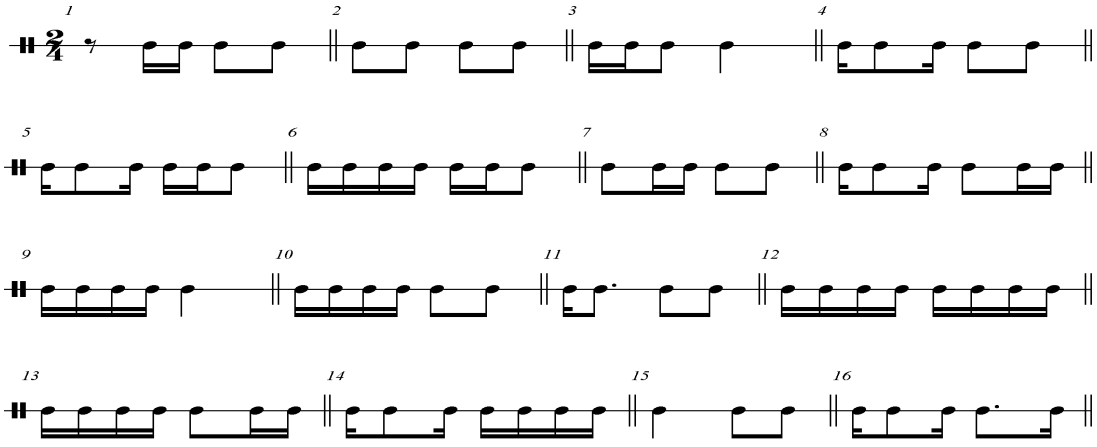
أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 708. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (267 و 309) أي (%37،71 و 43،64%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (608 و 100) أي (%85،87 و 14،12%).

الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان صيغتها في هذه الأغنية هو من النوع المضاف (Additive) أي الإضافة المستمرة، نادراً يتكرر في المقاطع الأغنية واحد و لكن بشكل غير منتظم. ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABCDC).

الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفات أربعة في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ثلاث والعشرون ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:

2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ست عشر ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:

3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي : 120 ♩ = MM.

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

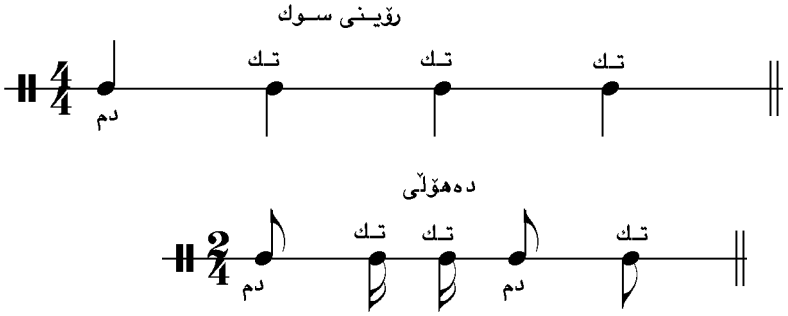
1- عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 757

2- عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120

3- عدد الوحدات المترونومى : 278

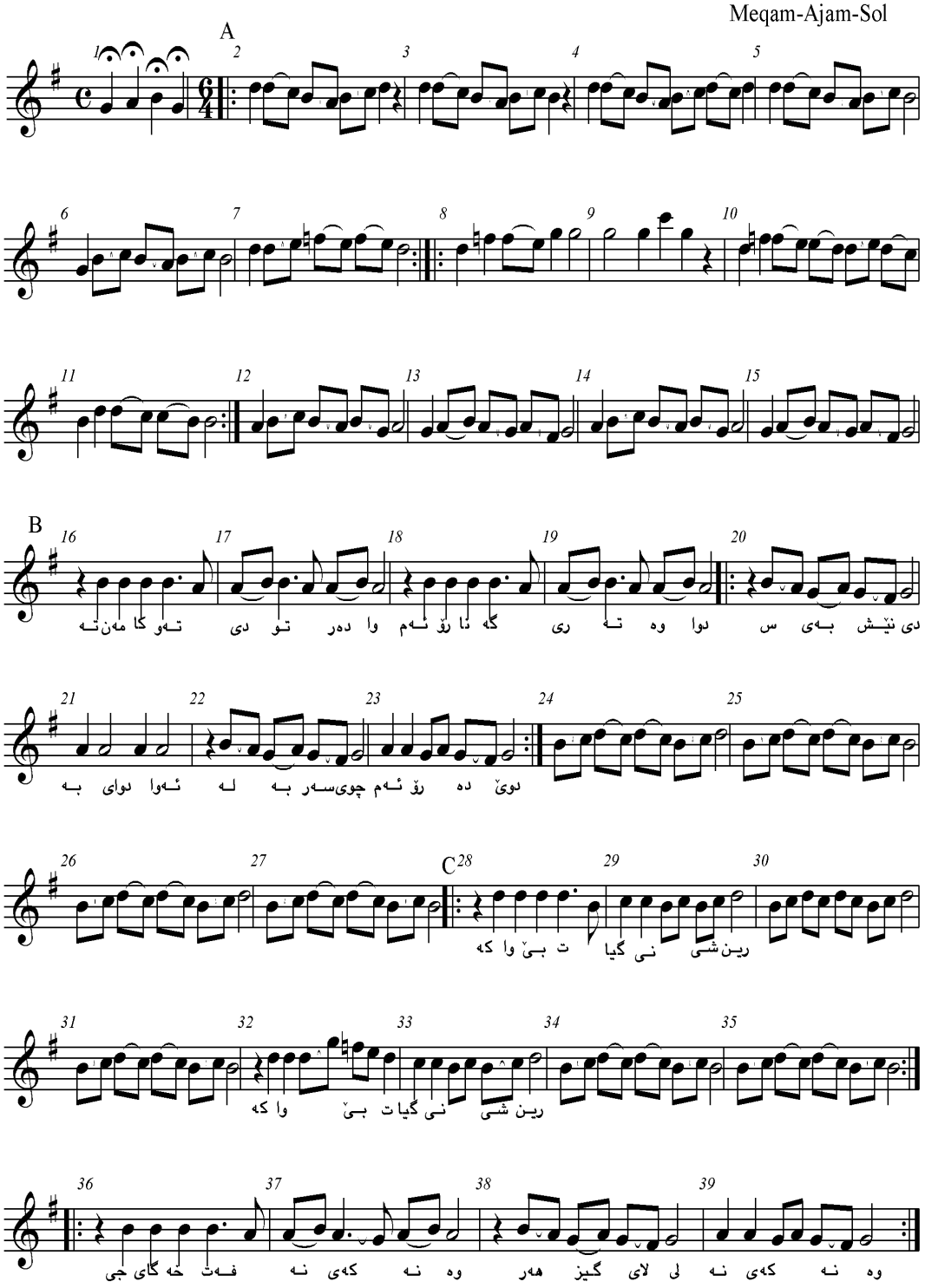
ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية : $\frac{120 \times 757}{278}$ = 326،76سرعة مطلقة

4- النموذج إيقاعي:



(النموذج العاشر)

Taman

Honrawa-Jamal Sharbajery
Awaz-Wirea Ahmid
Gutin-Xalil Wandey
Meqam-Ajam-Sol

تحليل (النموذج العاشر - تەمەن)

البيت الأول	تەمەن كاتەو دێت و دەڕوا	ئەمرۆ ناگەڕێتەوە دوا
البيت الثاني	سبەینێشدێ بەدووای ئەوا	لەبەسەرچووی ئەمڕۆ دەدوێ
البيت الثالث	کەوا بێت گیانی شیرینم	بالەم کاتانەی تیای ئەژین
البيت الرابع	جێگای خەفەت نەکەینەوە	هەرگیز لای لێ نەکەینەوە

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (8) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك ثماني شطر ذو ثماني نبرة لفظية (Accent)، مثل:

تە / مەن / کا / تەو / دێ/ تو / دەر /ِوا

8 7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك الأتي: أ- نسبة الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) هي :100%، ولكون نسبة ذات (ثماني) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات ثماني نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

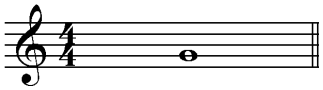
2**- قافية الأبيات الشعرية:** تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي:أ- جاءت قافية ثلاثة أشطر بنبر لفضي (وا) والذي تتكون من حرفين قابلة للمدّ، أي (و+ ا). ب - جاءت قافية شطر واحد بنبر لفضي (ێ) قابلة للمدّ. ج - جاءت قافية بيت واحد بنبر لفضي (ن) غير قابلة للمدّ.

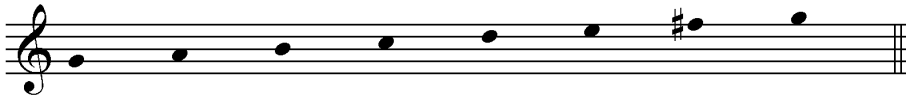
د - جاءت قافية بيت واحد بنبر لفضي (وه) والذي تتكون من حرفين قابلة للمدّ، أي (و+ ه).

مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر المقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (g^1). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

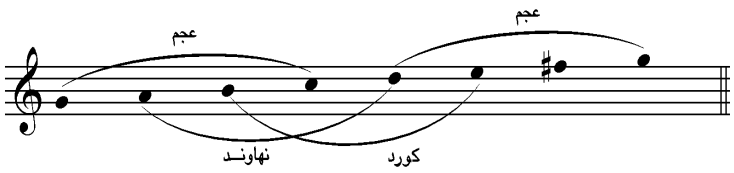


2 ـ المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3- الجنس:

إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(عجم) على درجة (g^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1- جنس (عجم) على نغمة (g^1) أي نوا.

2- جنس (نهاوند) على نغمة (a^1) أي حسيني. 3- جنس (كورد) على نغمة (b^1) أي ماهور.

4 ـ جنس (عجم) على نغمة (d^1) أي محير، ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية: 1**- نغمة الابتداء والانتهاء:** لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع غير ثابت، فكانت غير متطابقة مع النوتة المركزية في المقاطع(C,B). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع (C,A) في الأغنية (تەمەن). مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفات الجمل الأربعة في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الجملة	1		
اسم الموتيف	A	B	C
نغمة الابتداء	g^1	b^1	d^1
نغمة الانتهاء	g^1	b^1	g^1

ويترتب على ذلك: أ ـ لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في المقاطع (C,B). ب ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في المقاطع (C,A).

2- **نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية:** أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

ته / مەن / كا / تەو / دێ/ تو / دەر /ِوا

1 2 2 2 1 1 1 1

ئەم / رۆ / نا / گە / رِێ / ته / وه / دوا

1 2 2 2 2 1 1 1

س / بەی / نێش / دێ / بەد / ووای / ئه / وا

1 1 2 1 1 2 2 2

له / به / سەر / چووی / ئەم / رۆ / دەد / وێ

1 2 3 1 1 2 2 2

كه / وا / بێ / ته / گیا / نی / شی / رین

1 2 3 1 2 1 1 1

با / لەم / كا / تا / نەی / تیای / ئه / ژین

1 2 3 1 1 2 3 1

جێ / گای / خه / فەت / نه / كەی / نه / وه

1 2 2 2 2 1 1 1

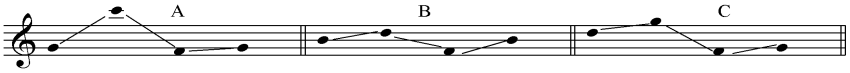
هەر / گیز / لای / لێ / نه / كەی / نه / وه

1 2 3 1 1 2 2 2

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (64) نبر لفظي:

أ ـ هناك (32) نبرات يقابل نغمة واحدة أي نسبة 50 %. ب ـ هناك (27) نبرات يقابل نغمتان أي نسبة 42،18 %. ج ـ هناك (5) نبرات يقابل ثلاث نغمات أي نسبة 07،81 %، لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3- حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن حول النغمة المركزية في الموتيفات ثلاثة، أي (C,B,A). لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها مدورة بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4- الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات ثلاثة بالشكل الأتي:

5- **إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:** يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	47	—	—	%17،47
2 : 1-الثنائية الصغيرة	73	38	35	%27،13
2: 2 الثنائية الكبيرة	130	58	72	%48،32
3 : 3-الثلاثية الصغيرة	11	5	6	%04،08
4:3 الثلاثية الكبيرة	4	1	3	%01،48
5:4 الرباعية التامة	3	2	1	%01،11
12:8 الثمانية التامة	1	1	—	%00،37

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 269. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (105 و 117) أي (%39،03 و %43،49). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (250 و 19) أي (%92،93 و %07،06)

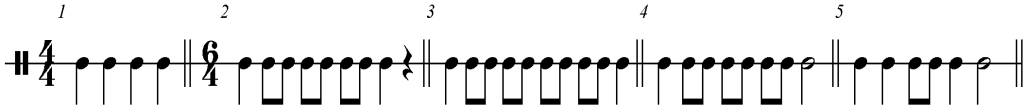
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل المضاف (Additive) أي الإضافة المستمرة، ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABCA).

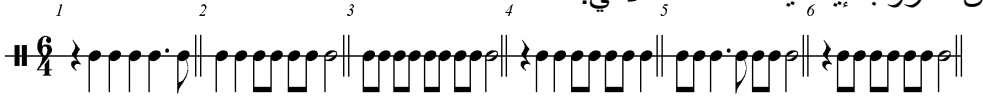
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفات خمسة في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ست ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك خمس ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 164 .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

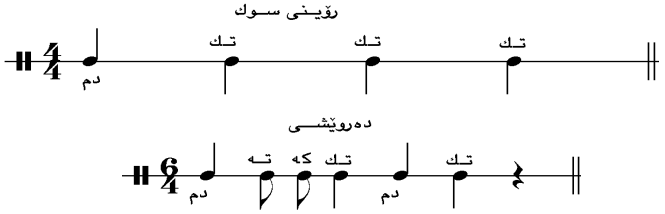
1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 296

2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 164

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 232

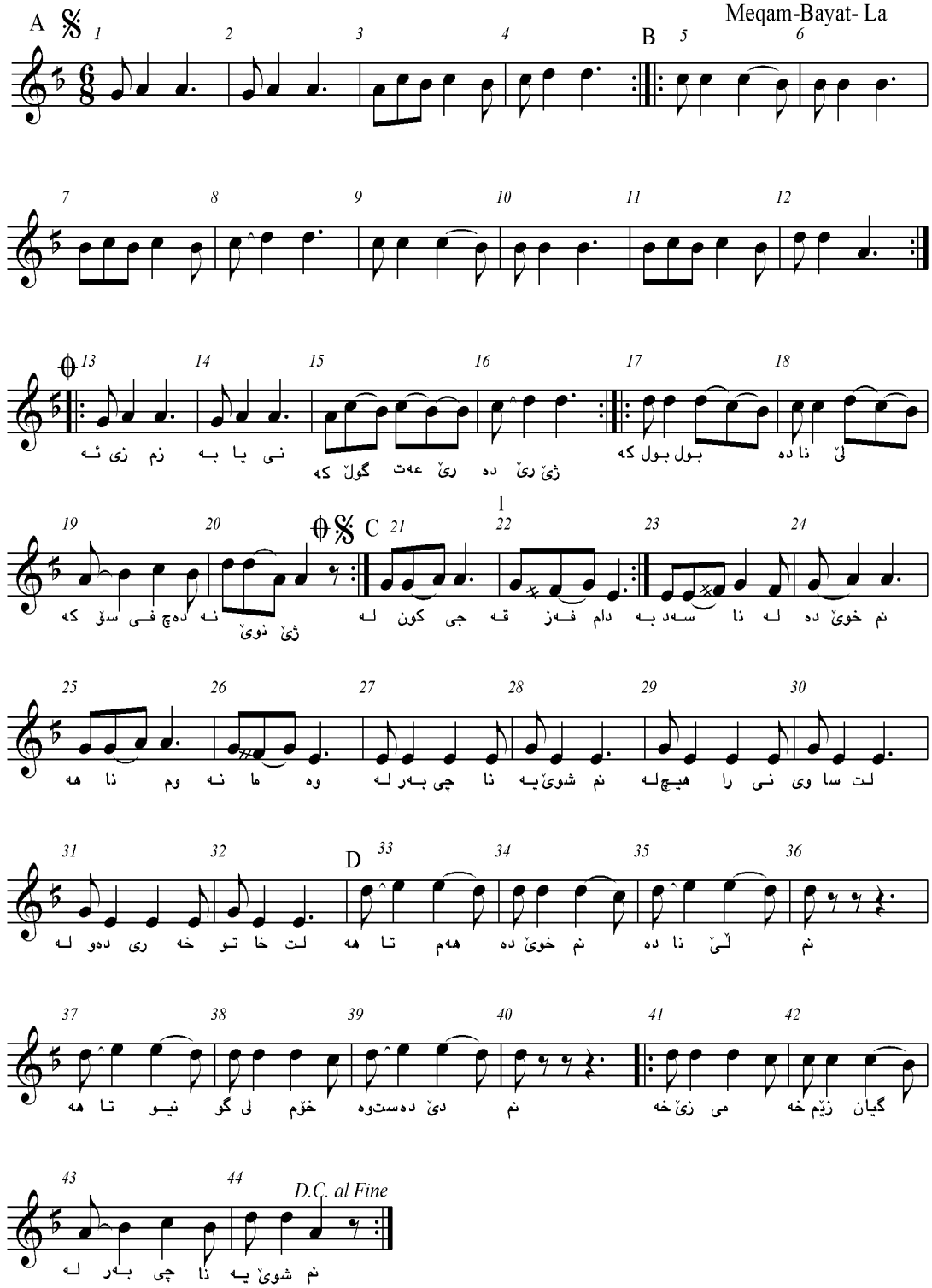
ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{164 \times 296}{232}$ = 209،24 السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي:



(النموذج إحدى عشر)

Azezm Baeana

Halbast u Awaz-Kon
Amada Krdni-Wirya Ehmed
Gutni-Azad Karem
Meqam-Bayat- La

تحليل (النموذج إحدى عشر ـ عةزيزم بةيانى)

الشطر الأول ئەزیزم بەیانی کەگول عەترێ دەرێژێ

الشطر الثاني کە بول بول دەنالێ کە سۆفی دەچنە نوێژێ

الشطر الثالث لە کونجی قەفەزدام بە سەد ناله دەخوێنم

الشطر الرابع هەناوم نەماوە لەبەرچی نایە شوێنم

الشطر الخامس لە هیجرانی وسالت لەدەوری خەتوو خاڵت

الشطر السادس هەتا هەم دەخوێنم دەنالێنم

الشطر السابع هەتا نێو گوڵی خۆم بەدەست دێنم

الشطر الثامن خەزێمێ خەزێم گیان لەبەرچی نایە شوێنم

الشطر التاسع لەبەر چاوی جوانت لەبەر جەرگی بەخوێنم

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (9) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك سبع شطر ذو ثلاثة عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل: ئه / زی / زم / به/ یا / نی / که / گول / عەت / رێ / ده /رێ / ژێ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

ب- هناك شطرين ذو عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل:

هه / تا / هەم / دەخ / وێ / نم / ده / نا/ لێ / نم

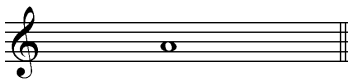
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

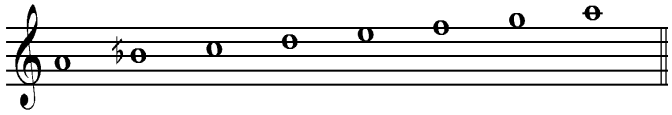
ويترتب على ذلك الأتي: أ- نسبة الأشطر ذات ثلاثة عشر نبرة لفظية (Accent) هي :81،98%. ـ ب ـ نسبة الأشطر ذات عشر نبرة لفظية (Accent) هي :18،01%، ولكون نسبة ذات (ثلاثة عشر) نبر لفضي هي (81،98%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات أحدى عشر نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ ـ جاءت قافية شطران بنبر لفضي (ئ) القابلة للمدّ. ب ـ جاءت قافية شطر واحد بنبر لفضي (ت) غير القابلة للمدّ. ج ـ جاءت قافية ست شطر بنبر لفضي (م) غير قابلة للمدّ.

مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر المقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (a^1). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2- **المسار النغمي:** تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :



3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(بيات) على درجة (a^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) فيُّ قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1- جنس (بيات) على نغمة (a^1) أي حسيني.

2- جنس (ثلاثية سيكاه) على نغمة (b^1) أي أوج. 3- جنس (عجم) على نغمة (c^1) أي محير.

4 - جنس (نهاوند) على نغمة (d^1) أي محير. 5 - جنس (كورد) على نغمة (e^1) أي جواب بوسليك.

ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:

اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع غير ثابت، فكانت غير متطابقة مع النوتة المركزية في جميع المقاطع. ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقاطع (D,B) في الأغنية (عەزیزم بەیانی)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفات الجمل الأربعة في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الجملة	1			
اسم الموتيف	A	B	C	D
نغمة الابتداء	g^1	c^1	g^1	d^1
نغمة الانتهاء	d^1	a^1	e	a^1

ويترتب على ذلك:

أ ـ لا تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفات (D,C,B,A).

ب ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيفات (D,B).

2- **نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية:** أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

عه / زی / زم / به / یا / نی / که / گول / عەت / رێ / ده / رێ / ژێ

1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 1

که / بول / بول / ده / نا / لێ / که / سۆ / فی / دەچ / نه / نوێ / ژێ

1 2 1 1 1 1 1 3 1 1 3 1 1

له / کون / جی / قه / فەز / دام / به / سەد / نا / له / دەخ / وێ / نم

1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1

هه / نا / وم / نه / ما / وه / له / بەر / چی / نا / یه /شوێ / نم

1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 2 1

له / هیچ / را / نی / وسا / لت / له / دەو / ری / خه / توو / خا / لّت

1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1

هه / تا / هەم / دەخ / وێ / نم / دە / نا / لێ / نم

1 2 1 1 2 1 1 2 1 1

هه / تا / نێو / گو / لّی / خۆم / به/ دەست / دێ / نم

1 2 1 1 2 1 1 2 1 1

خه / زێ / مێ / خه / زێم / گیان / له / بەر / چی / نا / یه / شوێ / نم

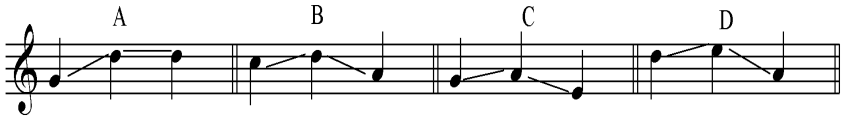
1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1

له / بەر / چا / وی / جوا/ نت / له / بەر / جەر / گی / بەخ / وێ / نم

1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (111) نبر لفظي: أ ـ هناك (67) نبرات يقابل نغمة واحدة أي نسبة 78،83 %. ب ـ هناك (16) نبرات يقابل نغمتان أي نسبة 18،82 %. ج ـ هناك (2) نبرات يقابل ثلاث نغمات أي نسبة 02،35 %، لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفات الأول والثاني والرابع، أي (D,B,A). ويتحرك اللحن وحول النغمة المركزية في الموتيف الثالث (C)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات ثلاثة بالشكل الأتي:

5- إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:

يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	65	–	–	%40،88
2 : 1+ الثنائية البيات	39	19	20	%24،52
2: 2 الثنائية الكبيرة	34	17	17	%21،38
3 : 3-الثلاثية الصغيرة	14	7	7	%08،80
3 :3+ الثلاثية الراست	3	3	–	%01،88
4:3 الثلاثية الكبيرة	3	–	3	%01،88
9:6+ السداسية المكبرة	1	1	–	%00،62

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 159. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (47 و 47) أي (%43،56 و 42،57%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (138 و 21) أي (%92،07 و 07،92%)

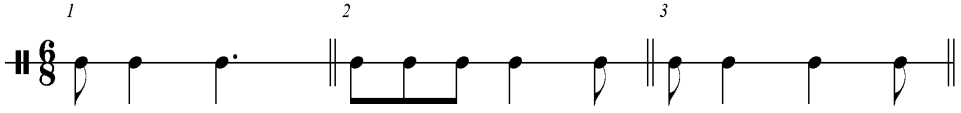
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل المضاف (Additive) أي الإضافة المستمرة، ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABACD).

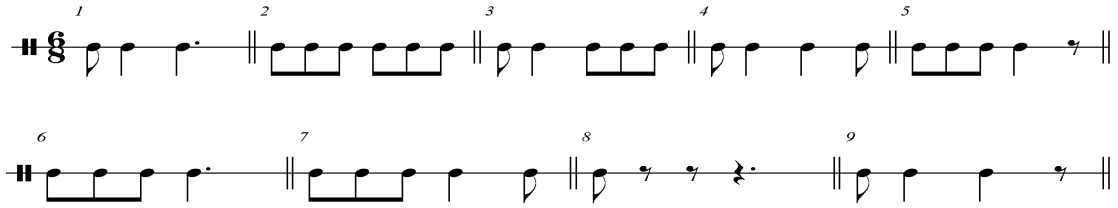
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفات أربع في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك ثلاث ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك تسع ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 135 .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 170

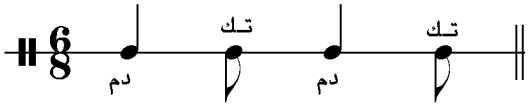
2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 135

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 264

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{135 \times 170}{264}$ = 86،93 السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي:

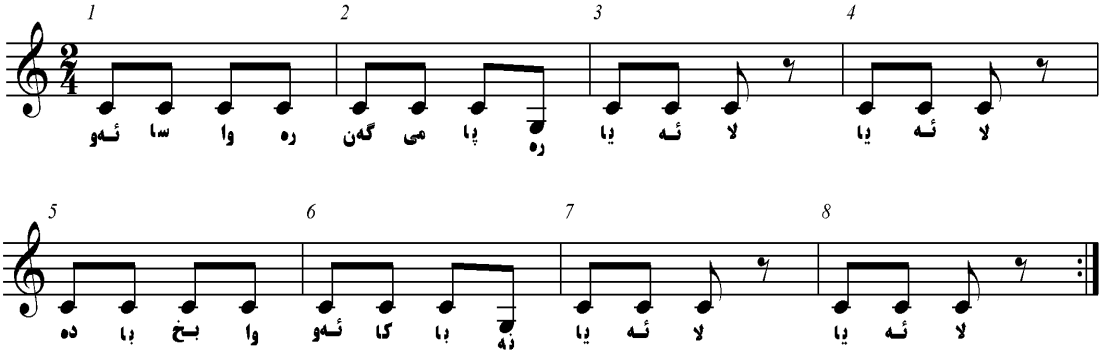
هيوه



(النموذج أثنا عشر)

Sawar Kutan

Helbest u Awaz-Kon
Gutini- Hje Behya
Benotkrdin-Chiey Kamal
Meqam- Ajam-Do



تحليل (النموذج أثنا عشر ـ ساوار كوتان)

البيت الأول ئەو ساوارە گەنمی پارە یائەلا یائەلا دە با بخوا ئەو کابانە یائەلا یائەلا

البيت الثاني دانیشتبوو لەسەر جۆنێ یائەلا یائەلا نەخشی دەکرد لەسەر ڕانی یائەلا یائەلا

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (4) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك أربع شطر ذو أربع عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل:

ئەو / سا / وا / رە / گەن / می / پا / رە / یا / ئە / لا / یا / ئە / لا

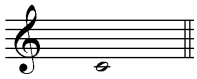
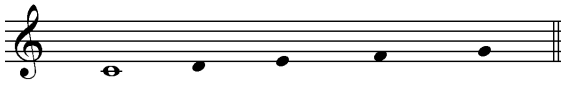
14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك أن نسبة الأشطر ذات أربع عشر نبرة لفظية (Accent) هي :100%، ولكون نسبة ذات (أربع عشر) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات أثنا عشر نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان جاءت قافية جميع أشطر بنبر لفضي (لا) القابلة للمدّ.

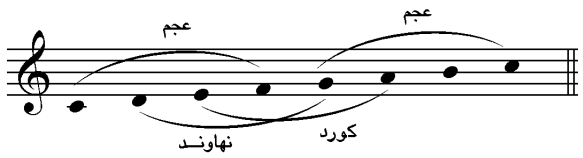
مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر المقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (c). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2 ـ المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(عجم) على درجة (c)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1- جنس (عجم) على نغمة (c) أي رست.

2- جنس (نهاوند) على نغمة (d) أي محير. 3- جنس (كورد) على نغمة (e) أي بوسليك.

4 - جنس (عجم) على نغمة (g^1) أي نوا. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: قد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل غير متنوع أي ثابت، فكانت متطابقة مع النوتة المركزية في جميع المقاطع. ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في جميع المقاطع الأغنية (ساوار كوتان)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها.

ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفين في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B
نغمة الابتداء	c	c
نغمة الانتهاء	c	c

ويترتب على ذلك: أ - تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفين (B,A). ب - تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيفين (B,A).

2- نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية: أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

ئەو / سا / وا / رە / گەن / می / پا / رە / یا / ئە / لا / یا / ئە / لا

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

دە / با / بخ / وا / ئەو / کا / با / نە / یا / ئە / لا / یا / ئە / لا

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

دا / نیش / ت / بوو / له / سەر / جۆ / نێ / یا / ئه / لا / یا / ئه / لا

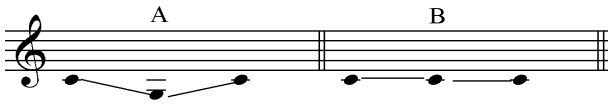
1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

نەخ / شی / ده / کرد / له / سەر / پا / نی / یا / ئه / لا / یا / ئه / لا

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

ویتبین من التقسیم السابق بان في مجموع (56) نبر لفظي: أ ـ هناك (56) نبرات یقابل نغمة واحدة أي نسبة 100 %، لذا یمكن تحدید تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنیة بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3**ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية:** یتحرك اللحن تحت النغمة المركزیة في الموتیفین، أي(B,A)، لذلك یمكن تحدید نوع حركة اللحن بأنها سفلیة بالنسبة إلى النغمة المركزیة في هذه الأغنیة.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البیاني للموتیفات ثلاثة بالشكل الأتي:

5ـ إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها: یراد من الجدول الأتي توضیح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنیة:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	20	—	—	%83,33
7:5 الخماسية التامة	4	2	2	%16,66

أن إحصائية الأبعاد الموسیقیة تستطیع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحدیداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسیقیة : 24. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (02 و 02) أي (%08،33 و 08،33%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (20 و 4) أي (%83،33 و 16،66%)

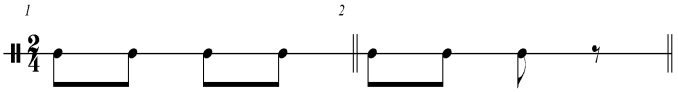
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل مغلق (Closs) أي متكرر، ويكتب باختصار (Clo) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABAB).

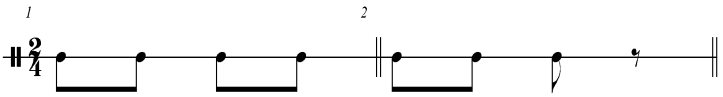
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفين في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك (2) ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك (2) ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- **السرعة النسبية والمطلقة :**أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: MM 93=♩. ـ ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 32. ـ 2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 93

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 16.

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{93 \times 32}{16} =$ 186 السرعة المطلقة

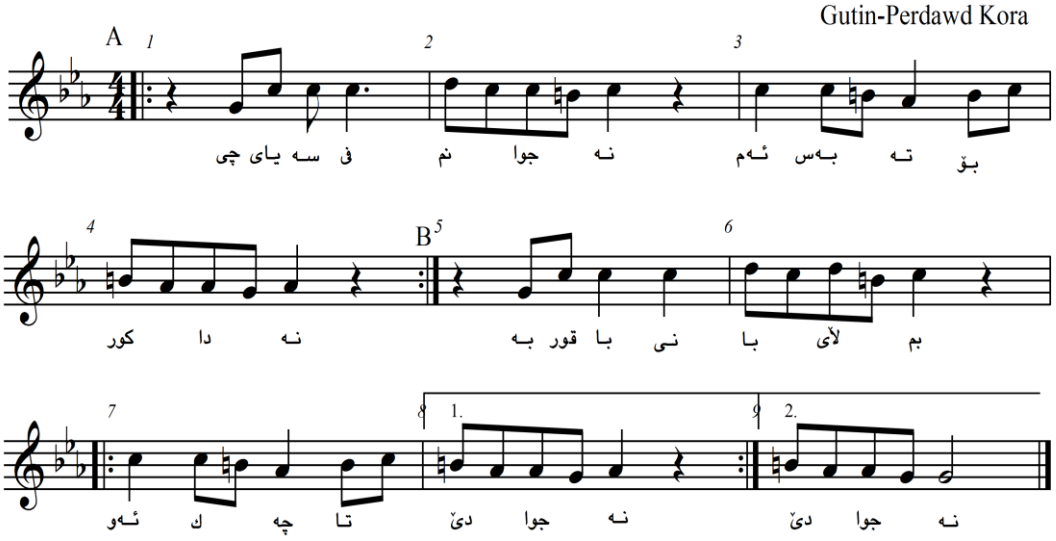
4- النموذج إيقاعي:

(النموذج ثلاثة عشر)

Chiey Sefin

Awaz-Kon

Arranrer- Chiey Kamal

Gutin-Perdawd Kora

تحليل (النموذج ثلاثة عشر - چیای سەفین)

الشطر الأول چیای سەفینم جوانە ئەو بەستە بۆ کوردنە

الشطر الثاني بەقوربانی بالآی بم ئەو کچە تادێ جوانە

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الآتي: 1 ـ الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (4) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك أربع شطر ذو سبع نبرة لفظية (Accent)، مثل:

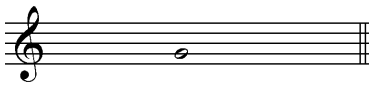
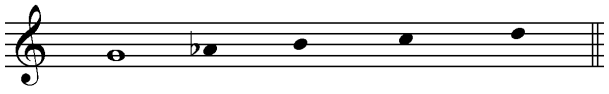
چی / یای / سه / ف / نم / جوا / نه

7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك الأتي: أن نسبة الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) هي :100% ولكون نسبة ذات (سبع) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

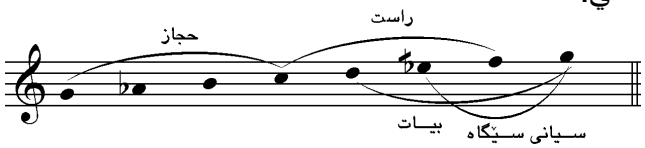
2ـ قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ ـ جاءت قافية ثلاث أشطر بنبر لفضي (نه) والذي تتكون من حرف غير القابلة للمدّ مع حرف القابلة للمدّ، أي (ن + ه). ب ـ جاءت قافية أشطر واحد بنبر لفضي (م) غير القابلة للمدّ.

مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر المقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية: 1**ـ النغمة المركزية:** يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (g^1). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2 ـ المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(حجاز) على درجة (g^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي ملئت (مليء) بها تلك (ذلك) الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: **1-** جنس (حجاز) على نغمة (g^1) أي نوا.

2- جنس (راست) على نغمة (c^1) أي كردان. 3- جنس (بيات) على نغمة (d^1) أي محير.

4 - جنس (ثلاثية سيكاه) على نغمة (e^1) أي جواب سيكاه. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية: **1- نغمة الابتداء والانتهاء:** لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل غير متنوع أي ثابت، فكانت تطابق مع النوتة المركزية في المقاطع(B,A,). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقطع(B)من الأغنية (چیای سەفین)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفين في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B
نغمة الابتداء	g^1	g^1
نغمة الانتهاء	c^1	g^1

ويترتب على ذلك: أ - تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفين (B,A). ب - تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيف (B).

2**- نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية:** أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

چی / یای / سه / ف / نم / جوا / نه

1 2 2 1 1 1 1

ئەو / بەس / تە / بۆ / کور / دا / نە

1 2 2 2 1 2 1

به / قور / با / نی / با / لاّی / بم

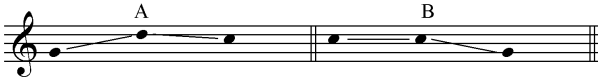
1 2 2 1 1 1 1

ئەو / ك / چە / تا / دێ / جوا /نە

1 2 2 2 1 2 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (28) نبر لفظي: أ ـ هناك (16) نبرات يقابل نغمة واحدة أي نسبة 57،14 %. ب ـ هناك (12) نبرات يقابل نغمتان أي نسبة 42،85 %، لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3**ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية:** يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفين، أي(B,A)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات ثلاثة بالشكل الأتي:

5ـ إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	11	—	—	%27،50
2 : 1- الثنائية الصغيرة	14	6	8	%10
2: 2 الثنائية الكبيرة	5	3	2	%12،50
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	8	2	6	%20
5:4 الرباعية التامة	2	2	—	%05

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 40. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (13 و 16) أي (%32،50 و 40%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (30 و 10) أي (%75 و 25%)

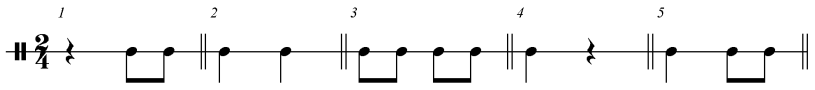
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل مغلق (Closs) أي متكرر، ويكتب باختصار (Clo) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABAB).

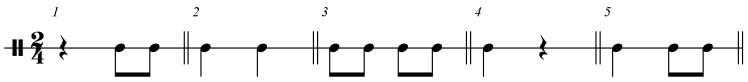
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفين في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك خمس ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك خمس ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- السرعة النسبية والمطلقة :أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: MM 120=♩. ـ ب

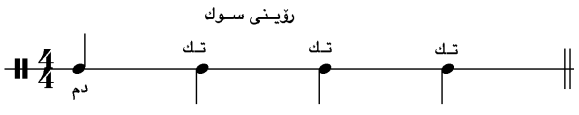
ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 51. ـ 2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 36

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{120 \times 51}{36}$ = 170 السرعة المطلقة

4 ـ النموذج إيقاعي:

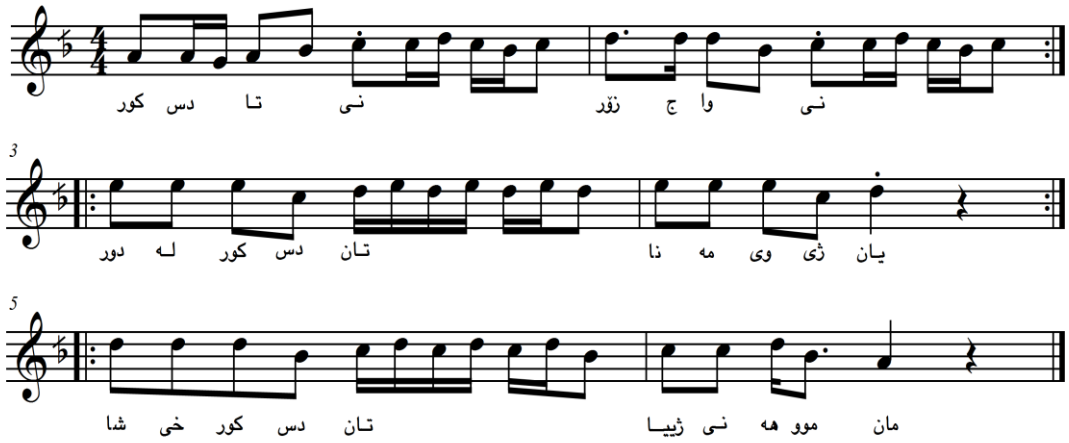


(النموذج أربع عشر)

Kurdstan

Awaz- Kon

Gutin-Jamela Saeq

Meqam- Beyat - La

تحليل (النموذج ثلاثة عشر ـ كوردستان)

الشطر الأول كوردستانى زۆر جوانى

الشطر الثاني دورله كوردستان نامەوى ژيان

الشطر الثالث شاخى كوردستان ژيانى هەموومان

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (4) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك شطر واحد ذو سبع نبرة لفظية (Accent)، مثل:

كور / دس / تا / نى / زۆر / جوا / نى

1 2 3 4 5 6 7

ب ـ هناك شطران ذو عشر نبرة لفظية (Accent)، مثل:

دور / له / كور / دس / تان / نا / مه / وى / ژى / يان

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ويترتب على ذلك الأتي: أ ـ نسبة الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) هي :25،92%

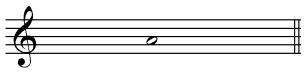
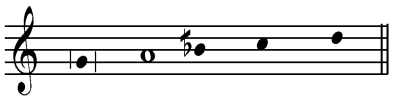
ب ـ نسبة الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) هي :74،07%

ولكون نسبة ذات (عشر) نبر لفضي هي (74،07%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات عشر نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ ـ جاءت قافية شطر واحد بنبر لفضي (ي) القابلة للمدّ. ب ـ جاءت قافية شطران بنبر لفضي (ن) غير القابلة للمدّ.

مقام (Tonality)

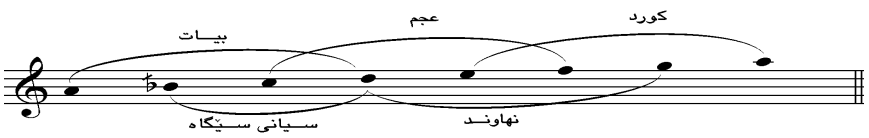
عند تحديد عناصر المقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (a^1). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2 ـ المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 ـ الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(بيات) على درجة (a^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: **1**- جنس (بيات) على نغمة (a^1) أي حسيني.

2- جنس (عجم) على نغمة (c^1) أي كردان. 3- جنس (كورد) على نغمة (e^1) أي جواب بوسليك.

4 ـ جنس (ثلاثية سيكاه) على نغمة (b^1) أي جواب سيكاه. 5- جنس (نهاوند) على نغمة (d^1) أي محير.

ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1ـ نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع غير ثابت، فكانت لا تطابق مع النوتة المركزية في المقطع(C,B). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقطع(C)من الأغنية (كوردستان)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفين في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B	C
نغمة الابتداء	a^1	e^1	d^1
نغمة الانتهاء	c^1	d^1	a^1

ويترتب على ذلك: أ ـ لم تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيف (C,B).

ب ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيف (C).

2ـ **نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية:** أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

كور / دس / تا / نى / زۆر / جوا / نى

1 2 3 4 5 6 7

دور / له / كور / دس / تان / نا / مه / وى / ژى / يان

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

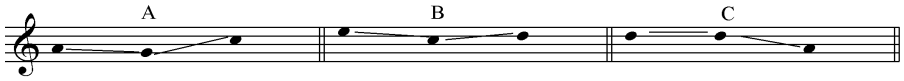
شا / خى / كور / دس / تان / ژيا / نى / هه / موو / مان

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (27) نبر لفظي: أ ـ هناك (17) نبرات يقابل نغمة واحدة أي نسبة 62،96 %. ب ـ هناك (7) نبرات يقابل نغمتان أي نسبة 25،92%. ج ـ هناك (3) نبرات يقابل ثلاث نغمات أي نسبة 11،11 %، لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3ـ **حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية:** يتحرك اللحن حول النغمة المركزية في الموتيف أول، أي(A)، ويتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفين الثاني والثالث، أي(C,B)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4- الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات ثلاثة بالشكل الأتي:



5- **إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:** يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	12	–	–	%24
2 : 1+ الثنائية البيات	10	7	3	%20
2: 2 الثنائية الكبيرة	22	14	8	%44
3 : 3+ الثلاثية الراست	4	–	4	%08
4:3 الثلاثية الكبيرة	2	–	2	%04

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 50. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (21 و 17) أي (42% و 34%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (44 و 6) أي (88% و 12%)

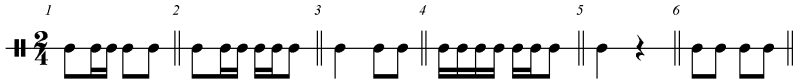
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل مضاف (Additive) أي إضافة مستمرة، ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABC).

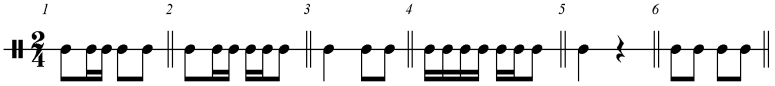
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفين في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك خمس ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك خمس ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩.=MM 120 .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

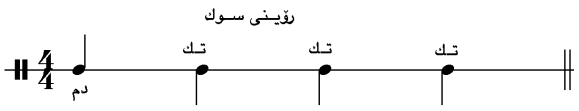
1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 55

2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 24

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{120 \times 55}{24}$ = 275 السرعة المطلقة

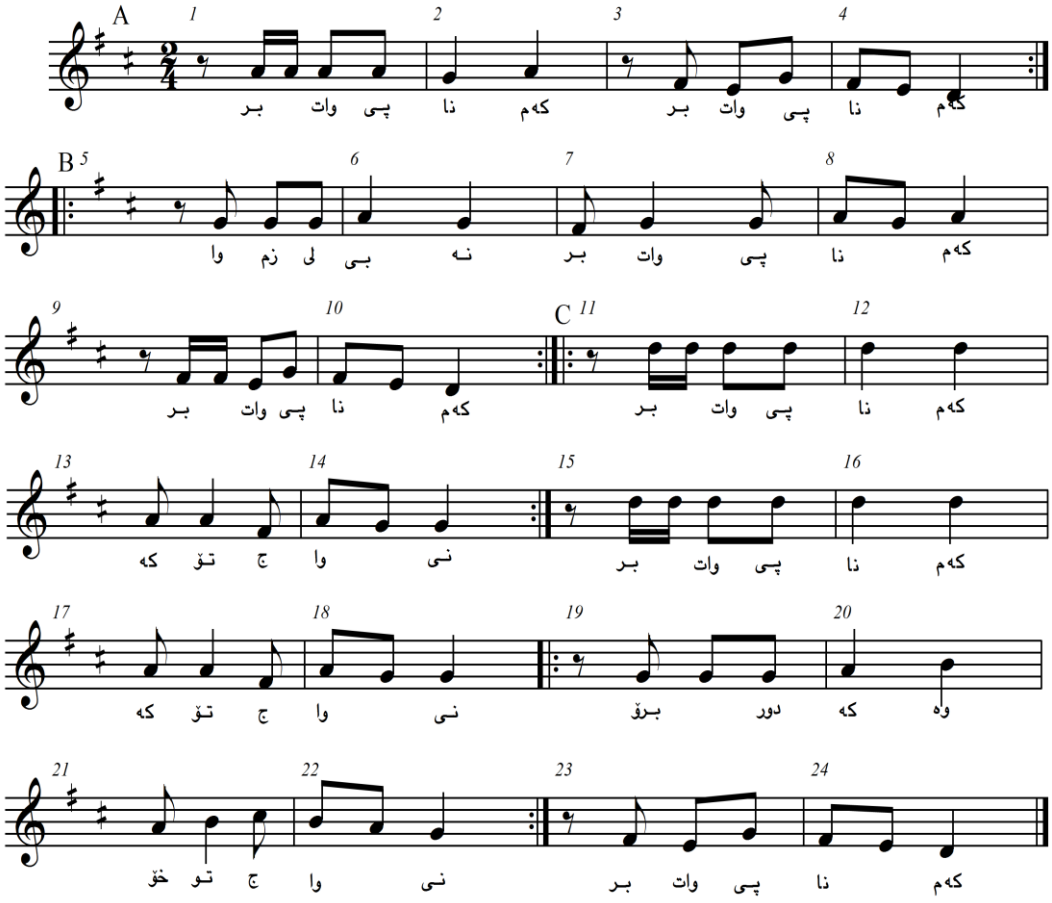
4- النموذج إيقاعي:



(النموذج خمسة عشر)

Brwat Penakam

Awaz u Gutin-Eahea Marjan

Meqam- Rast - Re

تحليل (النموذج خمسة عشر - بروات بێ ناکەم)

البيت الأول	بروات پێ ناکەم	بروات پێ ناکەم
البيت الثاني	وازم لێ بێ نە	بروات پێ ناکەم
البيت الثالث	بروات پێ ناکەم	بەس تۆ جوانی
البيت الرابع	برۆ دور کەوە	خۆت و جوانی

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1- الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (8) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك ثماني شطر ذو خمس نبرة لفظية (Accent)، مثل:

بر / وات / پێ / نا / کەم

5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك أن نسبة الأشطر ذات خمس نبرة لفظية (Accent) هي :100%، ولكون نسبة ذات (خمس) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه الأغنية مبني على الأشطر ذات خمس نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

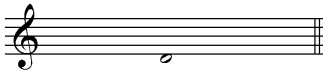
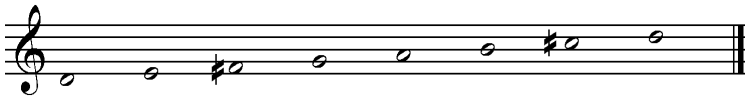
2- قافية الأبيات الشعرية: تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ ـ جاءت قافية أربع أشطر بنبر لفضي (م) غير القابلة للمدّ.

ب ـ جاءت قافية شطر واحد بنبر لفضي (نه) والذي تتكون من حرف غير قابلة للمدّ مع حرف قابلة للمدّ (ن+ه). ج ـ جاءت قافية شطر واحد بنبر لفضي (وه) والذي تتكون من حرفين قابلة للمدّ (و+ه).

د ـ جاءت قافية شطر واحد بنبر لفضي (ى) القابلة للمدّ.

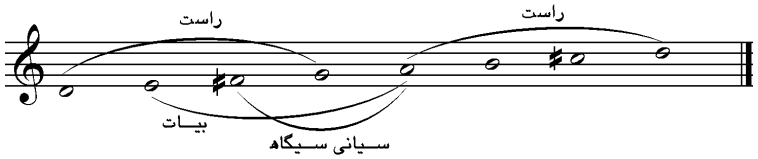
مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر المقام في هذه الأغنية يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في الأغنية، بان نغمة مركزية هي نغمة (d). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2 - المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه الأغنية تتألف من النغمات الآتية :

3 - **الجنس:** إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(راست) على درجة (d)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: **1**- جنس (راست) على نغمة (d) أي دوكاه.

2- جنس (بيات) على نغمة (e) أي بوسليك. 3- جنس (سياني سيكاه) على نغمة (f) أي نم حجاز.

4 - جنس (راست) على نغمة (a^1) أي حسيني. ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه الأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه الأغنية بشكل متنوع غير ثابت، فكانت لا تطابق مع النوتة المركزية في المقطع(B,A). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في جميع المقطع (C,B,A)من الأغنية (بروات بىّ ناكهم)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفات ثلاثة في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الجملة	1		
اسم الموتيف	A	B	C
نغمة الابتداء	a^1	g^1	d^1
نغمة الانتهاء	d	d	d

ويترتب على ذلك: أ ـ لم تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيف (B.A).

ب ـ تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيف (C,B,A).

2ـ **نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية:** أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

بر / وات / پێ / نا / کەم

1 2 1 1 1

بر / وات / پێ / نا / کەم

1 2 1 1 1

وا / زم / لێ / بێ / نە

1 1 1 1 1

بر / وات / پێ / نا / کەم

1 2 1 1 1

بر / وات / پێ / نا / کەم

1 2 1 1 1

بەس / تۆ / ج / وا / نی

1 2 1 1 1

ب / رۆ / دور / که / وه

1 2 1 1 1

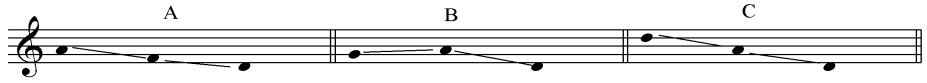
خۆ / تو / ج / وا / نی

1 2 1 1 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (40) نبر لفظي: أ ـ هناك (33) نبرات يقابل نغمة واحدة أي نسبة 82،50 %. ب ـ هناك (7) نبرات يقابل نغمتان أي نسبة 17،50%، لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه الأغنية بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3**ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية:** يتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفات ثلاثة أي الأول والثاني والثالث، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه الأغنية.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات ثلاثة بالشكل الأتي:



5ـ إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها:يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في الأغنية:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	23	—	—	%37،70
2 : 1+ الثنائية البيات	13	2	11	%21،31
2: 2 الثنائية الكبيرة	18	7	11	%29،50
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	3	3	—	%04،91
3:3+ الثلاثية الراست	4	2	2	%06،55

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 61. ـ ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (14 و 24) أي (22،95% و 39،34%). ـ ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (54 و 7) أي (88،52% و 11،47%)

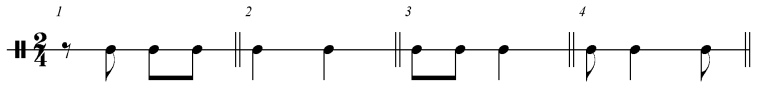
الشكل (Form)

يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه الأغنية هو من نوع الشكل مضاف (Additive) أي إضافة مستمرة، ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه الأغنية هو (..ABC).

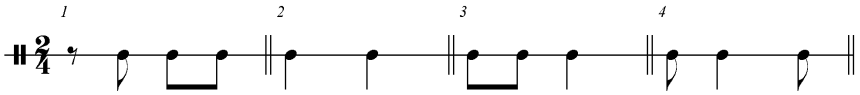
الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفات الثلاثة في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك أربع ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك أربع ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:



3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ـ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 120 .

ب ـ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في الأغنية التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

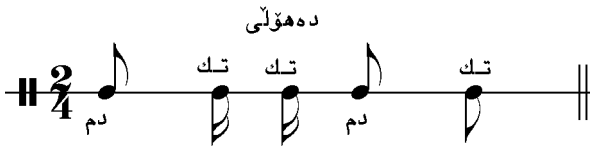
1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 79

2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 48

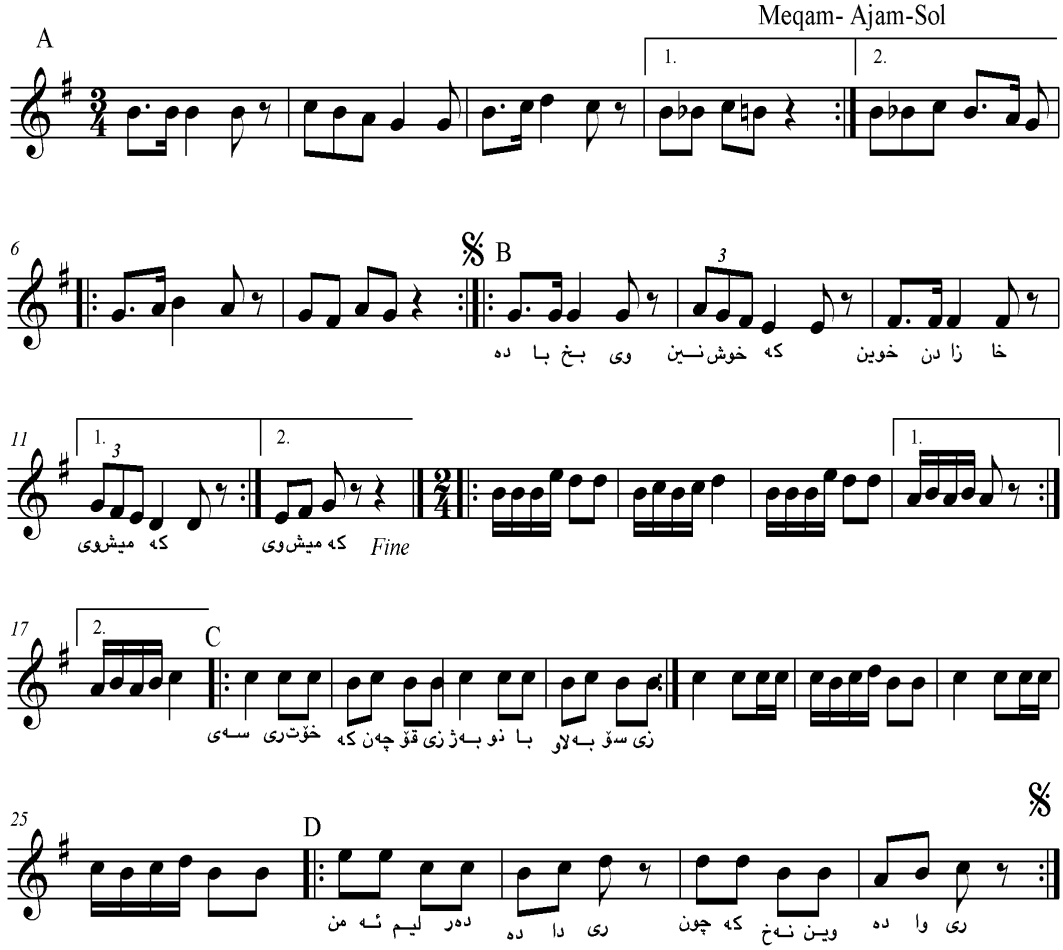
ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{120 \times 79}{48} = 197{،}50$ السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي:



(النموذج ستة عشر)

Monoloj-Debe Bixwenin

Awaz- Wirya Ehmed
Helbest u Gorani-Sabir Ebdulrehman
Meqam- Ajam-Sol

تحليل (النموذج ستة عشر ـ بابخوينين)

البيت الأول	دەبا بخوێنین خوشکە	خوێندن زاخاوی مێشکە
البيت الثاني	سەیری خۆت کە چەند قۆزی	بەژن و بالأو بە سۆزی
البيت الثالث	من ئەلێم دەردە داری	چونکە نەخوێندەواری

(تحليل عروض الشعر)

عند تحليل موسيقى الشعر يحدد الباحث الوزن عروض الشعري للأشطر المختارة مع تحديد قافية الأبيات الشعرية وذلك بالشكل الأتي: 1 ـ الوزن عروضي للأشطر المختارة : بعد تجزئة الكلمات المكونة للاشطر المختارة والبالغ عددها (4) شطرا يتبين الأتي: أ- هناك ست أشطر ذو سبع نبرة لفظية (Accent)، مثل:

دە / با / بخ / وێ / نین / خوش / کە

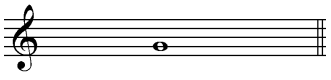
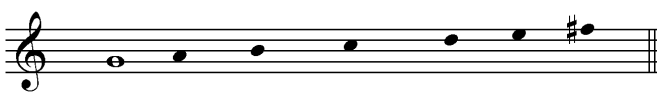
7 6 5 4 3 2 1

ويترتب على ذلك أن نسبة الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) هي :100%، ولكون نسبة ذات (سبع) نبر لفضي هي (100%) لذا يمكن القول بأن الوزن عروض الشعري في هذه منلوج مبني على الأشطر ذات سبع نبرة لفظية (Accent) بشكل أساسي.

2**ـ قافية الأبيات الشعرية:** تبين من النص السابق للاشطر المختارة بان قافية الأبيات الشعرية جاءت بالشكل الأتي: أ ـ جاءت قافية بيت واحد بنبر لفضي (کە) والذي يتكون من حرف غير القابلة للمدّ، وحرف القابلة للمدّ (ك+ه). ب ـ جاءت قافية أربع أشطر بنبر لفضي (ي) القابلة للمدّ.

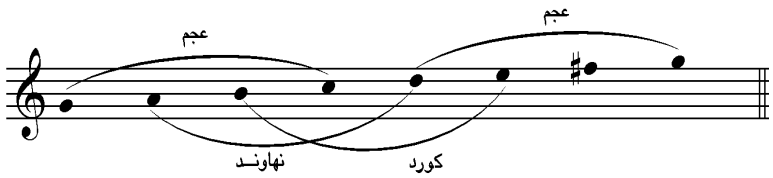
مقام (Tonality)

عند تحديد عناصر المقام في هذه منلوج يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1ـ النغمة المركزية: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي في منلوج، بان نغمة مركزية هي نغمة (g^1). ويراد من التدوين الموسيقي الأتي تحديد النغمة المركزية في اللحن:

2 ـ المسار النغمي: تبعاً للمسافة الصوتية التي تتحرك فيها نغمات قسم اللحني الأساسي يتبين بان المسار النغمي في هذه منلوج تتألف من النغمات الآتية :

3 - الجنس: إنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في هذه الأغنية هي الجنس(عجم) على درجة (g^1)، وتبعاً للهيكل المقامي (Tonality) في قسم اللحني الأساسي للأغنية والنغمات التي مليء بها ذلك الهيكل، يمكن تحديد الأجناس الموجودة ضمن المقام، وذلك بالشكل الأتي: 1- جنس (عجم) على نغمة (g^1) أي نوا.

2- جنس (نهاوند) على نغمة (a^1) أي حسينى. 3- جنس (كورد) على نغمة (b^1) أي ماهور.

4 - جنس (عجم) على نغمة (d^1) أي محير، ولتوضيح ذلك يدون الباحث هذه الأجناس بالشكل الأتي:



اللحن (Melody)

عند تحديد عناصر اللحن في هذه منلوج، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- نغمة الابتداء والانتهاء: لقد ظهرت نوتة الابتداء في هذه منلوج بشكل متنوع غير ثابت، فكانت لا تطابق مع النوتة المركزية في المقاطع(D,C,A). ولقد وجدنا اتحاد النوتة المركزية مع النوتة النهائية في المقطع(A)من منلوج (بابخوينين)، مما يعطي أحساسا بثبوت المقام ورسوخها. ويراد من الجدول الأتي تحديد نغمتي الابتداء والانتهاء لموتيفين في جزء اللحني الأساسي للأغنية:

اسم الموتيف	A	B	C	D
نغمة الابتداء	b^1	g^1	c^1	e^1
نغمة الانتهاء	g^1	c^1	b^1	c^1

ويترتب على ذلك: أ - لم تتطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في الموتيفات (D,C,A).

ب - تتطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في الموتيف (A).

2- **نسبة النغمات إلى نبرات اللفظية:** أن ملاحظة نسبة نبرات اللفظية إلى النغمات تعطي أمكانية تقييم المسار اللحني من زاوية تماسكه وتبلوره لذا يقدم الباحث التقسيم كالأتي:

ده / با / بخ / وىّ / نين / خوش / كه

2 1 2 1 1 1 1

خوێن / دن / زا / خا / وی / مێش / که

2 2 1 1 1 1 1

سەی / ری / خۆت / که / چەند / قۆ / زی

1 1 1 1 1 1 1

بەژ / نو / با / لاۆ / به / سۆ / زی

1 1 1 1 1 1 1

من / ئه / لێم / دەر / ده / دا / ری

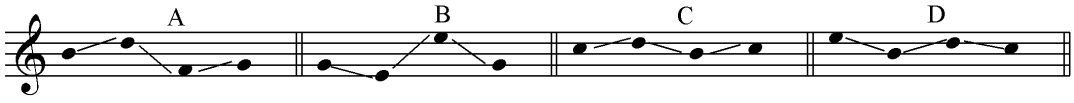
1 1 1 1 1 1 1

چون / که / نەخ / وێن / ده / وا / ری

1 1 1 1 1 1 1

ويتبين من التقسيم السابق بان في مجموع (42) نبر لفظي: أ ـ هناك (38) نبرات يقابل نغمة واحدة أي نسبة 90،47 %. ب ـ هناك (4) نبرات يقابل نغمتان أي نسبة 09،52%. لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه منلوج بأنه من الطابع خطوات (Steps).

3**ـ حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية:** يتحرك اللحن حول النغمة المركزية في الموتيف أول، أي(A)، ويتحرك اللحن فوق النغمة المركزية في الموتيفين الثاني والثالث، أي(C,B)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النغمة المركزية في هذه منلوج.

4ـ الرسم البياني (Graph): جاء الرسم البياني للموتيفات ثلاثة بالشكل الأتي:

5- إحصائية الإبعاد الموسيقية وأصنافها: يراد من الجدول الأتي توضيح ما جاء من تتابع الأبعاد (Intervals) في مكونات المسار اللحني في منلوج:

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	42	—	—	%36،84
2 : 1- الثنائية الصغيرة	28	14	14	%24،56
2: 2 الثنائية الكبيرة	32	15	17	%28،07
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	6	1	5	%05،28
4:3 الثلاثية الكبيرة	2	1	1	%01،75
5:4 الرباعية التامة	4	3	1	%03،50

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن وصفاته كالأتي: أ ـ العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 114. ب ـ نسبة الأبعاد الصاعدة إلى الهابطة : (34 و 38) أي (29،82% و 33،33%). ج ـ نسبة الأبعاد الخطوات إلى القفزات : (102 و 12) أي (89،47% و 10،52%)

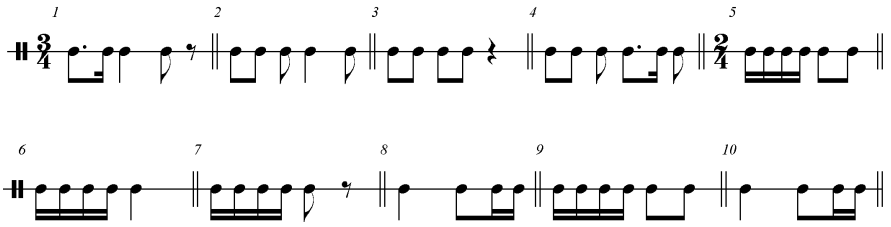
الشكل (Form)

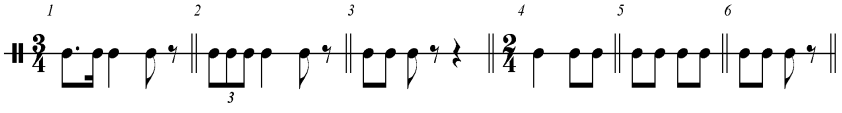
يتبين من دراسة جمل وموتيفات الجزء اللحني الأساسي للأغنية بان الشكل في هذه منلوج هو من نوع الشكل مضاف (Additive) أي إضافة مستمرة، ويكتب باختصار (Ad) لذلك يكون الرمز المختصر للشكل في هذه منلوج هو (..ABCD).

الإيقاع والسرعة (Rhythm and Tempo)

عند تحديد عناصر الإيقاع والسرعة للأغنية، يتناول الباحث الفقرات الآتية:

1- الشكل الإيقاعي اللحني: يتبين من دراسة الموتيفات أربع في تجزئة أقسام اللحني الأساسي للأغنية بان هناك عشر ضروب إيقاعية مختلفة كالأتي:



2- الشكل الإيقاع اللفظي: يتبين من دراسة جمل وموتيفات قسم اللحني الأساسي للأغنية بان هناك خمس ضروب إيقاعية مختلفة، كالأتي:

3- السرعة النسبية والمطلقة :

أ ــ أن السرعة النسبية المقاسة بواسطة آلة المترونوم (ميلتسل) تبين بان سرعة النوار في المسار اللحني في الجزء اللحني الأساسي هي: ♩=MM 120 .

ب ــ أما بالنسبة لتحديد السرعة المطلقة في منلوج التي تهدف إلى تحديد كثافة اللحن بصيغة (كولنسكى) يجب هنا تحديد النقاط الآتية :

1 ـ عدد النغمات المتعاقبة في اللحن : 141

2 ـ عدد الرقم المترونومى (السرعة النسبية) : 120

3 ـ عدد الوحدات المترونومى : 70

ويتم تحديد السرعة المطلقة حسب المعادلة الآتية: $\frac{120 \times 141}{70}$ = 241،71السرعة المطلقة

4- النموذج إيقاعي:

(الفصل الخامس)

1- نتائج التحليل الموسيقي.

2- الاستنتاجات.

4- التوصيات.

5- المقترحات.

6- المصادر.

7- الملاحق.

نتائج التحليل الموسيقي

1- إحصائية الأبعاد (Intervals) الموسيقية وأصنافها :

أن إحصائية الأبعاد الموسيقية تستطيع إن تكشف جانباً مهماً أكثر تحديداً، من خصائص اللحن

أصناف الأبعاد	العدد الكلي	الأبعاد الصاعدة	الأبعاد الهابطة	النسبة المئوية
o : o الأحادية	629	–	–	%27،32
2 : 1- الثنائية الصغيرة	330	137	196	%14،33
2 : 1+ الثنائية البيات	168	72	96	%07،29
2: 2 الثنائية الكبيرة	845	385	460	%36،70
3 : 3- الثلاثية الصغيرة	143	72	71	%06،21
3 : 3+ الثلاثية الراست	27	13	14	%01،17
4:3 الثلاثية الكبيرة	53	19	34	%02،30
5:4 الرباعية التامة	54	39	15	%02،34
5:4+ الرباعية الكبيرة	1	1	–	%00،04
7:5 الخماسية التامة	25	17	8	%01،08
7:5+ الخماسية كبيرة	1	–	1	%00،04
9:6+ السداسية المكبرة	2	2	–	%00،08
12:8 الثمانية التامة	24	12	12	%01،04

وصفاته كالأتي:

*** الأبعاد التي ظهرت في النماذج هي كالأتي:**

1- العدد الكلى للأبعاد الموسيقية : 2302

2 ـ نسبة الأبعاد الصاعدة: (769) أي (%33،40)

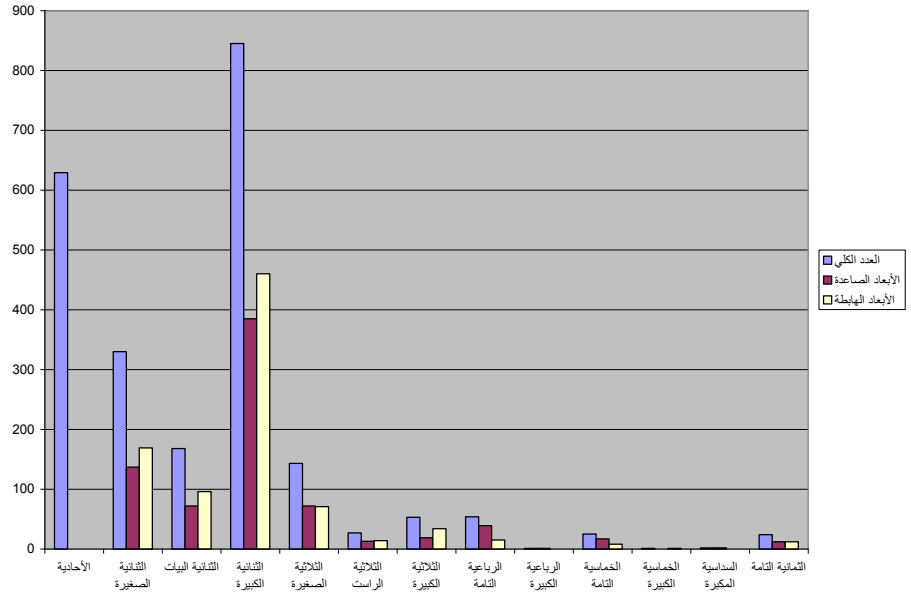
3 ـ نسبة الأبعاد الهابطة: (907) أي (%39،40)

4 ـ نسبة الأبعاد الأحادية: (629) أي (%27،32)

5 ـ نسبة الأبعاد الخطوات: (1972) أي (%85،66)

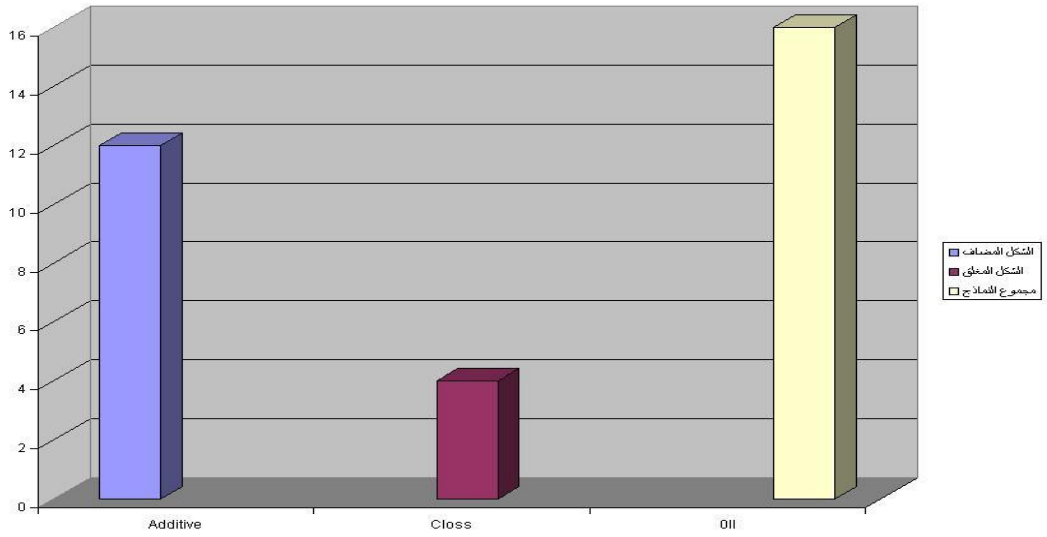
6 ـ نسبة الأبعاد القفزات: (330) أي (%14،33).

1- جدول الإحصائية الأبعاد (Intervals) الموسيقية وأصنافها :



2- الشكل (Form): ورد الشكل في النماذج المختارة كالأتي: 1- ظهرت (12) نماذج من مجموع (16) نماذج من نوع الشكل المضاف (Additive) أي أضافه مستمرة، و بنسبة (75%). **2-** ظهرت (4) نماذج من مجموع (16) نماذج من نوع الشكل مغلق (Closs) أي متكرر، وبنسبة (25%).

2- جدول الاشكال (Form) الموسيقية:



3- نغمات الابتداء والانتهاء والنغمة المركزية:

أ ـ عدد نغمة الابتداء والانتهاء في جميع النماذج المختارة هي: 117

ب ـ تطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في (20) موتيف، أي بنسبة(17،09%).

ج ـ لا تطابق نغمة الابتداء مع النغمة المركزية في (38) موتيف، أي بنسبة(32،47%).

د ـ تطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في (37) موتيف، أي بنسبة (31،62%).

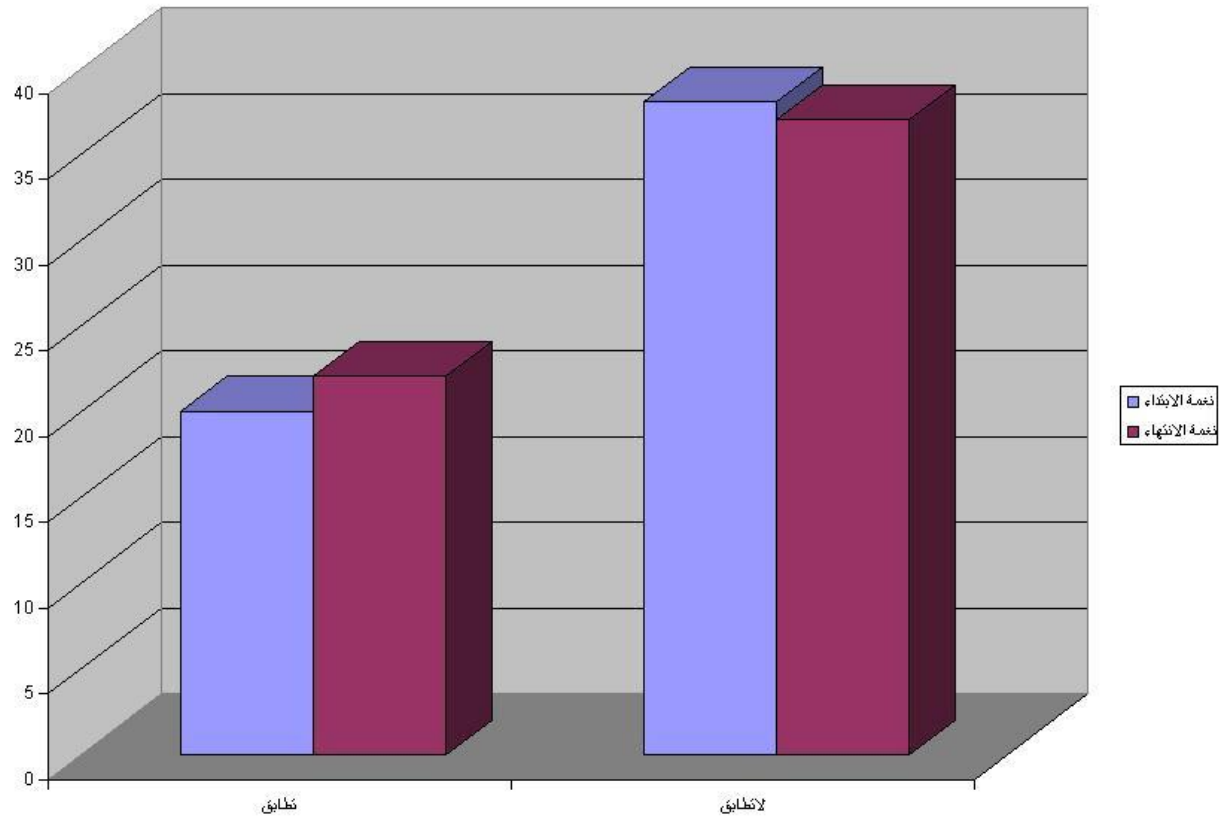
هـ ـ لا تطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في (22) موتيف، أي بنسبة (18،80%).

ويترتب على ذلك:

أ ـ تتطابق نغمة الابتداء والانتهاء مع النغمة المركزية في (57) موتيف، أي بنسبة(48،71%).

ب-لا تتطابق نغمة الابتداء والانتهاء مع النغمة المركزية في (60) موتيف، أي بنسبة (51،28 %).

3- جدول النغمات الابتداء والانتهاء والنغمة المركزية:



4- حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية: ظهرت حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية في النماذج المختارة بالشكل الأتي:

1- عدد موتيفات في النماذج المختارة هي: 57.

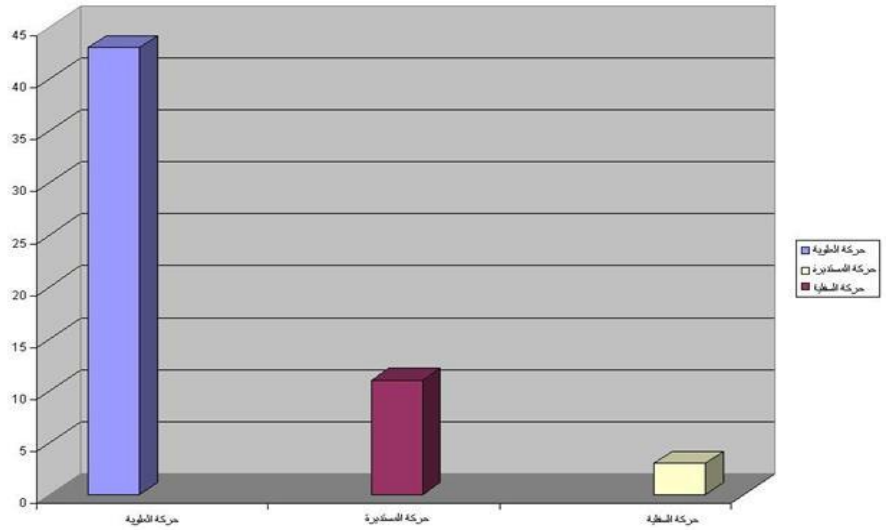
2- ظهرت (43) حركة اللحن فوق النغمة المركزية في النماذج المختارة، أي بنسبة (75،43%).

3- ظهرت (11) حركة اللحن حول النغمة المركزية في النماذج المختارة، أي بنسبة (19،29%).

4- ظهرت (3) حركة اللحن تحت النغمة المركزية في النماذج المختارة، أي بنسبة (05،26%).

ولكون نسبة حركة اللحن فوق النغمة المركزية هي (43)، أي بنسبة (75،43%)، لذلك يمكن تحديد نوع حركة اللحن بأنها علوية بالنسبة إلى النماذج المختارة.

4- جدول حركة اللحن بالنسبة للنغمة المركزية:



5- جنس: لقد ورد في نتائج الدراسة الأجناس الآتية: أ- جنس بيات في النماذج (11،14،8،6،4،2).

ب - جنس عجم في النماذج (9،1، 10،12،16). ج - جنس كورد في النماذج (7،3).

د - جنس راست في النماذج (15). هـ - جنس حجاز في النماذج (13،5).

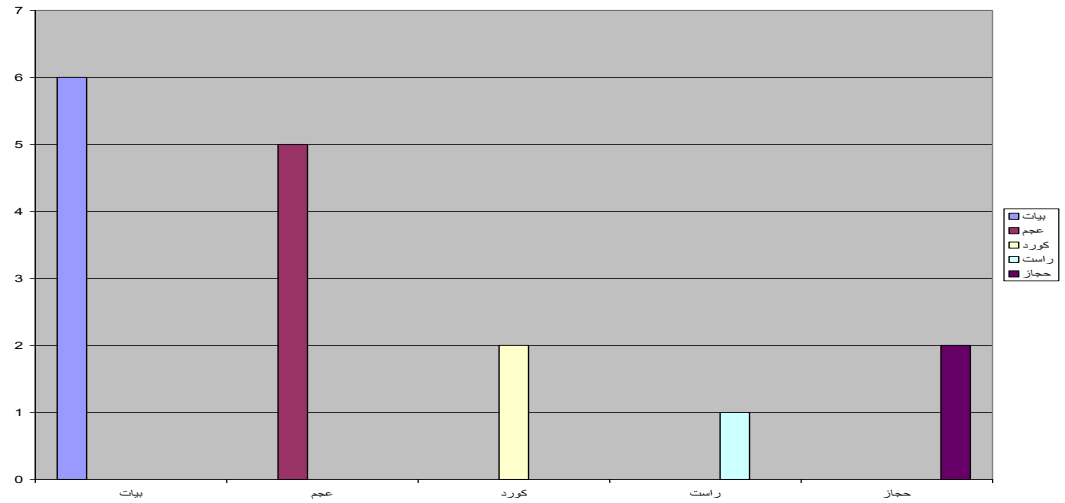
ويترتب على ذلك أن عدد الأجناس الكلي لجميع النماذج هي (5) جنسا لحنيا مختلفة في (16) أغنية كالأتي:

أ- (6) جنس بيات، أي بنسبة (37،50%). ب - (5) جنس عجم، أي بنسبة (31،25%).

ج - (2) جنس كورد، أي بنسبة (12،50%). د - (1) جنس راست، أي بنسبة (06،25%).

هـ - (2) جنس حجاز، أي بنسبة (12،50%)، **لذا يمكن القول بإنَّ الجنس الرئيسي المعتمد في النماذج المختارة هي الجنس(بيات) الذي ظهرت بنسبة (37،50%)، والجنس عجم الذي ظهرت بنسبة (31،25%).**

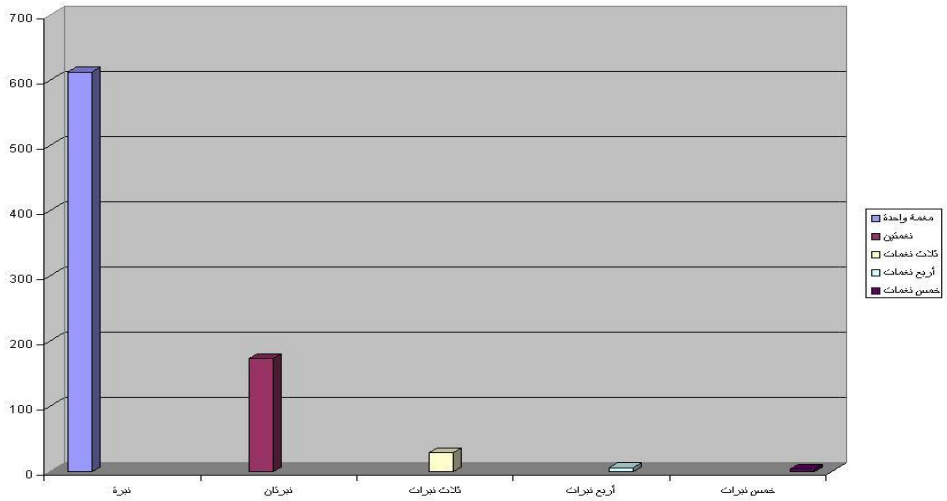
5- جدول الاجناس الموسيقية:



6- نسبة النغمات إلى النبرات اللفظية:1- ظهرت (824) نبرات لفظية في النماذج المختارة.

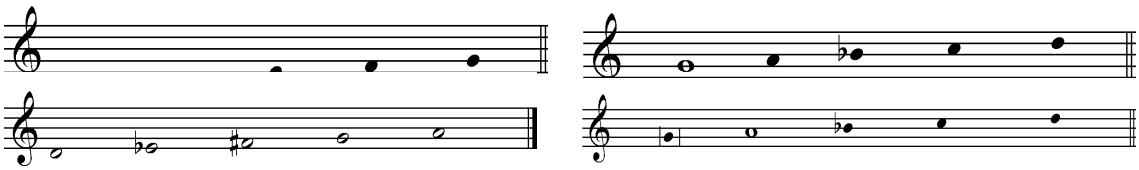
2- ظهرت (612) نبرة مقابل نغمة واحدة، أي بنسبة (74،27%). 3- ظهرت (173) نبرات مقابل نغمتين، أي بنسبة (20،99%). 4- ظهرت (29) نبرات مقابل ثلاث نغمات، أي بنسبة (03،51%). 5- ظهرت (6) نبرة مقابل أربعة نغمات، أي بنسبة 00،72%). 6- ظهرت (4) نبرة مقابل خمس نغمات، أي بنسبة 00،48%).لذا يمكن تحديد تماسك الخط اللحني وتبلوره في هذه النماذج بأنه من الطابع الخطوات (Steps) بشكل أساسي.

6- جدول نسبة النغمات إلى النبرات اللفظية:

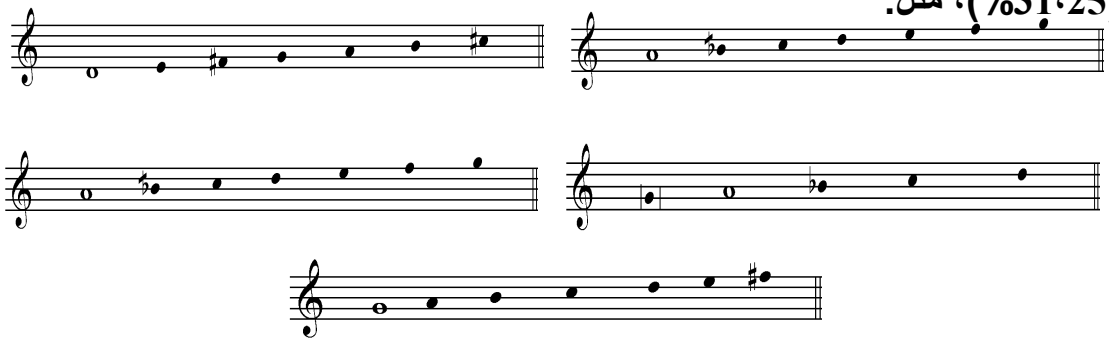


7- المسار النغمي: ظهر المسارات النغمي في جميع النماذج المختارة كالآتي:

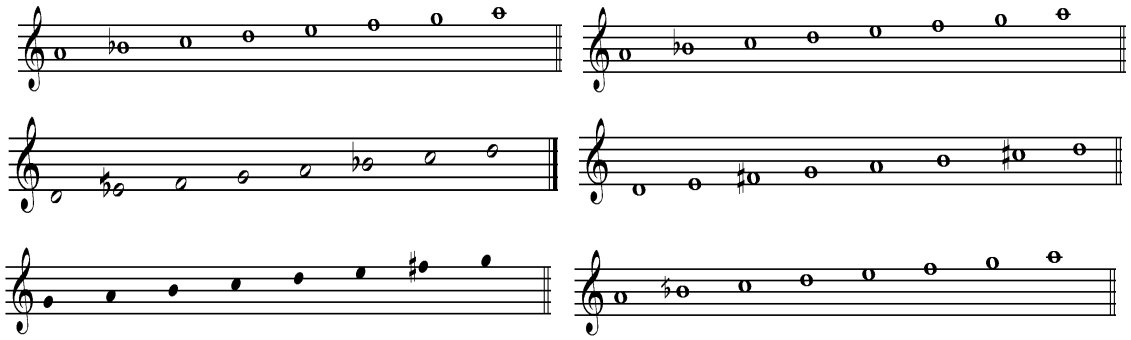
أ- ظهر مسار خمس النغمات، على (4) النماذج من مجموع (16) نموذجا، أي بنسبة (25%)، مثل:



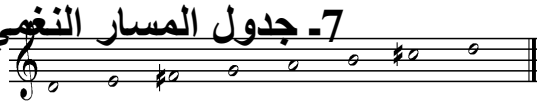
ب - ظهر مسار سبع النغمات، على (5) النماذج من مجموع (16) نموذجا، أي بنسبة (25،31%)، مثل:

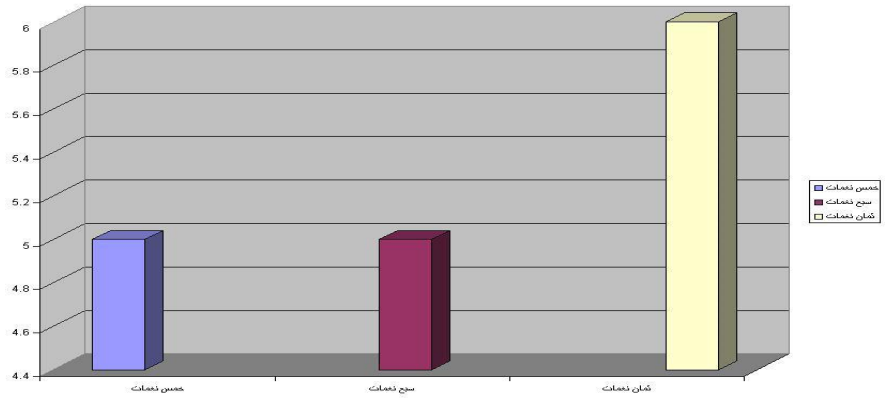


ج ـ ظهر مسار ثمان النغمات، على (7) النماذج من مجموع (16) نموذجا، أي بنسبة (43،75%)، مثل:



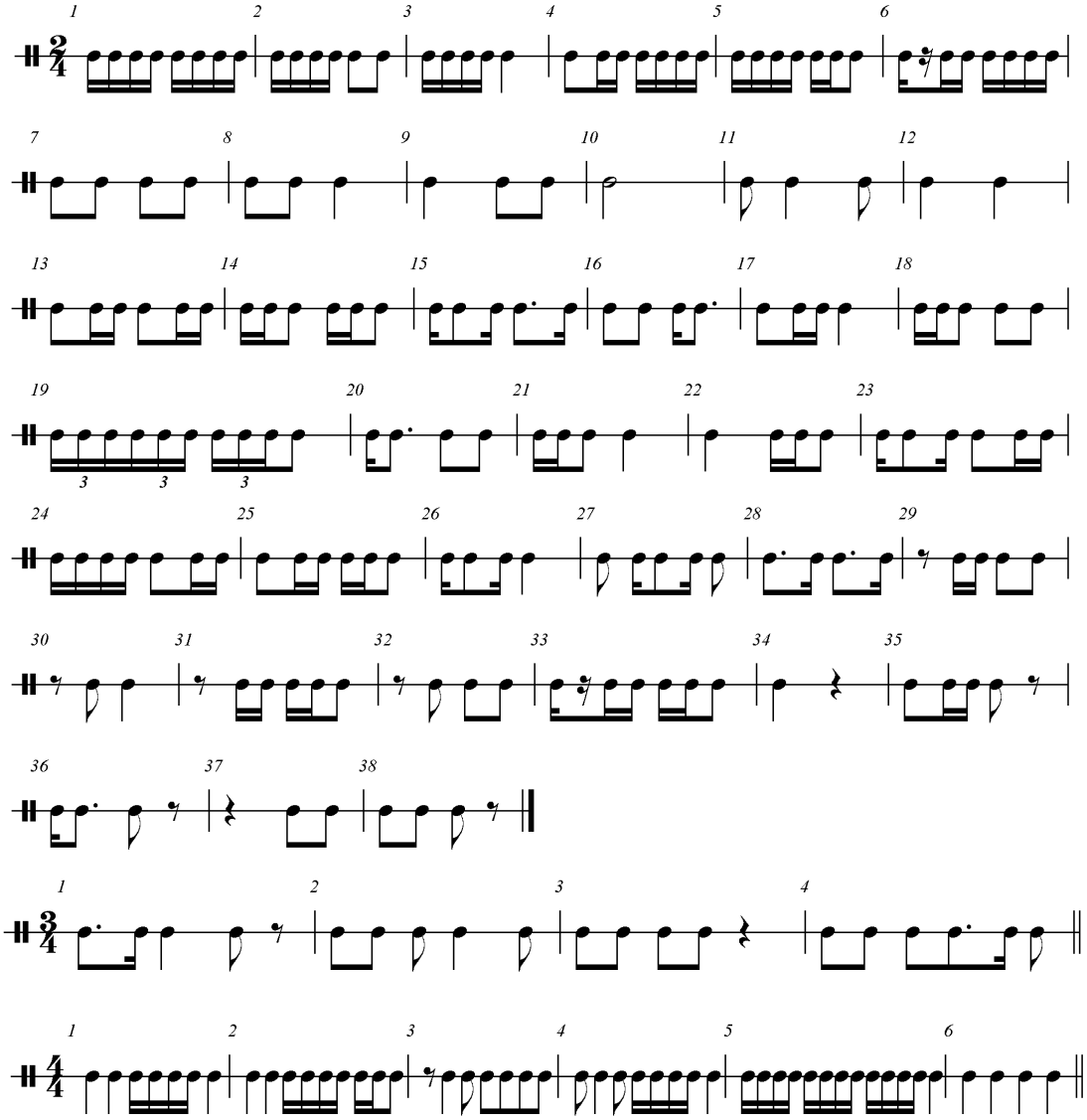
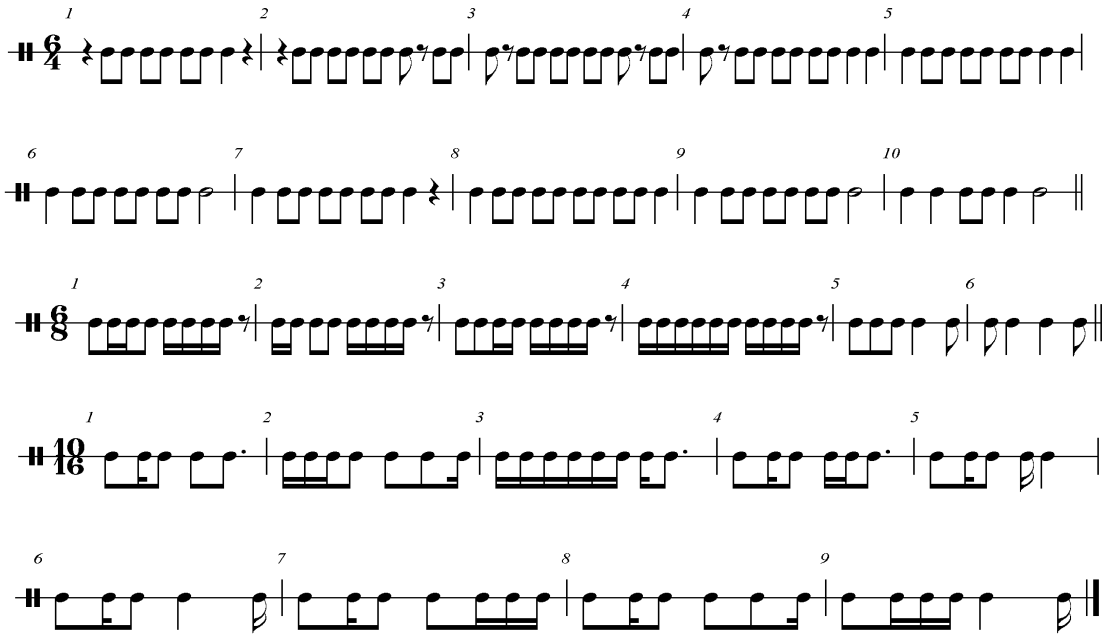
7ـ جدول المسار النغمي:





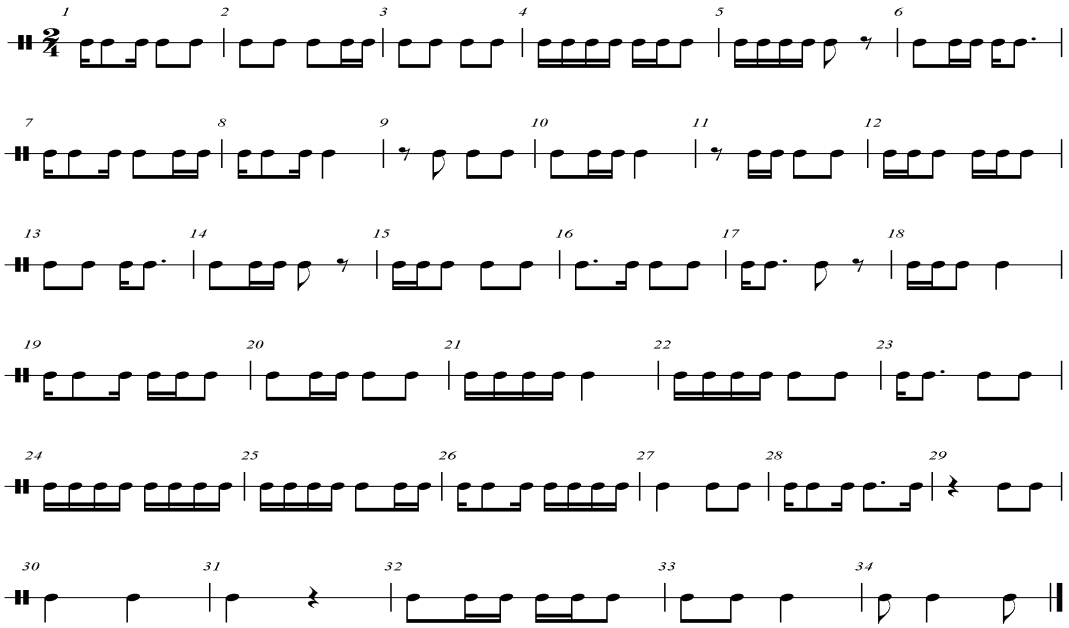
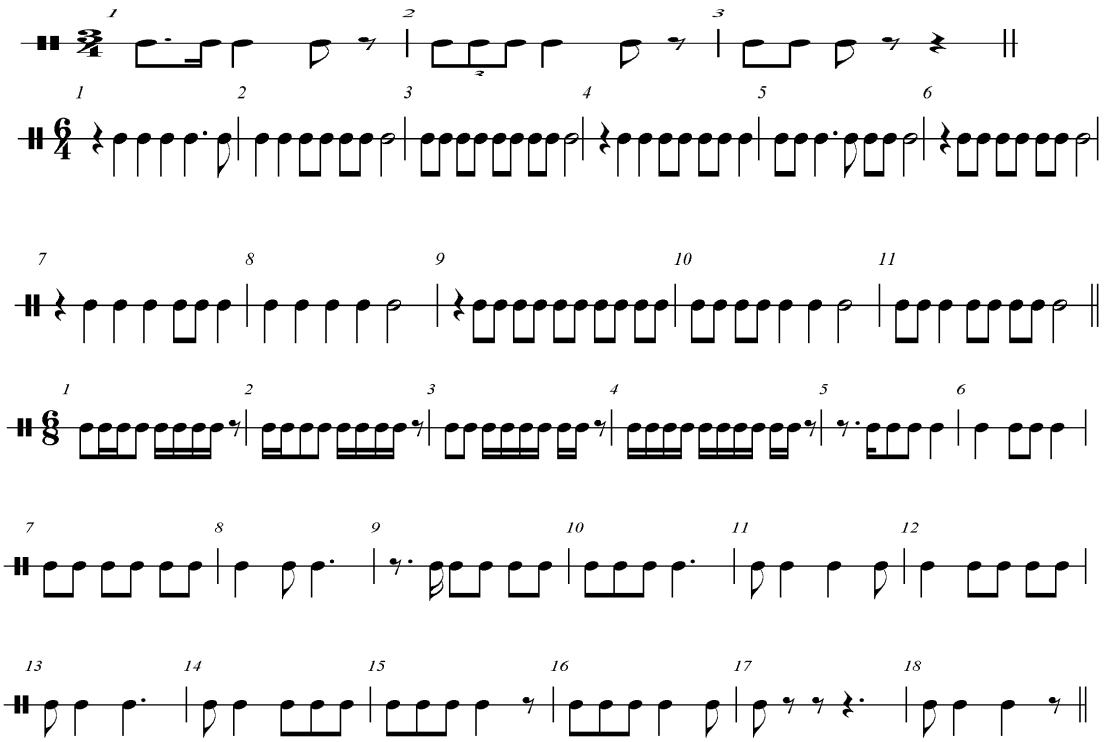
9ـ الشكل الإيقاعي: أـ الشكل الإيقاع اللحني: ظهر (73) الأشكال الإيقاعية اللحنية من النماذج المختارة للتحليل، وبشكل الأتي: **1ـ** ظهر (38) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (52،05%)، من الوزن 4/2.

2ـ ظهر (4) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (05،74%)، من الوزن 4/3. ـ3ـ ظهر (6) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (08،21%)، من الوزن 4/4. ـ4ـ ظهر (10) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (13،69%)، من الوزن 4/6.

5- ظهر (6) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (08،21%)، من الوزن 8/6. -6- ظهر (9) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (12،32%)، من الوزن 16/10. ويراد من الجدول الأتي تحديد الإيقاع اللحني التي ظهرت في جميع النماذج:



ب ـ الشكل الإيقاع اللفظي: ظهر (74) الأشكال الإيقاعية اللفظية من النماذج المختارة للتحليل، وبشكل الأتي: **1-** ظهر (34) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (45،94%)، من الوزن 4/2. **2-** ظهر (3) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (04،05%)، من الوزن 4/3. **3-** ظهر (11) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (14،86%)، من الوزن 4/6.

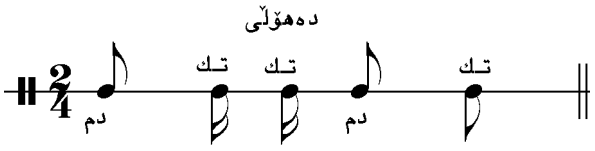
4- ظهر (18) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (24،32%)، من الوزن 8/6. -5- ظهر (8) الأشكال الإيقاعية، أي بنسبة (10،81%)، من الوزن 16/10. ويراد من الجدول الأتي تحديد الإيقاع اللحني التي ظهرت في جميع النماذج:



9- سرعة حركة اللحن (Tempo): أ - الإيقاعات التي ظهرت في النماذج هي كالأتي:

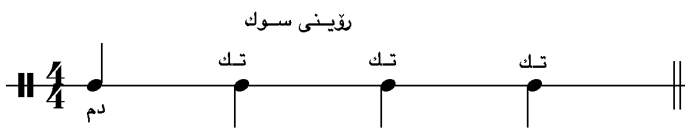
1- ظهرت (4) نموذج من مجموع (16) نموذج من نوع الإيقاع (أيوبي)، أي بنسبة (25%) كالأتي:

2- ظهرت (4) نموذج من مجموع (16) نموذج من نوع الإيقاع (دەهـۆڵی)، أي بنسبة (25%) كالأتي:



3– ظهـرت (1) نمـوذج مـن مجمـوع (16) نمـوذج مـن نـوع الإيقـاع (ڤـالس)، أي بنسـبة (06،25%) كالأتي:

4- ظهرت (5) نموذج من مجموع (16) نموذج من نوع الإيقاع (ڕۆینی سوك)، أي بنسبة (31،25%) كالأتي:



5- ظهرت (2) نموذج من مجموع (16) نموذج من نوع الإيقاع (دەڕۆیشی)، أي بنسبة (12،05%) كالأتي:

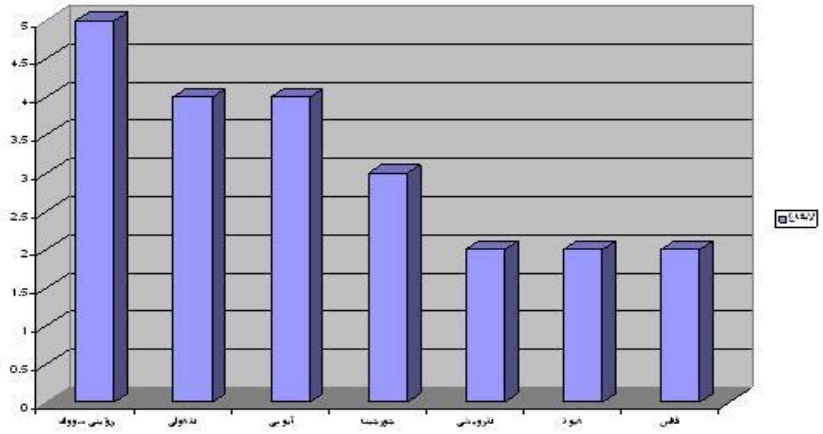
6- ظهرت (2) نموذج من مجموع (16) نموذج من نوع الإيقاع (هێوه)، أي بنسبة (12،05%) كالأتي:

7- ظهرت (1) نموذج من مجموع (16) نموذج من نوع الإيقاع (جۆرجینا)، أي بنسبة (06،25%) كالأتي:

8- ظهرت (2) نموذج من مجموع (16) نموذج من نوع الإيقاع (جۆرجینا)، أي بنسبة (12،05%) كالأتي:

ويتبين من ذلك أن معدل استخدام الإيقاع (رؤيني سوك)، هو أعلى نسبة، أي بنسبة (31،25%).

8- جدول سرعة حركة اللحن (Tempo):



ب - البناء الباري: ظهر البناء الباري في النماذج المختارة من نوع البسيط والمركب كالأتي:

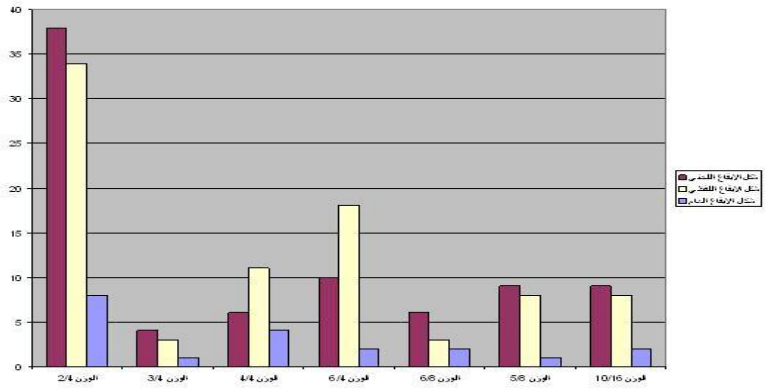
1- جاء الوزن 4/2 (8) مرة، أي بنسبة: 36،36%. -2- جاء الوزن 4/3 (1) مرة، أي بنسبة: 04،54%.

3- جاء الوزن 4/4 (4) مرة، أي بنسبة: 18،18%. -4- جاء الوزن 4/6 (2) مرة، أي بنسبة: 09،09%.

5- جاء الوزن 8/5 (1) مرة، أي بنسبة: 04،54%. -6- جاء الوزن 8/6 (2) مرة، أي بنسبة: 09،09%.

7- جاء الوزن 16/10 (2) مرة، أي بنسبة: 09،09%. ويتبين من ذلك أن معدل استخدام الوزن البسيط هو أعلى نسبة، أي (36،36%).

9- جدول البناء الباري:



ج ـ معدل السرعة نسبية التي ظهرت في النماذج هي كالأتي:

1ـ ظهرت (10) نموذج من مجموع (16) نموذج في معدل سرعة (♩=MM 120)، أي بنسبة (62،50%).

2ـ ظهرت (6) نموذج من مجموع (16) نموذج في معدل سرعة (♩=MM 88)، (♩=MM 106)، (♩=MM 90)، (♩=MM 164)، (♩=MM 135)، (♩=MM 93)، أي بنسبة (30،75%).

ويتبين من ذلك أن معدل استخدام السرعة النسبية ♩=MM 120 هو أعلى نسبة، أي بنسبة (62،50%).

د ـ معدل السرعة المطلقة التي ظهرت في النماذج هي كالأتي:

1ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (پەروانە)هي : 243,01. 2ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (بلويرى شوان)هي : 170. 3ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (خرينگه)هي : 225،88. 4ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (سلاو بۆتۆ)هي : 300. 5ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (زێڕينێ)هي : 120. 6ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (بەنازگيان)هي : 106. 7ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (خەجێ)هي : 54،75. 8ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (جوانى كوێستان)هي : 77،35. 9ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (دوگمەى سينە)هي : 326،76. 10ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (تەمەن)هي : 209،24. 11ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (عەزيزم بەيانى)هي : 86،93.

12ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (ساوار كوتان)هي : 186. 13ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (چياى سەفين)هي : 170. 14ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (كوردستان)هي : 275. 15ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (بروات بێ ناكەم)هي : 197،50. 16ـ أن السرعة المطلقة في أغنية (بابخوينين)هي : 241،71. ويتبين من ذلك أن متوسط معدل سرعة المطلقة في جميع النماذج فهو (186،88).

الاستنتاجات

في ضوء نتائج البحث أستنتج الباحث الاستنتاجات الآتية التي تلقي الأضواء على هدف البحث

1ـ ظهر (13) نوعا مختلفا من الأبعاد الموسيقية في جميع النماذج المختارة للتحليل، وهي: الأحادية، والثنائية الصغيرة..الخ، وهذا يدل على تغيير غني في البناء اللحني في الموسيقى والغناء الكوردي.

2- ظهر المسارات النغمية بشكل متنوع في نوعية النغمات وحجم الأبعاد ومدى اللحني، وهذا يدل على تغيير غني في البني الداخلية الألحان.

3ـ ظهر الشكل في جميع النماذج، كالأتي: أولا ـ النوع المضاف (Additive) أي أضافه مستمرة، و بنسبة (75%). وهذا يدل على وجود إضافات جديدة تطرأ على المسار اللحني للأغاني. ثانيا ـ النوع مغلق (Closs) أي متكرر، وبنسبة (25%). وهذا يدل على عدم وجود إضافات على المسار اللحني، وذلك بسبب التكرار في الشكل اللحني.

4- أن الجنس الرئيسي المعتمد في النماذج المختارة هي الجنس(عجم)، و(البيات). وهذا يدل على أن أساس الأغنية الكوردية بشكل عام، ومدينة أربيل خصوصا يبني على أجناس الرباعية، أي ينسب الثقافة الكوردية على انتسابها إلى الثقافة الكفار تونالنية، لحضارة البحر الأبيض المتوسط ويمكن أن يتغير النتائج بسبب تأثيرات المناخية والجغرافية والاقتصادية..الخ.

5- ظهر تحديد تماسك الخط اللحني من الطابع الخطوات (Steps) بشكل أساسي. أي كل نبر لفظي يقابل نغمة واحدة.

6- ظهر شكل الإيقاع اللحني الناتج من طريقة تلحين المقاطع اللفظية للنص الغنائي في أكثرية النماذج ابتعاده عن التكوين الإيقاعي للضرب المرافق له، مثل: ظهر (73) الأشكال الإيقاعية اللحنية، و (74) الأشكال الإيقاعية اللفظية، من مجموع (16) نماذج.

7- ظهر تنوعات للضروب الإيقاعية ضمن الأغنية الواحدة فقد ورد استخدام نموذجين إيقاعيتين في أغنية واحدة، وإن ضروب الوحدة الصغيرة هو الأكثر شيوعا فقد حصل الإيقاع (ڕۆینی سوك)، أعلى بنسبة (31،25%).

التوصيات

1- جمع وتدوين وأرشيفة، الأغاني الكوردية لمرحلة السبعينات من قبل متخصصين، وذكر مغنيها وملحنيها وشعرائها، وتسجيل مالم يسجل منها، وتحديد الفترة الزمنية التي ظهرت فيها، حفاظا على الفن الموسيقي والغنائي وخصائصه من الاندثار، ولبعدها عن محاولات التلاعب والتحريف.

2- أن تقوم الجهات المسئولة بالفن الغنائي الكوردي بإنشاء مكتبة صوتية والصورية تضم الأغاني الكوردية بجميع مراحلها. لتكون في متناول يد الباحثين والدارسين.

3- أن تقوم الجهات المسئولة بتأسيس مركز خاص بجمع كل ما يمكن الحصول عليه من الكتب ومخطوطات ووثائق ودوريات والمراجع. الذي يتعلق بالأغاني الكوردية، القديمة والحديثة.

4- عدم سماح الجهات المسئولة بأداء الأغاني التراثية والموروثة بأساليب حديثة، لأن ذلك يؤدي إلى تشويه هوية وأصالة الأغنية الكوردية.

المقترحات

1- إجراء دراسات تحليلية موزيكولوجية للأغنية الكوردية للعقود التي لم تتناولها هذه الدراسة.

2- إجراء دراسات تحليلية ومقارنتها بين أنواع الغناء الكوردي في مناطق مختلفة من الكوردستان.

المصادر والمراجع

الكتب العربية:

1-القرآن الكريم: **سورة يوسف،** آية 76.

2- احمد تاج الدين: **الأكراد،** دار النصير للطباعة الإسلامية - قاهرة 2001.

3- أحمد الهاشمي: **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،** مكتبة المتنبي، بغداد 1979.

4- د.احمد عثمان ابوبكر: **عشائر كردستان،** وصديق الملوجي، ود.إبراهيم الداقوقي، ومهرداد ازادي، مطبعة اوفسيت اربيل 2001.

5- باسم يوسف يعقوب: **الإيقاع في الموسيقى العربية،** الجزء الأول، مطابع دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد 2004.

6- جوليوس بورتنوى: **الفيلسوف وفن الموسيقى،** ترجمة د.فؤاد زكريا، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974.

7- د.وهيب أبي فاضل: **موسوعة عالم التاريخ والحضارة،** ج1"عالم من عصور ماقبل التاريخ حتى القرون الوسطى".

8- د.زكريا سالم حداد: **النقد الفني،** دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1993.

9- حبيب ظاهر العباس: **نظريات الموسيقى العربية،** مطبعة دار الحرية بغداد، 1986.

10- حسين على محفوظ : **قاموس الموسيقى العربية،** دار الحرية للطباعة، بغداد-1977.

11- د.طارق حسون فريد: **تاريخ الفنون الموسيقية،** ج1، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990.

12- ـــــــــــــ: **مدخل لتذوق الفنون الموسيقية،** جامعة بغداد، كلية فنون الجميلة 1994.

13- ـــــــــــــ: **العلاقة بين الكلمة واللحن في بعض صيغ التراث والموروث الموسيقي العراقي،** مجلة المجمع العلمي، ج1، المجلد 45، بغداد-1998.

14- ـــــــــــــ: **التحليل المعاصر الاثنوموزيكولوجي،** جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة، عام 2005.

15- ـــــــــــــ: **التراث الموسيقى العربي والموروث الموسيقى العراقي،** بغداد، 2001.

16- طه باقر: **مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة،** بغداد، ب.ت.

17- مارغريت كان: **أبناء الجن،** ترجمة نورا شيخ بكر، مطبعة خلود- دمشق 2001.

18- محمد محمود سامي حافظ: **تاريخ الموسيقى والغناء العربي،** المطبعة الفنية الحديثة، 1971.

19- مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم المصطلحات في اللغة والادب،** مكتبة لبنان- بيروت1979.

20- د.سيد شحاتة محمد سليمان: **علم جمال الموسيقى**، مطابع الأهرام التجارية ـ قليوب ـ مصر، 2006.

21- علـى حسـين الشـاش، **جغرافيـة أمريكـا الشـمالية الإقليميـة**، مطبعـة جامعـة البصـرة، البصرة،1980.

22- د.علي عبدالله: **دراسات موسيقية**، طبع في مطابع دار الشئون الثقافية العامة-بغداد، 1999.

23- د.فؤاد حمه خورشيد: **أصل الكورد**، مطابع دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد 2006.

24- ــــــــــــــــ: **أصـل الكـورد واللغـة الكورديـة**، دار سـردم للطباعـة والنشـر- السليمانية2011.

25- ــــــــــــــــ: **الـفلكلور و الـتراث الكـردي صـور للحيـاة الكرديـة الرائعـة**، موقـع/ مركز الصباح للدراسات الإستراتيجية.

26- فلاديمير مينورسكي: **مينورسكي و كورد**، مطبعة وزارة تربية-أربيل 2006.

27- رجائي فايد: **تحولات الشخصية الكوردية نحو الحداثة**، مراجع وتقديم أ.د.عبد الفتاح علي البوتاني، مطبعة ألخاني-دهوك 2008.

الكتب الكوردية:

28- ئسماعيل زوبير بلال: **ئينسكلۆپيديای هەولير**، جوگرافيا، چاپخانەی گرين گالۆری، لوبنان 2009.

29- ئسماعيل كويستانی: **روخسارو ئەزمون**، ج2، چاپخانەی وزاره الپقافه اربيل 2008.

30- جميلـه جليـل: **گـۆرانی يـه ميلليـەكانی كـوردی**، وەرگيرانـی يـاسمين برزنجـی، چـاپخانەی وەزارەتـی ڕۆشنبيری، هەولێر 1998.

31- وريا أحمد: **تەميرە**، چاپخانەی موكريانی، هەولير 2008.

32- وريا أحمد: **باڵەبان**، چاپخانەی وەزارەتی ڕۆشنبيری، هەولير 1997.

33- كەريم شارزا: **مەقامەكانی سێوەی هونەرمەندی كورد لە تـەرازوی رەسـەنايەتی دا**، چـاپخانەی حسـام بغداد، 1982.

34- محەمەد حمه باقی: **مێژووی مۆسيقای كوردی**، چاپی يەكەم، چاپخانەی شهر كرد، إيران 1996.

35- ــــــــــــــــ: **موزيك و گۆرانی كوردی**، چاپی يەكەم، چاپخانەی هێڤی هەولير 2011.

36- مەحمود زامدار: **دەروازەیەك بۆ گۆرانی و موزیکی کوردی**، دەزگای رۆشنبیری و بلاوکردنەوەی کوردی، بغداد 1980.

38- میر شەرەفخانی بدلیسی: **شەرفنامە**، وەرگیرانی مامۆستاهەژار،چاپی شەشەم، پەخشانگای پانیز، تهران 2010، ص 89-92.

39- نادر رۆستی: **گوندی کوردیی و گۆرانی لە پیشەدا**، چاپخانەی ئاراس ەولیر 2007.

40- نژاد علی سورمی: **تویزی ناوەراست**، کانگای انتما، چاپخانەی خانی، دهوك 2009.

41- د.عزالدین مستەفا رەسول: **لێکۆلینەوەی ئەدەبی فۆلکلۆری کوردی**، چاپی سێیەم، چاپخانەی ئاراس، هەولیر 2010.

42- غەفور مەخموری: **جۆخین(کۆمەلە هۆنراوەیەکی فۆلکلۆری کوردیە)**، لەکۆکردنەوەو ئامادەکردنی حاجی سعدالله شیخانی یە، چاپخانەی رۆژهەلات هەولیر-2010.

43- د.شوکریە رەسول: **ئەدەبی فولکلوری کوردی**، چاپخانەی مکریان هولیر 2008.

مقالات:

44- كبرئيل السرياني: محاضرة ألقيت بتاريخ،28/4/2006.

المجلات :

أ- المجلات العربية:

45- أمانج غازي شاكر: **مجلة قافلة**، وزارة ثقافة إقليم كردستان - عراق، عدد53.

46- عبد اللطيف الارناؤوط: **الرقصات الشعبية**، من المجلة شهرية يصدرها المركز الفلكلوري في وزارة الإعلام، العدد الأول، مطبعة دار الحرية، بغداد 1975.

47- تانسومورا: **الموسيقى الكردية**،ترجمة، جلال زنكابادي، مجلة كاروان.

ب - المجلات الكوردية:

48- وریا احمد: **رونکردنەوەی هەندی لایەنی بەرەو پێش لە گۆرانی و مۆسیقای کوردیماندا**، گۆڤاری بیان ژمارە (53) لە کانونی دووەمی 1979.

49- وریا احمد: **شاییەکانی ناوچەی کۆیە**، گۆڤاری چل ئاواز، چاپخانەی دارا، ژمارە (8) سالی 2006.

51- وریا احمد: **گۆڤاری چل ئاواز**، چاپخانەی دارا، ژمارە (21 و 22)، کانون الپانی، هەولیر 2008.

52- رزکار خوشناو: **بەشەکانی گۆرانی کوردیمان**، گۆڤاری بیان ژمارە(53) لە کانون الپانی سالی 1979.

53- احمد فقی رسول: **کورتەباسیك دەربارەی حیران وبەستە**، گۆڤاری بیان ژمارە (110) لەمانگی أب 1985.

54- جهان بخش کۆیی: **تیپی شانۆی لادێ**، گۆڤاری رامان، ژمارە 58، لە 2001/4.

55- حسیب قرداغی: **شتێك لەبارەی گۆرانی وئاوازەوە**، گۆڤاری بیان ژمارە(120) لەمانگی حزیران سالی 1986.

56- لاوك: **پێشەکییەك بۆ گۆرانی کوردی**، گۆڤاری بیان ژمارە(55) لە مانگی حزیران سالی 1979.

57- معروف خزندار: **گۆرانی و موسیقای کوردی**، گۆڤاری هەتاو ژمارە (21) سالی یەکەم لە 10 شباگ 1955.

58- عوسمان شار بازیری: **گەنجینەی گۆرانی کوردی**، چاپخانەی زمان، بغداد 1985.

59- فازل محمد: **موسیقا**، گۆڤاری بیان ژمارە (43) لە تموز 1977.

الرسالات:

60- أزاد جلال شريف: **مناخ مدينة اربيل (دراسة مقارنة في المناخ المحلي)**، رسالة دكتوراه (غير منشورة) جامعة صلاح الدين – كلية الآداب 1998.

61- رافد عبدالله قرداغي: **كردستان العراق في التاريخ القديم في ضوء المصادر المسمارية من الألف الثالث ق.م حتى 612 ق.م**، رسالة دكتوراه (غير منشورة) جامعة السليمانية – كلية العلوم الإنسانية 2008.

المقابلات:

63- جمال هيدايت: مقابلة أجرتها الباحث بتاريخ 31-12-2012 في مدينة اربيل داخل حديقة المتقاعدين.

64- وريا احمد: مقابلة أجرتها الباحث بتاريخ 2012/10/14 في مدينة اربيل داخل مقر فرقة زيرو بم الموسيقية.

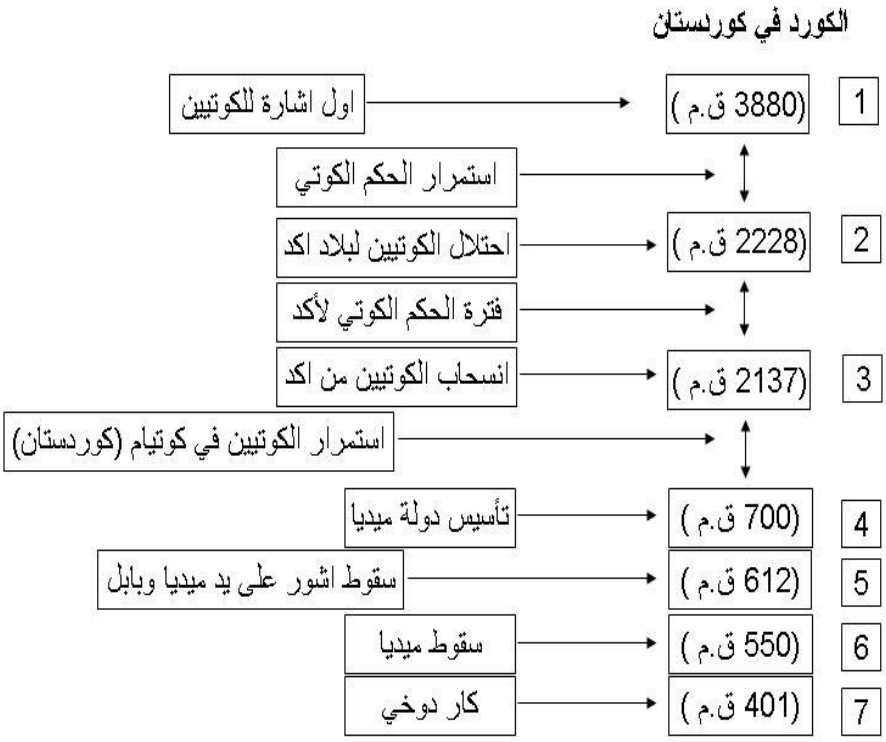
65- مصطفى رؤوف: مقابلة أجرتها الباحث بتاريخ 26-11-2012 في مدينة اربيل في البيتها.

66- شيرزاد سرسبي: مقابلة أجرتها الباحث بتاريخ 10-1-2013 في مدينة اربيل داخل مقر فرقة فنون اربيل الموسيقية.

الملاحق

ملحق رقم (1)

تاريخ الكورد القديم



1- خورشيد، فؤاد حمه: أصل الكورد واللغة الكوردية، دار سردم للطباعة والنشر سليمانية 2011، ص21.

ملحق رقم (2)

التطور التاريخي للغة الكوردية ولهجاتها

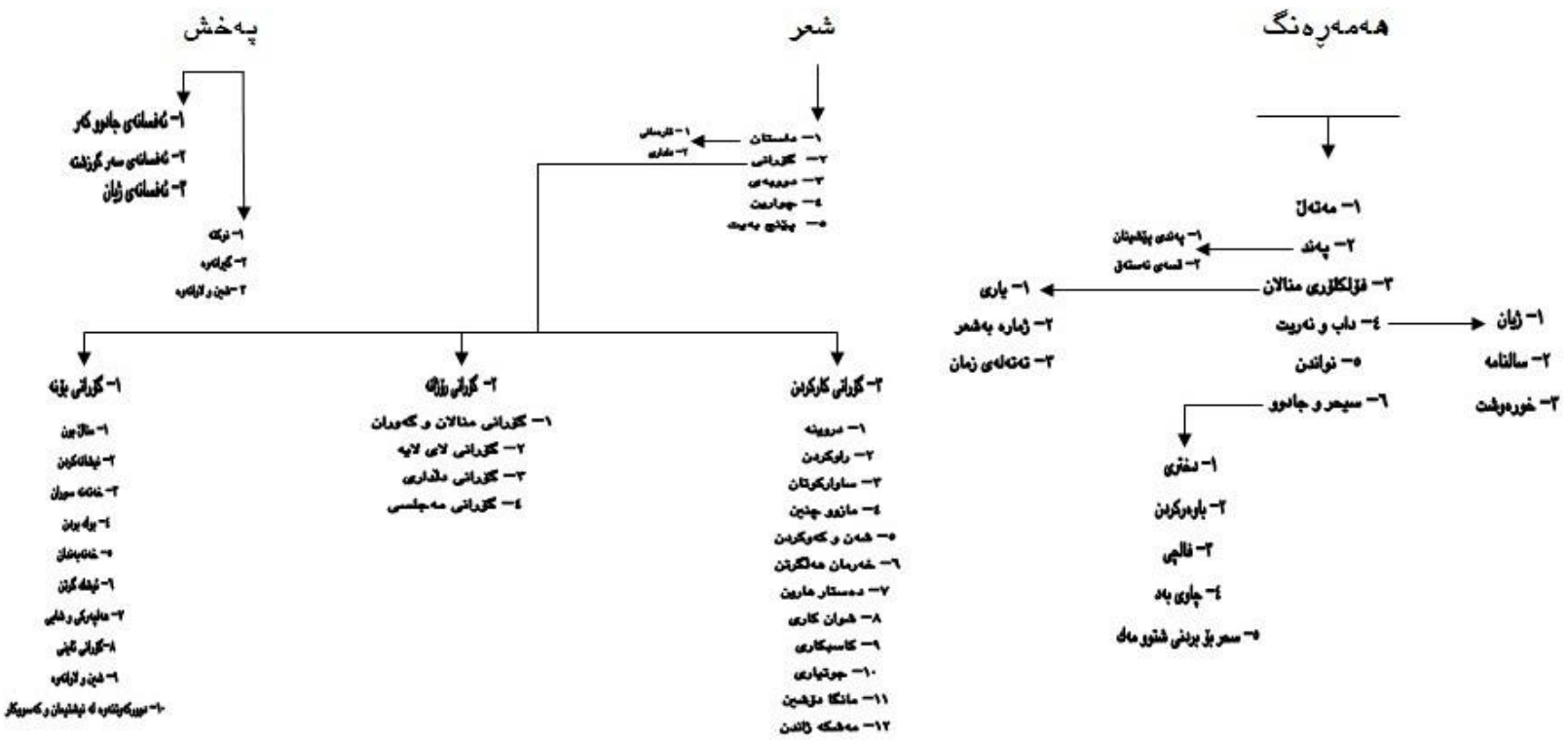
اللهجات الفرعية	2000م 1500م	1000م 500ق.م	500ق.م 1000ق.م
البايزيدية	اللهجات الرئيسية	تغيرات اللغة الكوردية	اللغة الكوردية بدايات اللغة الكوردية
الهكارية	الكرمانجية الشمالية		
البوتانية			
الشمدينانية			
البهدينانية			
الموكرية	الكرمانجية الوسطى		
السورانية			
الاردلانية			
السليمانية			
الكرميانية			
اللورية	الكرمانجية الجنوبية		
البختيارية			
المامه سينية			
اللكية			
الكلهورية			
الكورانية	الكورانية		
الهورامانية			
الباجلانية			
الزازائية			

1- استنتاجات الباحث 2012/9/5حسب المعلومات المتوفرة في المصادر المذكورة في الموضوع .

الملحق رقم (3)

نەخشەی بەشەکانی فۆلکلۆری کوردی

Folklore فۆلکلۆر



ملحق رقم (4)

جامعة صلاح الدين ـ اربيل

كلية الفنون الجميلة ـ قسم الموسيقى

الدراسات العليا

أسماء الخبراء لتحديد أغاني الكوردية في مدينة اربيل في :

السيد/ (.....) المحترم يقوم الباحث بأجراء دراسة علمية بعنوان:

(البناء اللحني والإيقاعي للأغنية الكردية في مدينة أربيل في عقد السبعينات)

والذي يهدف من خلاله الكشف عن الخصائص الموسيقية للبناء اللحني والإيقاعي للأغنية الكوردية. ونظراً لما يعهده الباحث فيكم من خبرة واسعة ودراية في المجال الموسيقى والأغنية الكوردية، وبهدف أغناء البحث، يتشرف الباحث بالاعتماد على آرائكم السديدة في هذا المجال. يرجى ابتداء العون بتحديد الأغاني الكوردية الشائعة في فترة السبعينات(1970-1979) من بين الأغاني الواردة في الاستمارات المرفقة، وذلك بوضع علامات (✓) في حقل تمثل، أو علامة (✗) في حقل لا تمثل.

مع فائق الاحترام.....

جدول بأسماء الخبراء

ت	أسم الخبير	لقبه العلمي	مكان عمله	التخصص
1	جمال هدايەت	دەرچووی پەیمانگەی هونەرە جوانەکان ـ بغداد	متقاعد	ئامێری عود
2	شێرزاد سەرسپی	دەرچووی پەیمانگەی مامۆستایانە	متقاعد	ئامێری عود
3	مستەفا رەئوف	دەرچووی پەیمانگەی وەرزشی مامۆستایانە ـ بعقوبە	متقاعد	ئامێری عود
4	وریا احمد	دەرچووی پەیمانگەی مامۆستایانە ـ بغداد	متقاعد	ئامێری عود

ملحق رقم (5)

كشاف تفصيلي بالأعمال الفنية التي ظهرت خلال الفترة 1970 إلى 1979

رقم	أسم الأغنية	أسم المغني	أسم الملحن	سنة	م.جمال هدايت	م.مصطفى رؤوف	م.شيرزاد	م.وريا احمد	مجموع
1	من هەڵە بووم	فواد احمد	فواد احمد	1973	✓	✓	✓	✓	100
2	لەسیلەی قەبران	فواد احمد	فواد احمد	1973	✓	✓	✓	✓	100
3	سلاو بۆتۆ سلاو بۆتۆ یارە	فواد احمد	فواد احمد	1973	✓	✓	✓	✓	100
4	لەگەڵ یارا ساتێ ژیان	فواد احمد	فواد احمد	1970	✓	✓	✓	✓	100
5	گیانی شیرین ئەی نازداری بێگەردم	فواد احمد	فواد احمد	1973	✓	✓	✓	✓	100
6	سروەی بەیان ئارامی گیان	فواد احمد	فواد احمد	1973	✓	✓	✓	✓	100
7	کاتی کۆچمە وەرە سەرینم	فواد احمد	محمد قدری	1973	✓	✓	✓	✓	100
8	نازدار گوڵە ئاڵەکەم	فواد احمد	فواد احمد	1973	✓	✓	✓	✓	100
9	هەڵسە بابڕۆین ئەی بوکی تازە	فواد احمد	فواد احمد	1970	✓	✓	✓	✓	100
10	باوانەکەی بابم هێزو هەناوم	فواد احمد		1970	✓	✓	✓	✓	100
11	هەولێر هەولێر	فواد احمد	فواد احمد	1970	✓	✓	✓	✓	100
12	ئەمیرەکەم دڵگیرەکەم	فواد احمد	یاسین شیخلی	1970	✓	✓	✓	✓	100
13	وای وای وای لە ناڵەو ئازاری	فواد احمد	فواد احمد	1970	✓	✓	✓	✓	100
14	ئەڵێن جوانە وەکو هەورە گەردەن سپیە	باکوری	باکوری	1970	✓	✓	✓	✓	100

رقم	أسم الأغنية	أسم المغني	أسم الملحن	سنة	م.جمال هدايت	م.مصطفى رؤوف	م.شيرزاد	م.وريا احمد	مجموع
15	بەهیوات گیانە حالم پەرێشانە	باکوری	فولکلور	1970	✓	✓	✓	✓	100
16	بەهۆی بەزمو ئاهەنگی	باکوری	باکوری	1970	✓	×	✓	✓	75
17	زێرینێ زێڕینێ	باکوری	باکوری	1970	✓	✓	✓	✓	100
18	چنارم چەند دلبەرە	باکوری	باکوری	1970	✓	✓	✓	✓	100
19	هەی نار هەی نار	جامیلە سایق		1972	✓	✓	✓	✓	100
20	کوردستانی زۆر جوانی	جامیلە سایق		1972	✓	✓	✓	✓	100
21	ئیران خۆشە گەرمێن	جامیلە سایق	فولکلور	1976	✓	✓	✓	✓	100
22	کوژراوم بەسێ تیرێ	مشکۆ	فولکلور	1977	✓	✓	✓	✓	100
23	نەمام نەمام	مشکۆ		1971	✓	✓	✓	✓	100
24	لەپاش مەرگم	مشکۆ		1971	✓	✓	✓	✓	100
25	یار زەینەب زەینەب	مشکۆ	فولکلور	1976	✓	✓	✓	✓	100
26	هەلەیار هەلەیار میر هەلە	تاهر توفیق	فولکلور	1976	✓	✓	✓	✓	100
27	کەتانە کەتانە	تاهر توفیق		1976	✓	✓	✓	✓	100
28	شیرینێ لەیلانێ	تاهیر تۆفیق	وریا احمد	1977	✓	✓	×	✓	75
29	کراس زەردێ	تاهر توفیق	فولکلور	1976	✓	✓	✓	✓	100

رقم	أسم الأغنية	أسم المغني	أسم الملحن	سنة	م.جمال هدايت	م.مصطفى رؤوف	م.شيرزاد	م.وريا احمد	مجموع
30	تۆی نازەنینم	جلال سعید	فلکلۆر	حەفتاکان	✓	✓	✓	✓	100
31	گولم سەی زادە	جلال سعید	کۆن	حەفتاکان	✓	✓	✓	✓	100
32	خەجێ	صلاح محمد	وریا احمد	1977	✓	✓	✓	✓	100
33	جوانی کوێستان	صلاح محمد	فلکلور	1978	✓	✓	✓	✓	100
34	بلوێری شوان	عارەب عسمان	وریا احمد	1978	✓	✓	✓	✓	100
35	هەی لێ لێ	عارەب عسمان	فلکلۆر	1978	✓	✓	×	✓	75
36	پرچی پەخشانە	ابراهیم سایر	وریا احمد	1978	✓	✓	✓	✓	100
37	پەروانە	ابراهیم سایر	کۆن	1973	✓	✓	✓	✓	100
38	ئایبە و ئۆبیە	ابراهیم سایر	فلکلۆر	1977	✓	✓	✓	✓	100
39	زۆر قزی زەرد	قادر کابان		1978	✓	✓	✓	✓	100
40	دوگمەی سینە	قادر زیرەك	وریا احمد	1978	✓	✓	✓	✓	100
41	لێم گەرێ	دلیر صادق	وریا احمد	1972	✓	×	✓	✓	75
42	گلەیی لەکەس ناکەم	دلیر صادق	کۆن	1974	✓	×	✓	✓	75
43	تەمەن	خەلیل وەندی	وریا احمد	حەفتاکان	✓	✓	✓	✓	100
44	لەبنەوار	صالح بریخت		1973	✓	✓	✓	✓	100
رقم	أسم الأغنية	أسم المغني	أسم الملحن	سنة	م.جمال هدايت	م.مصطفى رؤوف	م.شيرزاد	م.وريا احمد	مجموع

45	وەی وەی وەی وەی بارانە	حیدر	فولکلور	1977	✓	✓	✓	✓	100
46	خرینگە	جعفر سلیم	فلکلۆر	1978	✓	✓	✓	✓	100
47	عەزیزم بیانی	ازاد کریم	وریا احمد	1977	✓	✓	✓	✓	100
48	کۆچ و یاد	محمد جزا	تەلعەت عارف	1976	✓	✓	×	✓	75
49	ئەرێ بەناز گیان بەناز	محمد جەزا	رزگار خۆشناو	1976	✓	✓	✓	✓	100
50	بەنازی کچێ بەنازی	محمد جەزا	وریا احمد	1977	✓	✓	✓	✓	100
51	لایە لایە رۆلّەی شیرینم لایە	محمد جەزا	رزگار خوشناو	حەفتاکان	✓	✓	✓	✓	100
52	کچەکەت مالی ڕماندم بی بی خانم	محمد جەزا	رزگار خۆشناو	1976	✓	✓	✓	✓	100
53	ئەرێ لەمالّ هاتەدەر	محمد جەزا		حەفتاکان	✓	✓	✓	✓	100
54	کۆلانی تەنگەبەر	محمد جەزا	فلکلۆر	1978	✓	✓	✓	✓	100
55	کەژال	محمد جزا	وریا احمد	حەفتاکان	✓	✓	✓	✓	100
56	بەهاربو فصلی زستانم	محمد جزا		1978	✓	✓	×	✓	75
57	خۆزگە من بام گۆزەی سەر شانی	محمد جەزا		1976	✓	✓	✓	✓	100
58	بەناز گیان	محمد جەزا	وریا احمد	1977	✓	✓	✓	✓	100
59	رازوو نیازی دلّ	محمد جزا	وریا احمد	1977	✓	✓	×	✓	75
60	شیرینەو شیرینە شیرین گشت کەسم	محمد جزا		1976	✓	✓	✓	✓	100

رقم	أسم الأغنية	أسم المغني	أسم الملحن	سنة	م.جمال هدايت	م.مصطفى رؤوف	م.شيرزاد	م.وريا احمد	مجموع
61	بەرهەڵ بێنە	محمد جەزا		حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
62	لەبەرئەو کچە ڕەشتاڵە	محمد جەزا		حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
63	شیلانە زیزیونت نزیکە مەرگی منە	محمد جەزا	رزگار خوشناو	حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
64	کێژی کوردستان	محمد جەزا	محمد جەزا	حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
65	کەژاڵ کەژاڵ	ڕەسول گەردی		حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
66	حەزم لێیە ببیە یارم	ڕەسول گەردی	ڕەسول گەردی	حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
67	پێم نااڵێی بۆ گۆڕاوی	ڕەسول گەردی	ڕەسول گەردی	حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
68	خۆزگە جیران بای بریا وابایە	ڕەسول گەردی		حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
69	ئای نیزام	ڕەسول گەردی		حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
70	لەکێم دیت و لەکێم دیت	فیان فتیق		حەفتاكان	✓	✗	✗	✓	75
71	یاری نازدار	محمد قدری و غانه سالم	محمد قدری	حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
72	یارم لەهەواریە	عثمان حسین	فلکلۆر	1979	✓	✗	✓	✓	75
73	پەیمان شکێن	وریا احمد	فلکلور	1972	✓	✗	✓	✓	75
74	جەژنی گوڵان	محمد قدری	محمد قدری	حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100
رقم	أسم الأغنية	أسم المغني	أسم الملحن	سنة	م.جمال هدايت	م.مصطفى رؤوف	م.شيرزاد	م.وريا احمد	مجموع
75	نەورۆز	محمد قدری و گۆران بەطر	محمد قدری	حەفتاكان	✓	✓	✓	✓	100

76	ئایشۆکێ	ڤیان فایەق	فلکلۆر	حەفتاکان	✓	✓	✓	✓	100
77	دیدەمزارا	صلاح پشدەر	فلکلور	1978	✓	×	✓	✓	75
78	بێ تۆ من چیمە بێ تۆ	یحیی مرجان	یحیی مرجان	1976	✓	✓	✓	✓	100
79	بروات پێناکەم	یحیی مرجان	یحیی مرجان	1976	✓	✓	✓	✓	100
80	درۆیە	سەلاح محمد	وریا احمد	1950	✓	×	✓	✓	75
81	وەك گوڵەباخ رۆژ دەوری دامە	پێرداودە کۆرە		1970	✓	✓	✓	✓	100
82	بەقربانی بالأی بم ئەوکچە تادێ جوانە	پێرداودە کۆرە		1970	✓	✓	✓	✓	100
83	بەگیانی تۆ	صلاح محمد	وریا احمد	1978	✓	×	✓	✓	75
84	هەی بەلار	محمد قدری	محمد قدری	حەفتاکان	✓	✓	✓	✓	100
85	دەبا بخوێنین	سایر عبدالرحمن	وریا احمد	1978	✓	×	✓	✓	75

پوختەی توێژینەوە

پێکهاتەی سەرەکی تێزەکە بریتیە لە پێنج بەشی سەرەکی، لەگەڵ لیستی سەرچاوەو پاشکۆکان:

بەشی یەکەم پێکهاتووە لە چوارچێوەی میتۆدی توێژینەوە، کە سەرەتا بە کێشەی توێژینەوە دەست پێدەکات، کەبریتیەلە تیشك خستنە سەر گۆرانی گوردی و ڕەنگ دانەوەی لەگەڵ حەقیقەتی ڕۆژانەو ژیانی کۆمەڵکای کوردی و تێکەڵ بوونی بە دابو نەریت و ڕەفتاری ئەم کۆمەڵگایە هەیە. بۆیە توێژەر پێی وایە پارێزگاری کردن لە گۆرانی و موزیکی کوردی کارێکی گرینگە و دەبی کار بۆ ئەوە بکرێت کە گۆرانی و موزیکی کوردی کۆ بکرێتەوەو دراسەی ئەکادیمی و زانستی بۆ بکرێت و بپارێزرێت لە شێواندن و لەناو چوونی هەروەك چەندین گۆرانی ڕەسەنمان ڕوبەرۆی شێواندن و لەناوچوون هاتوون. کەواتە حەفتاکانی سەدەی بیستەم گرینگیەکی تەواوی هەیە وەك دەست پێکێك بۆ گۆرانی کوردی بەشێوەیەکی گشتی و ناوچەی هەولێر بەتایبەتی. دواتر توێژەر باس لە گرینگی توێژینەوەکە دەکات کە بەیەکەم توێژینەوەی زانستی دادەندرێت لەڕوانگەی شیکردنەوەی گۆرانی و موزیکی ناوچەی هەولێر لە دەسالی دیاری کراو لە کوردستانی عیراقدا. وە ئامانجی توێژینەوەکەش بریتیە لە تیشك خستنە سەر ئەساسیاتی هەیکەلی ئاوازی و ڕیتمی گۆرانی کوردیە لە سالانی حەفتاکان، لەکۆتایی ئەم بەشەش توێژەر هەڵساوە بە ڕونکردنەوەی دەستەواژەکان و دیاری کردنی چوارچێوەی توێژینەوەکە.

بەشی دووەم کە بریتیە لە چوارچێوەی تیۆری، لە سێ بابەتی سەرەکی پێکهاتووە کە هەریەکێکیان چەندین لقو پۆپی لاوەکی لێدەبێتەوە، وەك: بابەتی سەرەکی یەکەم بەناونیشانی (دیاری کردنی ناوچەی تویچژینەوەو پێناسەکردنیەتی). کەئەمانە لەخۆ دەگرێت ـ 1 ـ نەسل و میژووی دانیشتوانی ناوچەی توێژینەوە، ـ 2 ـ زمانی کوردی، ـ 3 ـ سەرەتایەکی میژوویی بۆ پەیدا بوونی ناوچەی هەولێر، ـ4 ـ ژیانی کۆمەلایەتی، ـ 5 ـ پەیوەندی کۆمەلایەتی، ـ 6 ـ تایەفەکانی ناوچەکە، ـ 7 ـ چالاکی ئابووری لەناوچەی توێژینەوە، ـ 8 ـ هونەرە کۆنەکان. وە بابەتی سەرەکی دووەم بەناونیشانی (تیشکێکی بچووك لەسەر میژووی گۆرانی و موزیکی ناوچەی ولاتی نیوان دوو ڕوبار بەشێوەیەکی گشتی و ناوچەی هەولێر بەتایبەتی).
وە بابەتی سێیەمیش بریتیە لە، لق و پۆپی گۆرانی کوردی و سەرەتای دروست بوونی تیپە هونەریەکان و ریتم و ئامیرە موزیکیەکانی کە تیپەکان پشتیان پێی بەستوە لە ناوچەکەدا. وەلە کۆتایشدا توێژەر گەڕاوە بە دوای توێژینەوەکانی پێشوو تر، بەڵام هیچ توێژینەوەیەکی زانستی هاوشێوە لە حەفتاکانی سەدەی بیستەم نەکراوە.

بەشی سێیەم پێکهاتووە لە ئامادەکاریەکانی توێژینەوە، کە توێژەر لەگەڵ سەرپەرشتیاری تێزەکەیدا دەست نیشانی چەند خاڵێکی شیکردنەوەی نمونەکانی تێزەکەیان کردووە، هەروەها دەست نیشانکردنی لێژنەیەکی پسپۆڕی بۆ هەڵبژاردنی نمونەی تێژەکە، وە دواتر هەڵبژاردنی نمونەکان بە شێوەیەکی مەبەستدار لەلایەن توێژەر، هەروەها دەست نیشانکردنی میتۆدی توێژینەوەو کەرەستە بەکار هاتووەکان و پێوسیتیەکانی تێزەکە باس کراوە.

بەشی چوارەم پێکهاتووە لە شیکردنەوەی نمونە دەست نیشانکراوەکانی توێژینەوە، کە بریتیە لە (16) نمونە لە کۆی (85) نمونەی تایبەت بە کۆمەڵگای توێژینەوە.

لەبەشی پێنجەم و کوتایی توێژەر ئاماژەی بە کۆهەڵێك ئەنجام داوە کە هاوتایە لەگەڵ ئامانجی توێژنەوەکە، وە دواتر لەڕێگای ئەم ئەنجامانە، گەیشتوین بە وەلامی کۆتایی توێژینەوەکە. دواتریش توێژەر چەند ڕاسپاردە و پێشنیارێکی خستۆتە بەرچاو، ئنجا لیستی سەرچاوەو پاشکۆکان، دواتریش بە پوختەی توێژینەوەکە بەهەر سێ زمانی شیرینی کوردی و عەرەبی و ئینگلیزی. کۆتای بە تێزەکە هاتووە.

ملخص البحث

يتكون البحث من خمسة فصول مع قائمة بالمصادر والملاحق:
يتناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، إذ يبدأ بعرض مشكلة البحث التي تلقي الضوء على الأغنية الكوردية، التي جسدت واقع حياة الشعب الكوردي، أي ارتبطت مضامينها وموسيقاها بحياة تلك المجتمع، ويتطلب الباحث الحفاظ عليها من التشويه والضياع من خلال جمعها وتوثيقها ودراستها، إذا تعد سبعينات القرن العشرين حقبة مهمة في مسيرة الأغنية الكوردية بشكل عام ومنطقة أربيل خصوصا. ثم بين الباحث أهمية بحث باعتباره الدراسة الأولى من نوعها في كوردستان العراق، والتي تلقي الضوء على الأغاني الكوردية في منطقة اربيل. أما الهدف البحث فهو دراسة البناء اللحني والإيقاعي وسماتها العامة في الأغنية الكوردية في عقد السبعينات، وبعدها أوضح الباحث حدود بحثه وتعريف المصطلحات.

أما الفصل الثاني فتضمن الإطار النظري والدراسات السابقة، بمباحث ثلاث، أي جاء في المبحث الأول منه، تحديد منطقة الدراسة والتعريف بها، التي يشمل أصل وتاريخ سكان منطقة الدراسة، واللغة الكوردية، ونبذة تاريخية عن نشأة مدينة اربيل، و الحياة الاجتماعية القديمة في منطقة اربيل، والعلاقات الاجتماعية، والقبيلة أو عشائر الكوردية، و النشاط الاقتصادي في مدينة اربيل، والفنون القديمة في مدينة اربيل. وفي المبحث الثاني يتناول الباحث، نبذة مختصرة عن تاريخ الموسيقى والغناء في بلاد مابين نهرين بشكل عام ومنطقة اربيل خصوصا. أما المبحث الثالث فقد تناول الباحث أنواع و أشكال الأغاني الكوردية، وتصنيفها، وضم المبحث أيضا موضوع، أنواع الأوزان الموسيقية المستخدمة في الأغاني الكوردية، وظهور الفرقات الفنية في مدينة اربيل، والآلات الموسيقية رصينة المستخدمة في منطقة اربيل، وأخيرا في الدراسات السابقة دورة الباحث عن الدراسة المتشابهة، ولكن لم يجد الباحث أي دراسة علمية وأكاديمية تناولت أغنية الكوردية في عقد السبعينات من القرن عشرين.

يتكون الفصل الثالث على إجراءات البحث، وتطرق الباحث إلى أنضمه التحليل الموسيقى الشرقية والغربية، ثم أختاره الباحث مع السيد المشرف المعيار التحليلي الخاصة، وثم حدد الباحث لجنة الخبراء لتحديد المجتمع البحث، ثم اختبرت الباحث عينة البحث قصديا، وتطرق إلى منهج المنهج البحث وأدواته، وأخيرا تطرق إلى مستلزمات البحث.

أما أحتوى الفصل الرابع على التحليل الموسيقي للنماذج البالغة عددها (16) نموذجا من المجموع (85) نموذج.

وفي الفصل الخامس أستعرض الباحث بمجموعة نتائج محققا بذلك أهدافه، ثم توصل إلى الاستنتاجات، وبعدها وضع الباحث توصياته والمقترحات، وجاء بعدها قائمة بالمصادر ثم الملاحق و خلاصة البحث باللغة الكوردية والعربية والانكليزية.

Summary

Search consists of five sections including a list of references and appendices:

The first section is dealing with research methodology, and begin the research problem that highlights the song Kurdish, which embodied the reality of life for the Kurdish people, content, and found, and associated members of the community life and music, and requires maintaining a researcher from the distortion and loss through collected, documented and studied If the seventies of the twentieth century, an important era in the march of the song in the Kurdish region of Erbil in particular. Then the researcher the importance of research and the first study of its kind in Iraqi Kurdistan, which shed light on the songs in the Kurdish region in Erbil. Then the researcher objective of this research is to study the properties of the rhythmic and melodic construction in the Kurdish song in the seventies, the limits of his research and the definition of terms.

Chapter II covers the theoretical framework and previous studies, which came in the first section, and select an area of study and publicize it, and deals in the second section with the researcher, a historical overview of music and singing in the country between two rivers in general and Erbil in particular. Third section dealt with the types and forms of a researcher from the Kurdish songs, classification, and finally addresses the previous studies researcher.

Section III included search and identify actions experts from the research community, then researcher has chosen sample, and touched on the research tools and curricula, and finally touched on the search requirements.

Included Part IV musical analysis of samples, and represented by
(16) songs.

Researcher in chapter V reviewed the results explained, and then draw conclusions, and researcher Finally some recommendations and proposals, followed by a list of references and appendices and summarized in the Kurdish language, Arabic and English language

Kurdistan Region – Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
Salahaddin University – Erbil

Melodic and Rhythmic Structure for Kurdish Song in Seventies in Erbil city

A Thesis

Submitted to the Council of the College of Fine of Arts University of Salahaddin-Erbil in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Science in Musical Sciences

By
Chiey Kamal Saadi B.Sc.Musical Arts - Salahaddin University – Erbil - 2008

Supervised by
Asst. Prof. Dr. Muhammad Aziz Shakier Zaza

May 2013 A.D. **Rajab 1434 Al-H.** **Jozardan 2713 K.**