الآذان (الدعوة إلى الصلاة) في كلا من مصر وتركيا خلال القرن التاسع عشر (دراسة مقارنة)

آية الله صلاح محمد السيد حسين *

ترتبط الموسيقى بالدين ارتباطًا وثيقًا ، فمنذ العصور التاريخية القديمة ، قامت المدنيات وازدهرت المبادئ الإنسانية والرقي الفني على أسس روحية ودينية ، فتقدمت الموسيقى بتقدمها وتأخرت بتأخرها.

ومن قديم الزمان أدرك الإنسان أن للموسيقى قوة تُقوي الإيمان في القلوب، فعمد إلى صلواته يضع لها الموسيقى والألحان ، فجاءت موسيقى المقرئين ، والمرتلين في الكنائس، والمصلين في المعابد، بأنواعها حافلة بالجلال الديني والقداسة الروحية لتزرع الإيمان في القلوب وقُوته في النفوس(١).

أما عن الموسيقى الدينية فهي لا يمكن اعتبارها موسيقى كلاسيكية (أي الإنتاج الفني المبني على العلم والتفكير العميق) ، ولا يمكن اعتبارها موسيقية شعبية ، لأنها موسيقى خاصة بالدين ، حيث أن لدينا في الإسلام خلو موسيقاه من العزف الآلي ، بل تعتمد على الغناء وحده، وفي بعض الحالات النادرة تستخدم آلة الدف كآلة إيقاعية فقط ، ويمكن القول أن الموسيقى الدينية في الشعائر الإسلامية تنحصر في الأنواع التالية: (تلاوة القرآن الكريم – آذان الصلاة – أناشيد الصلاة والعيدين – المدائح والسيّر النبوية – حلقات الذكر – الطرق الصوفية) (٢).

ولما كان لكل بلد طابع خاص في موسيقاها الدينية ، فالبلدان الإسلامية تشترك في الآذان باعتباره دعوة إلى الصلاة لكافة المسلمين خمس مرات في اليوم.

ولما لاحظت الباحثة أن الآذان في مصر وفي تركيا بهم الكثير من العناصر الموسيقية المشتركة، خاصة أن مصر انتقل إليها الآذان السلطاني تحت تأثير الحكم العثماني وهو نوع من أنواع الآذان في مصر، وكذلك يوجد الآذان الليثي (٣)والريفي الخاص بأهل السنة، وهذا ما يعزز ارتباط الآذان بين مصر وتركيا واشتراكهم في العديد من النقاط الموسيقية مما دعا ذلك الباحثة

* **مدرس بكلية التربية النوعية – قسم التربية الموسيقية – تخصص موسيقي عربية – جامعة الزقازيق .**

(١) ناهد أحمد حافظ: "ارتباط الموسيقى بالشعائر الإسلامية" بحث منشور ، كتاب المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٥-١٩ ديسمبر ١٩٨٥م ، ص ٤٢٣.

(٢) ناهد أحمد حافظ: " ارتباط الموسيقى بالشعائر الإسلامية" ، مرجع سابق ، ص ٤٢٤.

(٣) إيهاب عاطف عزت: "موسوعة التاريخ والمخطوطات" لا يوجد دار نشر ،كلية التربية النوعية ، جامعة الزقازيق ٢٠٠٧م ، ص٩١.

لعمل دراسة مقارنة الخصائص الفنية للآذان في مصر وفي تركيا خلال القرن التاسع عشر لإثراء مكتبة الموسيقى العربية بمثل هذه الأعمال الجديدة.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة أن الآذان يختلف طريقة آداؤه من بلد لآخر لذا حاولت الباحثة تناول الآذان خلال القرن التاسع عشر وعمل دراسة مقارنة بين طريقة تناول الآذان في كل من مصر عند (نصر الدين طوبار والشيخ عبد الباسط) وفي تركيا عند(محمد إيرار باجي) وعمل دراسة تحليلية لطريقة تناول كل منهم للآذان.

أهداف البحث:

١- التعرف على الخصائص الفنية الآذان في مصر خلال القرن التاسع العاشر .
٢- التعرف على الخصائص الفنية الآذان في تركيا خلال القرن التاسع العاشر.
٣- التعرف على نقاط التشابه والإختلاف لطريقة تناول الآذان في كل من مصر وتركيا خلال القرن التاسع عشر .

أسئلة البحث:

١- ما هي الخصائص الفنية الموسيقية لألحان الآذان في مصر خلال القرن التاسع عشر؟
٢- ما هي الخصائص الفنية الموسيقية لألحان الآذان في تركيا خلال القرن التاسع عشر؟
٣- ما هي نقاط التشابه والاختلاف بين الآذان في مصر وفي تركيا في القرن القرن التاسع عشر ؟

أهمية البحث :

تتمثل أهمية البحث في محولة الوصول إلي دراسة مقارنة بين طريقة تناول الآذان في كل من مصر عند (نصر الدين طوبار والشيخ عبد الباسط) وفي تركيا عند(محمد إيرار باجي) وعمل دراسة تحليلية لطريقة تناول كل منهم للآذان.

حدود البحث:

حدود مكانية: مصر – تركيا .

حدود زمانية: خلال القرن ١٩ من (١٩٥٠– ١٩٩٩) .

منهج البحث:

منهج وصفي (مقارن) .

منهج البحث هو منهج يحاول إثبات علاقة سبب ونتيجة، كما يتضمن مقارنة جماعية حيث يعتمد على المقارنة فى دراسة الظواهر و يبرز أوجه التشابه و الإختلاف فيما بين ظاهرتان أو أكثر[١].

عينة البحث:

عينة منتقاة من ألحان الآذان في مصر خلال القرن التاسع عشر ل(الشيخ نصر الدين طوبار– الشيخ عبد الباسط عبد الصمد) و في تركيا ل (محمد ايرار باجي).

أدوات البحث:

- كتب ومراجع علمية .
- مدونات موسيقية.
- تسجيلات صوتية ومرئية (فيديو).
- مواقع على شبكة الإنترنت.
- استمارة استطلاع رأي الخبراء في العينة المختارة .

مصطلحات البحث:

١–الآذان:

لغة واصطلاحًا: الآذان اسم مصدر من (أذن) وهو لغةً: الإسلام ، وشرعًا: الإعلام بوقت الصلاة بوجه مخصوص معروف ، ويطلق أيضًا على الألفاظ المخصوصة المعروفة[٢]. إذ قال تعالى: { وأذان من الله ورسوله إلى الناس يوم الحج الأكبر}[٣]. وقال تعالى: { وأذِّن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فجٍ عميق}[٤]. ويوجد في مصر ثلاثة أنواع من الآذان : الآذان الشرعي , الآذان الأول (الأوله) , الآذان الثاني (الأبد).

٢–الصيغة (form):

وهي الهيئة أو الصورة ، ومعناها طريقة تركيب الموسيقى أي الشكل الداخلي للعمل الموسيقي من حيث التركيب وتكرار الأجزاء.

---

١ – مهنى محمد غنايم ، سمير عبد القادر جاد، "مناهج البحث فى التربية وعلم النفس" ، الدار العالمية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولي ، القاهرة ،٢٠٠٤ ، ص٢٩.

(٢) سهير عبد العظيم محمد: "الموسيقى في الإسلام" ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٧٨م ، ص ١٩٦.

(٣) سورة التوبة الآية ٣.

(٤) سورة الحج الآية ٢٧.

٣-القالب:

وهو الشكل الخارجي للعمل الموسيقى[١].

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

ستقوم الباحثة بترتيب الدراسات السابقة ترتيبا زمنيا من الاقدم للأحدث كما يلي :

الدراسة الأولى: "الموسيقى في الإسلام"[٢]:

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح العلاقة بين القيم الجمالية والأخلاقية في الإسلام ، وكذلك في الموسيقى ، مع عرض لبعض المظاهر الموسيقية في الإسلام وتطورها ، وكذلك إثبات أن الترتيل أو تجويد القرآن الكريم سببًا في نجاح كبار الملحنين والمطربين الذين نشأوا نشأة دينية.

كما تناولت الابتهالات الدينية وقدمت دراسة وافية عن الآذان وتاريخه وصفات المؤذن وشروط الآذان ونموذج للآذان بالنوتة الموسيقية ، وتناولت في منهجها تلحين أسماء الله الحسنى وتدريسها للأطفال بلحن ديني مناسب.

وتستفيد الباحثة من هذه الدراسة في الجزء التاريخي الخاص بالآذان وصفات المؤذن وشروط تلاوة الآذان.

الدراسة الثانية: ارتباط الموسيقى بالشعائر الإسلامية[٣]:

تهدف هذه الدراسة إلى إظهار العلاقة بين الموسيقى والدين ، والكشف عن مدى اختلاط الموسيقى بالشعائر الإسلامية ، ومدى تأثيرها في خلق الإيمان ، ويتكون هذا البحث من فصلين: الأول: وفيه يعطي لمحة تاريخية عن الموسيقى والدين في العصور القديمة حتى نكشف عن مدى ارتباط الموسيقى بالدين في الماضي والحاضر.

الثاني: ويشتمل على أهم الشعائر الدينية في الإسلام وارتباطها بالموسيقى ، واشتمل على المباحث التالية:-الموسيقى وتلاوة القرآن.-الموسيقى وآذان الصلاة، وتطرقت فيه للمحة تاريخية عن الآذان في الإسلام وفي القرن ١٩، مع تدوين لحن للآذان في مقام الراست.- أناشيد الصلاة والعيدين.- غناء المدائح والسيرة النبوية.-الموسيقى والذكر. - الموسيقى والتصوف.

---

(١) صالح رضا صالح: "الشكل والمضمون في ألوان الغناء العربي المعاصر" ، بحث غير منشور ، ١٩٩٩ ، القاهرة، ص٣.

(٢) سهير عبد العظيم محمد: "الموسيقى في الإسلام" ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٨م.

(٣) ناهد أحمد حافظ: " ارتباط الموسيقى بالشعائر الإسلامية" ، بحث غير منشور ، كتاب المؤتمر العلمي الثاني، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٥-١٩ ديسمبر ١٩٨٥م.

وتستفيد الباحثة من هذه الدراسة في المبحث الثاني الذي يتناول الآذان الدعوة إلى الصلاة وموسيقاه من خلال تاريخ الآذان في الإسلام والقرن ١٩.

الدراسة الثالثة: "الاستفادة من ألحان الآذان في تدريس التذوق والصولفيج العربي"[١]:

وتهدف الدراسة إلى الاستفادة من ألحان الآذان الذي يكرر سماعه من مقامات مختلفة في مادة التذوق والصولفيج العربي، وكذلك يهدف لتذوق المقامات المختلفة التي يتناولها المؤذن من خلال ألحان الآذان المختلفة والتعرف عليها وتحديدها والإحساس بطابع كل مقام على حدة من خلال العينة المنتقاة وهي لحن آذان للشيخ النقشبندي ، ولحن آذان للشيخ محمد صديق المنشاوي ، ولحن آخر للشيخ محمد رفعت.

واستنباط تدريبات مستوحاة من ألحان الآذان , والاستفادة منها في غناء تدريبات الصولفيج العربي على المقامات والإيقاعات المختلفة.

وتستفيد الباحثة من هذه الدراسة في الجزء الخاص بتاريخ الآذان وصفات المؤذن والآذان الموسيقي والآذان الشرعي.

الإطار النظري للبحث:

تعريف آذان الصلاة (الدعوة إلى الصلاة): هو إنشاد ديني وليد الدين الإسلامي ، وهو دعوة للصلاة[٢] ، وهو نوع وسط بين الإنشاد الشعري والغناء الموسيقي من نغمة الصول ، وكان ينغم للدعوة إلى الصلاة بقوة وفي أكثر طبقات الصوت جهارة لكن يسمعها القريب والبعيد ، وهي تأخذ مكانًا وسطًا بين الصيحات والغناء[٣].

تاريخ الآذان: (نشأته – تطوره –موسيقاه):

نشأته: أدخل الآذان النبي سيدنا (محمد) صلى الله عليه وسلم ، في العام الأول أو الثاني من الهجرة، وكان بلال الحبشي أول المؤذنين ، وأبيح التعبير عن الآذان في جميع المذاهب ما عدا الحنابلة[٤]، ويدعو الآذان إلى الصلاة التي يؤديها المسلمون خمس مرات في اليوم وهي الركن الأساسي الأول من أركان الإسلام.

---

(١) أميمة إبراهيم أبو النبايل: "الاستفادة من ألحان الآذان في تدريس التذوق والصولفيج العربي " بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، المجلد ٩ ، يونية ٢٠٠٣م.

(٢) نبيل عبد الهادي شورة: "التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي" مرجع سابق ، ص ٦٧.

(٣) سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص١٨٩.

(٤) هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية ، مكتبة مصر ، الفجارة ، القاهرة ، لا يوجد تاريخ، ص ٤٥.

إذ قال تعالى: { يا أيها الذين آمنوا إذا نودي للصــلاة من يوم الجمعة فاســعوا إلى ذكر الله وذروا البيع }[١]، وكان أول من أنشـد الآذان ترتيلاً (بلال بن رباح) , وكان ذلك في المدينة خمس مرات يوميًا، ولقد جاء في صـحيح البخاري وفي تفسـيره عن هذه الرواية ص ٧٨ جزء أول ما يؤيد ذلك وهذا نصـــــه: [حدثنا محمود بن غيلان قال: حدثنا عبد الرازق قال: أخبرنا ابن جريج قال: أخبرني نافع أن ابن عمر كان يقول: كان المسلمون حيث قدموا المدنية يجتمعون فيتحينون الصلاة ليس ينادى لها ، فتكلموا يومًا في ذلك، فقال بعضـهم: اتخذوا ناقوسًـا مثل ناقوس النصـارى ، وقال بعضهم: بل بوقًا مثل قرن اليهود, فقال عمر: أولا تبعثوا رجلاً ينادي للصلاة؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا بلال، قُم فنادِ للصلاة][٢].

فضل الآذان في التخلص من الشيطان وشره:

قال رسـول الله صـلى الله عليه وسـلم: [إذا نودي للصـلاة دَبُر الشـيطان ، حتى لا يسـمع التأذين، فإذا قُضي النداء أَقْبَلَ .... إلى نهاية الحديث].

فضل الآذان في حقن الدماء عند المسلمين:

فلقد كان النبي محمد صلى الله عليه وسلم إذا غزا ومًا لم يكن يغزوهم حتى يصبح وينظر، فإن سـمع آذانًا كف عنهم ، وإن لم يسـمع أغار عليهم، وقد جاء في صـحيح البخاري عن أنس بن مالك أنه قال: خرجنا إلى خيبر فانتهينا إليهم ليلاً، فلما أصبح ولم يسمع آذانًا ركب وركبت خلف أبي طلحة ، وإن قدمي لتمس قدم النبي صلى الله عليه وسلم، قال: فخرجوا إلينا بمكاتلهم ومساحبهم فلما رأوا النبي قالوا: محمد والله محمد والخميس، قال فلما رآها رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: الله أكبر الله أكبر خرجت خيبر إنا إذا نزلنا بساحة قوم فساء صباح المنذرين[٣].

الآذان خلال حكم دولة المماليك البحرية:

أتم السـلطان قلاوون عام ١٢٨٤م بناء مؤسـسـته الإجتماعية الكبرى في مدينة القاهرة ولما أصبح سيف الدين قلاوون سلطانًا عليها بنى القبة لتكون جامعًا ومسجدًا ومدفنًا له بعد موته ورتب لها خمسون مقرئًا يتناوبون في قراءة القرآن ليلاً ونهارًا وخصص لها إمامًا لإقامة الصلوات ، وكذلك رئيسًـــا للمؤذنين ، وبنى لها مآذن جميلة، كما عين لها مدرسًـــا ومعيدين لتدريس تفســـير القرآن والأحاديث النبوية [٤].

---

(١) سورة الجمعة الآية ٨ .

(٢) نبيل عبد الهادي شورة: "التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي" ، مرجع سابق ، ص ٦٧.

(٣) إيهاب عاطف عزت: "موسوعة التاريخ والمخطوطات في الموسيقى العربية" ، مرجع سابق ، ص ١٤٦، ١٤٧ .

(٤) سمير يحيى الجمال:"تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها" سلسلة تاريخ المصريين ، مرجع سابق ، ص١٧٩.

الآذان في فترة الحملة الفرنسية على مصر:

ولقد قام المؤرخ الفرنسي (فييوتو) الذي اصطحبه نابليون بونابرت إلى مصر هو ومن معه من علماء الحملة الفرنسية ، فقدموا كتاب وصف مصر عام ١٨٢٢م , فقد تناول الكتاب (وصف مصر) وصفًا عن الموسيقى الدينية أو الإنشاد الديني بصفة عامة، وعن الإنشاد المسمى آذان بصفة خاصة.

فلقد أوضح العالم الموسيقي (فييوتو) وأعوانه من الحملة الفرنسية في هذا المبحث رقم (٧) من الكتاب تطور الآذان المصري منذ نشأته إلى وقت كتابة هذا الكتاب (وصف مصر) , وكذلك تناول الأناشيد الدينية التي كانت تسبق الآذان , وقدموا نموذج للآذان بالنوتة الموسيقية, وقدموا نموذج للإنشاد الديني قبل الدعوة إلى الصلاة.

كما علق علماء الحملة الفرنسية على الآذان بالقول أن (أن نداءات الصلوات المختلفة ينبغي أن تُنغم على الدوام بأكبر قدرة من القوة وفي أكثر طبقات الصوت جهارة ، حتى تسمع عند أقصى بُعد مستطاع مما يجعلها تأخذ مكانًا وسطًا بين الصيحات وبين الغناء كثيرً الزخارف[١] .

الآذان في القرن التاسع عشر:

ومن الجدير بالذكر أن الآذان في القرن التاسع عشر كان يؤديه المطربون وبعد ذلك وُضع له تقاليد موسيقية خاصة به ، فكان الآذان مجالاً للفن الموسيقي إذ كان يتلى عند الفجر في مسجد الإمام الحسين كل يوم بنغمة خاصة وعلى نهج خاص كالآتي:

*يوم السبت: على أنغام مقام "عشاق".

*يوم الأحد: على أنغام مقام "حجاز".

*يوم الاثنين: على أنغام مقام "السيكاة" إذا كان أول يوم (اثنين) في الشهر.

- على أنغام مقام بياتي إذا كان ثاني (اثنين) في الشهر.
- على أنغام مقام (حجاز) إذا كان ثالث (اثنين) في الشهر.
- على أنغام مقام (شورى مصور على الجهاركاة) إذا كان رابع أو خامس اثنين في الشهر

*يوم الثلاثاء: على أنغام مقام "سيكاة"*يوم الأربعاء: على أنغام مقام "جهاركاة".

(١)فييوتو وعلماء الحملة الفرنسية: "موسوعة وصف مصر الموسيقى والغناء عند المصريين المدثين" ، الجزء الثامن ترجمة زهير الشايب ، مكتبة الأسرة ، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص١٧١و ١٧٤.

*يوم الخميس: على أنغام مقام "الراست". *يوم الجمعة: على أنغام مقام "البياتي".

وهذا يتطلب دقة وبراعة فائقين من المؤذنين وشروط ومواصفات معينة للمؤذن[١].

مواصفات المؤذن:

ولما كان للغناء أثره ، وللصـــوت الجميع وقعه في القلوب رؤى من القديم أنه يكون المؤذن حسن الصوت جميله ليكون أدعى إلى أن يستمع إليه الناس ولا ينفرون من سماعه ، ولقد جاء في كتاب الوجيز للإمام الغزالي في صيغة المؤذن ما يأتي:

يشـترط في المؤذن أن يكون مسـلمًا عاقلاً ذكرًا فلا يصـح آذان كافر أو امرأة أو مجنون أو سـكران مخبط ويصح آذان الصبي المميز ، وليكن المؤذن صيتًا حسن الصوت ليكون أرق لسامعيه.

أنواع الآذان: يوجد في مصر ثلاثة أنواع من الآذان:

١-الآذان الشرعي:

وهو الآذان المعتاد ذو اللحن المشـــهور لدينا عند المســـلمين ولا يعرف حتى الآن مؤلفه ولا أول من غناه بهذا اللحن ، وهذا الآذان شـائع في التاريخ من أيام الهجرة إلى الآن وللآذان الشـرعي صـيغة محفوظة[٢] ، وهي التي كان يؤذن لها (بلال بن رباح) مؤذن النبي الذي أثره على غيره من الصـــحابة لأنه كان أفدى صـــوتًا والمعروف أن بلال بن رباح ولقبه (ســـيد المؤذنين) لم يؤذن لأحد بعد رســـول الله صـــلى الله عليه وســـلم إلا لعمر يوم قدم الشـــام حين فتحها[٣]وهذه الصـــيغة معروفة ومتواترة من غير زيادة ولا نقصان ومتفق عليها عند عامة العلماء وهي:

الله أكبر	(أربع مرات)
أشهد أن لا إله إلا الله	(مرتان)
أشهد أن محمدًا رسول الله	(مرتان)
حي على الصلاة	(مرتان)
حي على الفلاح	(مرتان)
الله أكبر	(مرتان)
لا إله إلا الله	(مرة واحدة)

وتزداد على هذه الصيغة في آذان الفجر فقط جملة (الصلاة خيرٌ من النوم).

(١) ناهد أحمد حافظ: "ارتباط الموسيقى بالشعائر الإسلامية" ، مرجع سابق ، ص ٤٢٦.

(٢) إيهاب عاطف عزت: "موسوعة التاريخ والمخطوطات في الموسيقى العربية" ، مرجع سابق ، ص١٤٧و ١٤٩

(٣) سهير عبد العظيم محمد: " الموسيقى في الإسلام" ، مرجع سابق ، ص ١٩٩.

٢-الآذان الأول (الأوله):

النوع الثاني من الآذان ويؤدى في النصف الأخير من الليل ، وبالتحديد بعد منتصف الليل بقليل وله صيغة أخرى تزاد على الآذان الشرعي بزيادة جملة (الصلاة خيرٌ من النوم)، ثم يردفها بقوله لا إله إلا الله (ثلاثًا) وحدة لا شريك له ، له الحمد والشكر ، يحيي ويميت، ويستمر المؤذن في الدعاء وذكر النبي والصلاة عليه وليست له صفة ثابتة ، بل تختلف باختلاف مؤلفها ، وليس له لحن خاص به، ويترك للمؤذن حرية الترنم به كما يستطيع.

٣-الآذان الثاني (الأبد):

وهو الآذان الثالث من الآذان ويؤدى في النصف الأخير من الليل وبالتحديد قبيل الفجر ولآذان (الأبد) صيغة أخرى تختلف عن (الأولة) في دعواتها وفي ألحانها ويبدأ في هذا الآذان قبل بزوغ الفجر بساعة وليست له صيغة محفوظة أيضًا[١].

التطورات المقامية التي مرت على لحن الآذان:

تدرج لحن الآذان من لحن قديم بسيط ، إلا أن اللحن الذي يُسمع في مصر إلى الآن يسير وفقًا لمقام الراست الذي يعتبر السلم الطبيعي والأساسي للموسيقى العربية واتبع في انتقالات لحنه الدرجات السلمية البسيطة ، وإن كان هناك أي انتقالات أخرى فتكون لدرجة الثالثة أو لدرجة الخامسة.

أما عن التغيرات التي توجد في لحن جملتي (حي على الصلاة) و (حي على الفلاح) الثانيتين، فإن هن إلا تجليات موسيقية لا تمت بصلة إلى اللحن القديم ، ولكنها أُدخلت عليه حديثًا تماشيًا مع التقدم الموسيقي و التحديد الغنائي.

ويلاحظ أن المقام الشائع لاستخدام الآذان هو مقام الراست ، بحيث يتم الارتكاز فيه على الخامسة (الغماز) أي الثابت للنغم الأصلي وهي درجة النوى والمقطع الأخير وهو (الله أكبر الله أكبر) ويرتكز على درجة السيكاة[٢].

(١) إيهاب عاطف عزت: "موسوعة التاريخ والمخطوطات في الموسيقى العربية" ، مرجع سابق ، ص ١٤٩و١٥٠ .

(٢) إيهاب عاطف عزت: "موسوعة التاريخ والمخطوطات في الموسيقى العربية" ، مرجع سابق ، ص١٥١.

الآذان وعلاقته بالابتهالات الدينية:

يعتبر منشـدوا الآذان أحد أشـكال الابتهالات الدينية ، حيث يطبق عليها أصـول هذا الفن وهي: (أ) حرية الأداء (ب) ارتجال اللحن (ج) اسـتغلال جميع الإمكانيات والقدرات الصـوتية والغنائية[١].

شروط الآذان وسنته:

للآذان شروط يحيط بها أغلب المسلمين وأهمها:

- أن توجد نية الآذان عند المؤذن وذلك عند غير الشافعية والحنفية.
- ألا يقع الآذان كله أو بعضه قبل دخول الوقت.
- أن يقع من شخص واحد.
- أن تكون كلمات الآذان متوالية ، فلا يفصل بينهما سكوت طويل أو كلام قليل.
- أن تكون هذه الكلمات مرتبة بحسب ترتيبها المأثور ، وإلا لزم إعادة العبارات التي لم ترتب.
- أن يكون باللغة العربية ، وغير الحنابلة يجيزون الآذان بغير العربية.
- ألا يقع فيه لحن يغير المعنى بأن يمد "همزة" الله أو باء (أكبر).
- الحنابلة يشترطون أن يكون الآذان ساكن الجمل إلا في أول التكبير[٢].

أشهر مقرئين القرن التاسع عشر:

١-الشيخ نصر الدين طوبار:

ولد الشـيخ نصـر الدين طوبار عام ١٩٢٠ بالمنزلة ، محافظة الدقهلية، حفظ القرآن الكريم وألحقه والده بالمدرسـة الأولية لتعليم اللغة العربية وكان في بداية حياته يقلد الشـيخ إبراهيم الفران إلا أن استقل بنفسه وأصبح له طريقة خاصة به[٣].

تأثر نصـر الدين طوبار بفضـل قربه من المشـايخ (مصـطفى إسـماعيل، علي محمود) وجعل له طريقة وأسلوب في الإنشاد , وهي إحساسه بالكلمات التي يشدو بها ، واختيار المقامات المناسبة لكل موقف إنشادي.

(١) أميمة إبراهيم أبو النبايل: "الاستفادة من ألحان الآذان في تدريس التذوق والصولفيج العربي" ، مرجع سابق ص ٢٦ .
(٢) سهير عبد العظيم محمد: "الموسيقى في الإسلام" ، مرجع سابق ، ص٢٠٢.
(٣) خيري محمد عامر: "مشايخ في محراب الفن" ، شركة الأمل للطباعة والنشر ، القاهرة ، يناير ٢٠٠٦م، ص٢١٥ .

بعدما نجح في اختبارات الإذاعة عام ١٩٥٦ ، دخل عالم الابتهالات , واتخذ فيها أسلوبه المميز في الإنشاد بتصوير المعنى ، أي يجسد الكلمات ويخرجها كما تعامل مع كثير من الشعراء أمثال (الشيخ الصاوي شعلان ، ومحمد إقبال).

كما اختاره الرئيس (السادات) ليرافقه في زيارة القدس عام ١٩٧٩م ، في مبادرة السلام الشهرية، وكان بصحبته الشيخ (مصطفى إسماعيل ، عبد الباسط عبد الصمد ، شعبان الصياد) في هذه الرحلة. كما أثقل دراسته بدراسة الموسيقى العربية في معهد الموسيقى العربية وعزف آلة العود ، كما عُين قارئ للقرآن بمسجد الخازنداره بحي شبرا ، ومنشد للتواشيح به.

حصل على العديد من الأوسمة والجوائز ورصيده الفني تجاوزأكثر من (٢٠٠) ابتهال ديني وإنشاد ، وقد توفى في ١٩٨٦/١١/٦م[١].

٢-عبد الباسط عبد الصمد: (١٩٢٧ – ١٩٨٨):

قارئ قرآن مصري ، ومن أعلام هذا المجال البارزين ، ولد في عام ١٩٢٧م ، بقرية المراعزة التابعة للصعيد ، في جنوب محافظة الأقصر ، حيث نشأ في بيئة تهتم بالقرآن الكريم حفظًا وتجويدًا، فجَدُّه الشيخ عبد الصمد مِنْ الحفظَةِ المشهودِ لهم بالتمكن من حفظ القرآن وتجويده ، والوالد هو الشيخ محمد عبد الصمد ، كان أحد المُجوّدين المُجيدين للقرآن حفظًا وتجويدًا ، أما الأشقاء محمود وعبد الحميد ، فكانا يحفظان القرآن بالكُتَّاب ، ولحق بهما أخوهما الأصغر سنًا عبد الباسط وهو في سن السادسة.

التحق بكُتَّاب الشيخ الأمير ، وأحسن استقباله لأنه توسم فيه النبوغ والمؤهلات القرآنية وخاصة حلاوة الصوت ، وسرعة استيعابه للقرآن ، ودقة مخارج الحروف والألفاظ ، وصل الشيخ محمد سليم لبلدته أرمنت ، وذهب له وراجع عليه القرآن ، ثم حفظ الشاطبية التي هي المتن سليم الخاص بعلم القراءات السبع، وعندما وصل لسن الثانية عشر من العمر أصبح يساعد الشيخ محمد في كل مكان يذهب له.

تقدم عبد الباسط لدخول الإذاعة عام (١٩٥١) عندما قدم الشيخ الضباع تسجيل بصوت عبدالباسط بالمولد الديني ليُعتمد في الإذاعة ويكون أحد قرائها.

وبسبب التحاقه بالإذاعة زاد الإقبال على شراء أجهزة الراديو وتضاعف إنتاجها في ذلك الوقت وانتشرت بمعظم البيوت للاستماع لصوت عبد الباسط.

---

(١) أيمن حسنين أحمد فهمي: "أسلوب نصر الدين طوبار في الإنشاد الديني" ، رسالة ماجستير غير منشور كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ص ٤٧ : ٥٠.

ومنذ عام ١٩٥٢ انهالت عليه الدعوات من شـــتى الأماكن لقراءة وترتيل القرآن الكريم، فلم يقتصـر سـفره وعمله داخل مصـر والوطن العربي والإسـلام فقط ؛ وإنما جاب العالم شـرقًا وغربًا، شمالاً وجنوبًا، وصولاً إلى المسلمين في أي مكان ، ومن أشهر المساجد التي قرأ بها القرآن مسجد القدس في المسـجد الأقصـى ، والمسـجد النبوي بالمدينة ، والمسـجد الحرام بمكة ، والمسـجد الأموي بفلسطين؛ وفي الولايات المتحدة وإفريقيا وآسيا ، والعديد من البلدان الأخرى، مما أظهر أنه أسطورة تستحق التقدير والاحترام.

ولقد استقبله شعوب العالم استقبالاً رسميًا على المستوى القيادي والحكومي والشعبي يليق بمكانته ومنزلته ، كما حصل على العديد من الأوسمة من سوريا (وسام الأرز سنة ١٩٥٦) ، وسام من المغرب، والســـنغال ، وماليزيا ، ووســـام من الرئيس محمد حســـني مبارك في ليلة القدر عام ١٩٨٧م.

حصل علي العديد من الأوسمة من (لبنان – العراق – باكستان – الإذاعة المصرية) وكان يقاوم مرض الســـكر مع مرض الكســـل الكبدي إلى أن توفى في ٣٠ نوفمبر ١٩٨٨م ، وكانت جنازته وطنية ورسـمية على المسـتويين المحلي والعالمي من سـفراء دول العالم ونيابة عن شـعوبهم وملوك ورؤساء دول قدَّروهُ في مجال دعوته الكريمة[١].

تركيا:تركيا (بالتركية: Türkiye) الاسم الرسمي للجمهورية التركية Türkiye Gumhuriyeti وهي دولة عابرة للقارات يقع أغلبها في شـبه جزيرة الأناضـول في غرب آسـيا والجزء الأصـغر في شبه جزيرة البلقان في جنوب شرق أوروبا وعاصمتها أنقرة[٢].

تاريخ وتطور الآذان في تركيا: (الدولة العثمانية – القرن التاسع عشر):

بحسـب إحصـائية لهيئة الشـئون الدينية في تركيا ، يوجد في البلاد ٨٤ ألفًا و ٦٨٤ مسـجدًا ويعتبر الأذان مركز اهتمام الكثير من الشـــعراء والأدباء في كل فترات التاريخ التركي حتى في العصر الحديث، وكان ممن اهتموا به في أدبهم كبار الأدباء أمثال:

نجيب فاضل ، ويحيى كمال، أحمد هاشم، مدحت جمال كونطاي، وآقاجوندوز، خالدة نصرت زور لوطونا ، وفاروق نافذ، علي علوي فوروجو، سزائي قراقوش .

حيث كتبوا عنه الكثير من الأشعار والقصائد واستخدموه في أسطر رواياتهم وقصصهم[٣].

---

(١) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، الإنترنت.

(٢) ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، الإنترنت : https//ar.m.wikipedia.org/ .

(٣) https://lakhasly.com .

وجرت عادة الأتراك أداء الآذان باللغة العربية منذ دخولهم الإسلام في موطنهم الأصلي بآسيا الوسطى، وكذلك في وقت تأسيس أول دولة لهم في الأناضول، وهي الدولة السلجوقية، وأيضًا في أوقات الدولة الثانية المعروفة بالدولة العثمانية، واستمر هذا الأمر حتى فترة ظهور المد القومي التركي، أو ما يسمى التتريك ، بعد صدور لائحة المشروطية الثانية (الاسم الذي أطلقه الأتراك على الدستور الثاني(١٩٠٨ – ١٩١٨) حيث بدأ فريق من القوميين الأتراك الدعوة إلى تتريك الآذان وقراءته بالتركية.

خطوات تتريك الآذان في تركيا كانت كاتالي:

طلب أتاتورك من إسماعيل حفني بلطجي أوغلو في عام ١٩٢٨, الذي كان يعمل مدرسًا بكلية الإلهيات (الشريعة) أن يدخل مادة في لائحة الإصلاحات (المادة الثالثة) تتعلق بضرورة أن يكون كل شيء بالتركية[١].

وفي عام ١٩٣١م عقد أتاتورك اجتماعًا أراد من خلاله تحويل العبادة إلى اللغة التركية، وكان من بين الحاضرين في الاجتماع (٩ من حفظة القرآن الكريم) وكانوا من مشاهير تركيا آنذاك.

وشرح النائب رشيد غالب ، أحد الحاضرين في الاجتماع، خطوات تتريك الدين ، وأعطى لحفظة القرآن الكريم نسخًا من المصحف مترجمًا باللغة التركية، كما أعطاهم نسخًا لخطب تركية أيضًا، وعين أتاتورك ورشيد غالب الذي أصبح وزيرًا للمعارف تسعة مؤذنين لكي يؤذنوا بالتركية، دون النظر للمعارضة الجارفة من عموم الشعب، لدرجة أن أتاتورك أصدر أوامره للشرطة والأمن بمتابعة أداء الآذان بالتركية ومعاقبة كل من يخالف ذلك.

وعرض أوغلو على الحاضرين أيضًا إصلاحات غريبة ومثيرة لجدل لإدخالها في الدين الإسلامي فاقترح حذف بعض الآيات الكريمة من القرآن الكريم ، وسمح بدخول الأتراك إلى المساجد بالأحذية، مستندًا إلى العادات في الكنائس ، وأضاف أيضًا أن يُعبد الله في المساجد مع ألحان وأصوات الموسيقى.

وبعد ذلك نفذ القرار في عام ١٩٣٢ في مسجد (يره باتان) باستانبول ورُفع الآذان بالتركية للمرة الأولى وتم تعميم ذلك على جميع الجوامع في كل أنحاء البلاد.

١- https://lakhasly.com

وتجمع المسلمون الأتراك وتظاهروا ، واحتشدوا في الميادين احتجاجًا على التغيير الحاصل في عبادتهم وتتريك الآذان.

وكان الحافظ عمر بك الســـالونيكي أول من أذن بالتركية على مقام (ســـوزناك) في عام ١٩٣٢م في جامع حصار بمدنية أزمير الساحلية غرب تركيا.

وتعرض مؤذنين للضـــرب والاعتقال أمثال المؤذن طوبال خليل عندما حاول أداء الأذان بالعربية في (أولو جامع) جامع مدينة بوصة الكبير عام ١٩٣٣م.

ولم يلق أتاتورك بالاً باحتشـاد الناس والمعارضـين لتتريك الآذان في سـاحة المسـجد الكبير بالمدينة (أولو جامع) وظلت الشرطة والقضـاء يعاقبان بالحبس لمدة ٣ أشـهر وغرامة مالية لكل من يقوم بالآذان بالعربية طبقًا لنص المادة ٥٢٦ عقوبات حتى عام ١٩٤١م[١].

خطوات إعادة الآذان باللغة العربية مرة أخرى في تركيا:

هو عدنان مندريس رئيس الوزراء التركي الرجل الذي أعاد الآذان باللغة العربية إلى تركيا إضافة إلى بقية إصلاحاته.

فدخل مندريس الحزب الديمقراطي سـنة ١٩٥٠م والانتخابات ببرنامج عجيب توقعت له كل الدراسات الأمريكية الفشل المطلق ، وكان يتضمن البرنامج الآتي:

-عودة الآذان باللغة العربية.-السماح للأتراك بالحج.

-إعادة إنشاء وتدريس الدين بالمدارس.-إلغاء تدخل الدولة في لباس المرأة.

وكانت النتيجة مذهلة ، سقط حزب أتاتورك إلى اثنين وثلاثين نائبًا وفاز الحزب الديمقراطي بثلاثمائة وثمانية عشـــر مقعدًا ، وتســـلم عدنان مندريس مقاليد الحكم رئيسًـــا للوزراء وجلال بايار (رئيس الحزب) رئيسًا للجمهورية ، وشرع لتوه ينفذ وعوده التي بذلها للشعب أثناء عملية الانتخابات.

واستجاب مندريس لمطالب الشعب فعقد أول جلسة بمجلس الوزراء في غرة رمضـان، وقدم هدية الشهر الكريم للشعب وهي:

الآذان باللغة العربية – حرية اللبس – حرية تدريس الدين – وبدأ بتعمير المساجد.

كما سـمح بتعليم اللغة العربية ، وقراءة القرآن وتدريســه في جميع المدارس حتى الثانوية ، وإنشــاء عشرة آلاف مسجد ، وأنشأ اثنين وعشرين معهدًا في الأناضـول لتخريج الوعاظ والخُطباء وأساتذة الدين وسمح بإصدار مجلات وكتب تدعو إلى التمسك بالإسلام والسير على هديه.

---

(١) الموسوعة الإسلامية الجديدة (التركية) ، الإنترنت.

كما أخلى المساجد التي كانت الحكومة السابقة تستعملها مخازن للحبوب وأعادها أماكن للعبادة، وتقارب مندريس مع العرب ضد إسرائيل ، وفرض الرقابة على الأدوية والبضائع التي تُصنع في إسرائيل وطرد السفير الإسرائيلي عام ١٩٥٦م ، وفتح (٢٥) ألف مدرسة لتحفيظ القرآن.

انتهاء عهد مندريس:

تحركت القوى المعادية للإسلام ضد مندريس فقام الجنرال (جمال جورسل) سنة ١٩٦٠ بانقلاب، وشنق عدنان مندريس، وفطين زورلو ، وحسن بلكشان [١].

ومع تولي رئاسة هيئة الشئون الدينية التركية الشأن الديني بعد إلغاء وزارة الأوقاف الإسلامية عام ١٩٢٦م ، حافظت على عادة الأتراك العثمانيين بتعيين مؤذن لكل جامع ، واعتمدت تنظيم دورات لتدريب واختيار المؤذنين وإقامة مسابقة سنوية لهم ؛ مما أدى ذلك لظهور مجموعة كبيرة من المؤذنين المميزين بأصواتهم العذبة كان أشهرهم في تلك الفترة:

بكير بيوك باش ، شريف دومان ، الحافظ مراد ، محمد سفينش .

مقامات الآذان التركي:

وعند الأتراك مقام لكل آذان للصلاة، وتختلف المقامات ذات الأصول الفارسية من آذان لآخر، فيُقرأ الآذان على مقام [ديلكش أزاران] وهو (الصبا) بالنسبة لصلاة الفجر في استانبول وعلى مقامي الراست وحجاز لصلاة الظهر.

ومقامات بياتي وحجاز وأوشاق (عشاق) للعصر، آذان صلاة المغرب على مقامات حجاز وراست وسيكاة ودوجاة (دوكاة)، أما بالنسبة لآذان العشاء فيؤذن على مقامات (حجاز – بياتي ونوا وأوشاق "عشاق") [٢].

وفيما يتعلق بمقامات الآذان التركي نُقل عن إبراهيم تشوبان وهو مؤذن جامع آبا صوفيا الكبير باستانبول فقال للأناضول.

وأضاف موضحًا أن آذان صلاة الفجر يكون بمقام الصبا الذي يوقظ الناس بهدوء ويداعب حواسهم وقلوبهم، وللمقام روح معنوية، وعندما يستفيقون لا يشعرون بقسوة المقام، بل بعذوبته ولطفه، فهو يستخدم للأحداث العاطفية، وأضاف أنه يمكن أيضًا استخدام مقام الحجاز ويمكن الانتقال منه لمقامات مجاورة لها كالحسيني، وكما يبدأ الآذان بمقام ما ينتهي به أيضًا.

---

(١) https://adlat.net/showthread.php .

(٢) وكالة الأناضول ، الإنترنت.

أما عن صلاة الظهر فترفع بمقام العشاق وهو مقام شهير بالأناضول ومحبوب ومطلوب ويشكل وحدة البلاد ويحث على العمل ويمكن استخدام مقامات مجاورة مثل البوسليك.

أما عن صلاة العصر فترفع بمقام الراست وهو وقت يحتاج فيه الناس للراحة من العمل وذلك شائع الاستخدام في الأناضول.

أما عن صلاة المغرب فيستخدم فيها مقام السيكاة، وهو سريع ويناسب وقت صلاة المغرب القصير ويمكن الانتقال منه لمقامات أخرى كالحجاز.

وبالنسبة لآذان العشاء فيرفع بمقام الحجاز وهو عامة يستخدم في أغاني نوم الأطفال وسابقًا كان النوم بعد صلاة العشاء، وتعارف الناس على هذا المقام اللطيف الذي يهيئ لفترة النوم، وهناك مقام الهزام القريب منه، وعلى الرغم من أن عائله مقام الحجاز كبيرة وأكثر ما يعتمد عليه هو حجاز همايوني مع البوسليك والراست كمقامات أخرى(١).

وجرت العادة في استانبول أن تُقرأ الصلاة والسلام على رسول الله قبل آذان الفجر ، وبمقام ديلكش خاوران ثم يعقبها قراءة قصيدة مدح وقبل الآذان أيضًا وكان قراءة الصلاة والتسليم قصيرة الوقت على النبي الهادي تحدُث أيضًا بعد قراءة الآذان لصلوات الظهر والعصر والعشاء ، كما عُرفت مدينة استانبول قراءة الآذان المقابل (أي يقرأه مؤذنان في وقت واحد بالتناوب – تقليدًا لما وقع في العصر الأموي) (٢).

مواصفات اختيار المؤذن التركي:

الجهة المعنية بتعيين المؤذنين في تركيا هي شئون الديانة وذلك عبر اختبارات وشروط محددة وهي أن يكون: [المؤذن حافظًا للقرآن ، وخريجًا في مدارس الأئمة والخطباء ، أو كليات الشريعة، ولديه المعلومات المقامية والنوتة الموسيقية ، وكيفية استخدام الأصوات] ،وبالتالي يتم تعيين أفضل المؤذنين في أكبر وأشهر المساجد التركية ، لما لدورهم من دعوة للصلاة وللإسلام، خاصة في المناطق المركزية السياحية(٣).

أشهر مؤذني الأتراك:

من أشهر من قرأ الآذان المزدوج في نهاية العصر العثماني هما:

الحافظ جمال أفندي (مؤذن جامع والدة سلطان) في ميدان آق سراي ، والحافظ سليمان قراباجاق

---

(١) وكالة الأناضول ، الإنترنت.

(٢) https://al-maktaba.org/book .

(٣) وكالة الأناضول ، الإنترنت.

مؤذن جامع يني والدة سلطان بميدان أسكُدار ، وكان المؤذن يتبع نفس المقام الموسيقي للآذان الداخلي (الثاني والقصير) توافقًا لما سار عليه الخطيب في قراءة الآيات عند صعوده للمنبر يوم الجمعة ،ولقد كانت سرايات الحكم العثماني تتضمن موسيقيًا شهيرًا يقوم بوظيفة تدريب وتعليم المؤذنين على قراءة الآذان بالمقامات المختلفة.ومن المشاهير الموسيقيين الذين عملوا بسراي السلطان في القرن الـ ١٩:شاكر أغا ، حمامي زاده إسماعيل ، حاجي هاشم بك ، ورفعت بك. وفي مطلع القرن العشرين من أشهر المؤذنين باسطانبول: الحافظ شوكت ، الحافظ كمال (جامع السليمانية) ، الحافظ سليمان جامع يني والدة سلطان بميدان أسكُدار ، الحافظ كريم آق شاهين (جامع بايزيد) ، الحافظ جمال أفندي الآقسرائي (جامع والدة سلطان بميدان أقسراي) [١].

المؤذن محمد إيرارباجي : وهو موذن تركي ولد بتركيا، أشتهر في تركيا وعلي الإنترنت بتسجيلات جميلة للأذان نالت قبول وشهرة في تركيا والبلدان العربية [٢].

الأطار التطبيقي للبحث :

الأسس التي تم اختيار العينة المقترحة على أساسها:

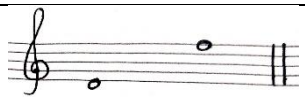
بعد الاستماع إلى العديد من نماذج الآذان في مصر استقرت الباحثة على آذان للشيخ (عبد الباسط عبد الصمد – ونصر الدين طوبار) وذلك لاحتوائهما على العديد من الخصائص الفنية الموسيقية التي تختلف عن العينات السابقة في أبحاث أخرى مماثلة وهي: (اختلاف المقامات – أسلوب الأداء – التقنيات الغنائية) كما استقرت الباحثة على نموذج واحد للآذان في تركيا في القرن ١٩ بعد الاستماع للعديد من أشكال الآذان في تركيا ، ووجدت أن آذان (محمد إيرار أباجي) الأقرب والشائع أداؤه في تركيا وتتوافر فيه كل الخصائص الفنية الموسيقية المطلوبة السابقه .

البطالة التعريفية لآذان الشيخ نصر الدين طوبار:

المصدر	(التليفزيون المصري – الإذاعة المصرية) صلاة الفجر.
القالب	أدليب حر.
المقام	مقام بياتي مصور على الحسيني.

(١) http://al-maktaba.org/book .

٢ http://al-maktaba.org/book

المؤلف	الصيغة المحفوظة منذ أيام النبي محمد صلى الله عليه وسلم.
المؤذن	نصر الدين طوبار.
المساحة الصوتية	 من الدوكاة (ري) إلى ماهوران (فا) أوكتاف + ثالثة.
الإيقاع	لا يوجد .

تقسيم وتحليل آذان الشيخ نصر الدين طوبار

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
الله أكبر (الإعادة الأولى والثانية)	عبارة غنائية أداها الشيخ نصر الدين طوبار في مقام البياتي المصور على الحسيني حيث ظهر جنس بياتي على الحسني ، مع الركوز على المحير مكونًا قفلة نصفية	(الله أكبر) الإعادة الأولى – الثانية (الله أكبر) استخدم أسلوب السلابيك ، (على نغمة الحسيني) ، حيث تم الثبات الصوتي على نغمة الحسيني ، مع الثبات الصوتي على المحير.
الله أكبر (الإعادة الثالثة والرابعة)	عبارة غنائية أداها الشيخ طوبار في مقام البياتي المصور على الحسيني ، حيث ظهر جنس بياتي على الحسيني ، مع الركوز على المحير مكونًا قفلة نصفية.	(الله أكبر) الإعادة الثالثة والرابعة (الله) الثالثة استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف، مع التطعيم بحلية التريلو (tr) الزغردة في نفس حرف المد اللام مع الألف غير الظاهرة مع الثبات الصوتي على المحير. (الله أكبر) الرابعة. (الله) الرابعة استخدم أسلوب الميلازمتيك، حيث ظهر اتصال لحن في حرف المد اللام مع الألف مكونًا كادنزا

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
		غنائية وظهر فيها حلية الزغردة (tr) التريلو مرتين وظهرت حلية التريولية (الثلاثية) ٣ مرات في نفس حرف المد اللام مع الألف ، مع الثبات الصوتي على الكردان ثم الثبات الصوتي على الحسيني ثم الركوز والثبات الصوتي على المحير.
أشهد أن لا إله إلا الله (الأولى)	عبارة غنائية أداها الشيخ طوبار في جنس بياتي على الحسيني مع الركوز على المحير مكونًا قفلة نصفية.	(أشهد أن لا إله إلا الله) الأولى (أشهد أن) استخدم فيها أسلوب الميلازمتيك ، حيث ظهر اتصال لحنى Legato في حرف المد الألف مع اللام غير الظاهره مع التطعيم بحلية الزغردة (tr) (لا) ظهر اتصال لحن في حرف المد اللام مع الألف ، مع ثبات الصوتي على المحير مكونًا كاذنزا غنائية. مع التطعيم بحلية الزغردة (tr) التريلو. (إله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني Legato في حرف المد اللام مع الألف مع الثبات الصوتي على المحير. (إلا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد الألف مع اللام الأولى، حيث ظهر فيها حلية التريلو (tr) الزغردة ثم ظهر اتصال لحني في حرف المد اللام مع اللام (الغير الظاهرة) (المضغمة) في كلمة الله. (الله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة ، مع الثبات الصوتي على المحير والركوز على حرف المد الألف غير الظاهر والهاء ، مع التطعيم بحلية تعمير صاعدة وهابطة (سكوانس صاعد وهابط) والانتهاء بالكادنزا الغنائية على المحير.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
أشهد أن لا إله إلا الله (الثانية)	عبارة غنائية أداها الشـــيخ منفردًا في جنس بياتي على الحسـيني ، مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة.	(أشهد أن لا إله إلا الله) الثانية (أن) اســـتخدم أســـلوب الميلازمتيك حيث ظهرت حلية التريلو (tr) الزغردة في حرف المد الألف مع اللام غير الظاهرة (المضـغمة) مع الاتصـال اللحني في نفس حرف المد. Legato (لا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف مع التطعيم بحلية التريلو (tr) على نغمة البوســـليك وحلية تريلو (tr) على نغمة المحير ، وحليـة تريلو (tr) على نغمـة الكردان والانتهـاء بحليـة ثلاثية (تريولية) على نفس حرف المد اللام مع الألف. (إله) اســـتخدم أســـلوب الاتصـــال اللحني legato مع التطعيم بحلية تريلو (tr) في حرف المد اللام مع الألف غير الظاهرة ، مع حلية تعمير هابطة. (إلا) اســـتخدم أســـلوب الاتصـــال اللحني Legato في حرف المد الألف مع اللام الأولى مع التطعيم بحلية (tr) تريلو (زغردة) وكذلك حلية الفيوريتور (خمس أصـــوات) أي الخماسية. (الله) اســـتخدم أســـلوب الاتصـــال اللحني في حرف المد اللام الثانيـة مع الألف غير الظـاهرة مع التطعيم بحلية تريلو (tr) زغردة مع الثبات الصـوتي والاتصـال اللحني على حرف المد الألف غير الظاهرة مع الهاء على نغمة الحسيني مع الامتداد الصوتي مكونًا كادنزا غنائية.
أشهد أن محمـدًا	عبارة غنائية أداها الشـــيخ منفردًا في جنس بياتي على	(أشهد أن محمدًا رسول الله) الإعادة الأولى.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
رسول الله (الأولى)	الحسيني ، مع الركوز على المحير مكونًا قفلة نصفية .	(أن) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف النون ، مع تطعيم بحلية (tr) تريلو زغردة (محمدًا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد الميم مع التطعيم بحلية تريلو (زغردة) ، وكذلك استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد الدال مع النون غير الظاهرة ، فظهرت حلية تعمير هابطة (سكوانس هابط). (رسول) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد السين مع الواو مع التطعيم بحلية زغردة (tr) تريلو في نفس حرف المد. (الله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة مع التطعيم بحليه جروبتو ، مع الثبات الصوتي على المحير مكونًا كادنزا غنائية
أشهد أن محمدًا رسول الله (الإعادة الثانية)	عبارة غنائية أداها الشيخ منفردًا في جنس بياتي على الحسيني مع الركوز التام على الحسيني مكونًا قفلة تامة مطولة.	(أشهد أن محمدًا رسول الله) الإعادة الثانية (أن) استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث ظهر اتصال لحني Legato في حف المد الألف مع النون مع التطعيم بحلية الأتشيكاتورا الفردية. (محمدًا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد الحاء مع الميم الثانية ، مع الثبات الصوتي على الكردان والتطعيم بحلية تريلو (tr) زغردة. كما ظهرت حلية تعمير هابطة في حرف المد الدال مع الألف والنون.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
		(رسـول) اسـتخدم أسـلوب الاتصـال legato اللحني في حرف المد السـين مع الواو مع التطعيم بحلية تريولية (ثلاثية) وحلية زغردة (tr) تريللو. (الله)استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة ، مع التطعيم بحلية زغردة (tr) تريلو وحلية ثلاثية (تريولية) مع الثبات الصوتي على الحسيني مكونًا كادنزا غنائية مطولة.
حي على الصلاة (الإعادة الأولى) **حي على الصلاة (الإعادة الثانية)**	جملة غنائية أداها الشيخ في جنس بياتي على الحسيني مع الركوز التام على الحسيني مكونًا قفلة تامة .	**(حي على الصلاة) الإعادة الأولى** (حي) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد الحاء مع الياء مع التطعيم بحلية الزغردة (tr) التريلو. (على) ظهرت فيها حلية التريولية (الثلاثية) . (الصلاة) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف مع التطعيم بحلية تريلو (tr) الزغردة ، مع الثبات الصوتي على المحير مكونًا كادنزا غنائية. **(حي على الصلاة) الإعادة الثانية** (حي) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الحاء مع الياء مع التطعيم بحية زغردة (tr) التريلو. (الصلاة) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف مع التطعيم بـ ٤ حليات تريلو (زغردة) tr و ٦ حليات ثلاثية هابطة على شكل (حلية تعمير) سكوانس هابط مع الركوز على الحسيني مكونًا

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
		ثبات صوتي ثم الانتهاء بحلية زغردة (تريلو) tr ثم الثبات الصوتي مرة أخرى على الحسيني مكونًا كادنزا غنائية.
حي على الفلاح (الأولى) حي على الفلاح (الثانية)	جملة غنائية أداها الشيخ في جنس بياتي على الحسيني وظهر طبع نهاوند على المحير مع الركوز التام على الحسيني.	**(حي على الفلاح) الأولى** (حي) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الحاء مع الياء، مع التطعيم بحلية الزغردة (tr) التريلو . (على) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام مع اللام غير الظاهرة ، مع ظهور حلية تعمير هابطة. (الفلاح) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف مع التطعيم بحلية زغردة (tr) تريلو ، مع الثبات الصوتي على المحير مكونًا كادنزا غنائية. **(حي على الفلاح) الثانية** (حي) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الحاء مع الياء . (الفلاح) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام مع الألف مع التطويل في حرف المد فظهرت حلية التريولية ٦ مرات (الثلاثية) وظهرت حلية الزغردة tr التريلو مع الثبات الصوتي على الحسيني مكونًا كادنزا غنائية.
الصلاة خير من	عبارة غنائية في جنس بياتي على الحسيني مع الركز	**(الصلاة خير من النوم) إعادة الأولى**

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
النوم (الأولى)	على المحير مكونًا قفلة نصفية	(الصلاة) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام مع الألف. (من النوم) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد الميم مع النون الأولى ، والثانية ثم ظهر اتصال لحني في حرف المد الواو مع الميم مع الثبات الصوتي على المحير مكونًا كادنزا غنائية.
الصلاة خير من النوم (الإعادة الثانية)	عبارة غنائية أداها الشيخ في جنس بياتي على الحسيني مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة .	**(الصلاة خيرٌ من النوم) الإعادة الثانية** (الصلاة) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف. (خير) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الراء مع النون المضغمة مع تطعيم بحلية أتشيكاتورا فردية وحلية تريولية (ثلاثية). (من النوم) استخدم اسلوب الميلازمتيك فاستخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد النون مع الواو مع تطعيم بحلية الزغردة (tr) التريلو.
الله أكبر (إعادة أولى وثانية)	عبارة غنائية أداها الشيخ في جنس بياتي على الحسيني مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة .	**(الله أكبر) الأولى والثانية** (الله) الأولى استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة ، مع التطعيم بحلية تريلو (tr) زغردة وثبات صوتي على المحير مكونًا كادنزا غنائية. (الله) الثانية. استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف الثانية مع التطعيم بـ ٤ حليات تريلو (tr) زغردة في نفس الحرف المد .

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
لا إله إلا الله	عبارة غنائية اختتم بها الشيخ طوبار الآذان في جنس بياتي على الحسيني مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة مطولة.	**(لا إله إلا الله)** (لا) استخدم أسلوب الميلازمتيك ، فظهر اتصال لحنى legato ، حيث ظهرت حلية أتشيكاتورا مزدوجة وحلية أتشيكاتورا فردية في حرف المد اللام مع الألف. (إله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف غير الظاهر (المضغمة) مع التطعيم بحلية زغردة (tr) ظهرت ثلاث مرات في نفس حرف المد. (إلا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الألف مع اللام الأولى، مع تطعيم بحلية الزغردة tr تريلو وحلية تعمير هابطة. (الله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام في كلمة (إلا) مع اللام في كلمة (الله) إضغام مع ثبات صوتي على الحسيني. (الله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة ، مع تطعيم بحلية تريلو(tr) زغردة مع الانتهاء بالركوز المطول على الحسيني مكونًا ثبات صوتي على شكل كادنزا غنائية.

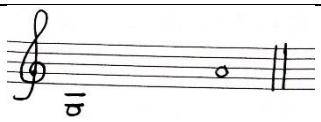
التعليق علي العمل

١ – الصيغة :الأدليب الحر ، وأخذ الشكل الآتي: (A – B – C – D – E – F – G) وكل حرف يمثل مقطع جديد من الاذان.

٢– طريقة الأداء:الأداء منفردًا.

٣-اللحن:وهي الصيغة المحفوظة منذ أيام النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، كما أضفى عليها الشيخ طوبار تغييرات تتلاءم مع إمكانيات صوته وتقنياته الغنائية.

البطاقة التعريفية لآذان الشيخ عبد الباسط عبد الصمد

القالب	أدليب حر.
المقام	مقام راست على درجة الراست
المؤلف	الصيغة المحفوظة الثابتة منذ أيام النبي صلى الله عليه وسلم
المؤذن	عبد الباسط عبد الصمد
المساحة الصوتية	 من (صول) يكاه إلى (لا) الحسيني (أوكتاف) + ثانية.
الإيقاع	لا يوجد.

تقسيم وتحليل آذان الشيخ عبد الباسط عبد الصمد

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
(الله أكبر) الإعادة الأولى والثانية	عبارة غنائية أداها الشيخ في مقام الراست ، حيث ظهر جنس راست على الراست ، مع الركوز على النوى مكونًا قفلة نصفية.	(الله أكبر) استخدم أسلوب السلابيك وهو تخصيص نغمة واحدة أو اثنين لمقطع اللفظ الواحد(١).
(الله أكبر) الإعادة الثالثة والرابعة	عبارة غنائية أداها الشيخ في مقام الراست حيث ظهر جنس راست على الراست ، مع الركوز المطول على الجهاركاة، ثم الركوز المطول	(الله أكبر) استخدم أسلوب مد الغناء (melismg) الميلازمتيك وهو يخصص فيه للمقطع اللفظي الواحد عددًا من حروف المد أي مجموعة متتالية من النغمات الموسيقية .

(١) عواطف عبد الكريم وآخرون: "معجم الموسيقى" ، مركز الحاسب الآلي ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ٢٠٠٠م ، ص ٩٣.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
	على النوى مكونًا قفلة نصفية.	(الله أكبر) الرابعة حيث ظهر الاتصال اللحني (legato) في حرف المد اللام مع الألف مع الثبات الصوتي على الجهاركاة ، ثم الثبات الصوتي على النوى.
أشهد أن لا إله إلا الله (الإعادة الأولى)	عبارة غنائية أداها الشيخ في مقام الراست حيث ظهر جنس راست على الراست ، مع الركوز على النوى مكونًا قفلة نصفية.	(أشهد أن لا إله إلا الله) (أن لا) استخدم أسلوب الاتصال اللحن Legato في حرف المد اللام مع الألف مع الثبات الصوتي على درجة الراست. (إلـــه) استخدم أسلوب الثبات الصوتي على الراست. (الله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام مع الألف والهاء مع الثبات الصوتي على النوى.
أشهد أن لا إله إلا الله (الإعادة الثانية)	عبارة غنائية أداها الشيخ في مقام الراست حيث ظهر أراضى المقام في جنس راست على اليكاة وجنس راست على الراست مع الركوز التام على الراست .	(أشهد أن لا إله إلا الله) الإعادة الثانية (أشهد أن لا) استخدم أسلوب الثبات الصوتي على نغمة الراست ، مع استخدام الاتصال اللحني في نغمة الراست في حرف المد اللام مع الألف. (الله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام مع الألف الثانية مع التطعيم بحلية الأتشيكاتورا ظهرت ٣ مرات في شكل Sequance سكوانس هابط للمقام والانتهاء وبحلية الزغردة (tr) التريلو والركوز المطول على الراست مكونًا قفلة مطولة في حرف المد الألف مع الهاء غير الظاهرة.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
أشـــهد أن محمدًا رسول الله الإعادة الأولى والثانية)	يتم إعادة عبارة أشـــهد أن لا إله إلا الله مرة أخرى	إعادة للأداء الغنائي لمقطع أشـــهد أن لا إله إلا الله.
حـــي عـــلـــى الصلاة الإعادة الأولـــى حـــي عـلـى الـفـلاح الإعادة الأولى	عبارة غنائية قصـــيرة ظهر فيها طبع سيكاه على السيكاة مع الركوز النوى مكونًا قفلة نصفية.	حي على الصـــلاة ، حي على الفلاح (الإعادة الأولى) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد الألف مع الهاء وحرف المد الألف مع الهاء مع الثبات الصوتي على النوى لتكون امتداد صوتي .
حـــي عـــلـــى الصـــــلاة (الـثـانـيـة) وحـــي عـــلـــى الـــفـــلاح (الثانية)	جملة غنائية أداها الشيخ في مقام الراســـت ، حيث ظهر جنس راست على الراست مع الركوز التام على الراســـت مكونًا قفلة تامة.	حي على الصـــلاة ، حي على الفلاح (الإعادة الثانية) اســـتخدم أســـلوب الاتصـــال اللحني وأســـلوب الميلازمتيك ، حيث ظهرت الاتصـــال اللحني (Legato) في حرف المد اللام مع الألف في كلمة (الصـــلاة) وحرف المد اللام مع الألف في كلمة (الفلاح) ، مع التطعيم بحلية التريلو (tr) الزغردة على نغمة النوى ٤ مرات مع الاتصـــال اللحني والثبات الصـــوتي على درجة النوى ، وكذلك ظهرت حليةالتريولية (الثلاثية) ، أيضًـــا ظهرت حلية الأتشـــيكاتورا ٤ مرات على شـــكل (sequence) ســـكوانس هابط والانتهاء بحلية زغردة (tr) مرة واحدة مع الركوز والتطويل على الراست ثم العراق ، ثم الراست مرة أخرى والانتهاء بها مع الاتصـــال اللحني والثبات الصـــوتي على الراست والعراق ثم الراست.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
		وفي جملة (حي على الفلاح) مقطع (الفلاح) يظهر حلية الأتشيكاتورا ٣ مرات على شكل sequence هابط في حرف المد اللام مع الألف.
الله أكبر (الإعادة الأولى والثانية)	عبارة غنائية أداها الشيخ في مقام الراست، حيث ظهر جنس راست على الراست مع الركوز على النوى أولاً في مقطع (الله) مكونًا قفلة نصفية ثم الركوز على السيكاة في مقطع (أكبر) مكونًا قفلة مؤقتة.	(الله أكبر) (الله) الأولى. استخدم أسلوب الاتصال اللحني Legato في حرف المد اللام مع الألف مع الثبات الصوتي على النوى. (الله) الثانية. استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث ظهر اتصال لحني Legato في حرف المد اللام مع الألف الثانية ، مع التطعيم بحلية التريولية (الثلاثية) ظهرت ٣ مرات على شكل تسلسل سلمي (هابط) sequence
لا إله إلا الله	عبارة غنائية قصيرة ينتهي بها الآذان أداها الشيخ منفردًا في مقام الراست حيث ظهر جنس راست على الراست مع الركوز التام على الراست .	(لا إله إلا الله) (لا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني Legato في حرف المد اللام مع الألف ، مع الثبات الصوتي على الراست. (إلا) استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث ظهرت حلية التريولية على شكل تسلسل سلمي هابط في حرف المد الالف مع اللام الأولى واللام الثانية واللام الثالثة (تنطق ولا تكتب) . (الله) استخدم أسلوب (legato) الاتصال اللحني في حرف المد اللام مع الألف والهاء مع الثبات الصوتي على الراست.

التعليق علي العمل

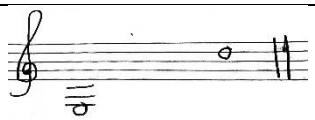
١- الصيغة :الأدليب الحر وأخذت شكل : (A – B1 – B2 – C1 – C2 – D – E).

٢-طريقة الأداء:الأداء منفردًا.

٣-اللحن : وهي الصيغة المحفوظة منذ أيام سيدنا النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، كما أضفى الشيخ عليها بعض التغييرات التي تلائم التطور في الأداء والتقنيات الغنائية المستخدمة فتم تكرار لحن (أشهد أن لا إله إلا الله- حي على الصلاة- حي على الفلاح) .

نموذج الآذان التركي:

البطاقة التعريفية لآذان المؤذن محمد إيرار أباجي

المصدر	مواقع الإنترنت – اليوتيوب.
القالب	أدليب حر.
المقام	نهاوند كردي مصور على الحسيني.
المؤلف	الصيغة المحفوظة منذ أيام سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.
المؤذن	محمد إيرار أباجي.
المساحة الصوتية	 تم تخفيض النوتة للآذان التركي أوكتاف عن الطبقة الأصلية ، والمساحه الصوتيه من نغمة مى (قرار بوسليك) الى نغمة المحير اى ما يعادل (اوك + ٧) .
الإيقاع	لا يوجد.

تقسيم وتحليل آذان التركي لمحمد إيرار أباجي

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
الله أكبر (الأولى – الثانية)	عبارة غنائية أداها المؤذن محمد إيرار في مقام نهاوند كردي ، حث ظهر جنس نهاوند على عشيران وجنس نهاوند على الدوكاة مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة.	**(الله أكبر) الأولى – الثانية** (الله أكبر) استخدم أسلوب السلابيك ، حيث تم الثبات على نغمة البوسليك ونغمة الحسيني.
الله أكبر (الثالثة– الرابعة)	عبارة غنائية أداها المؤذن محمد إيرار في مقام نهاوند كردي ، حيث ظهر جنس نهاوند على حسيني وجنس كرد على البوسليك مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة .	**(الله أكبر) الثالثة – الرابعة** (الله) الثالثة ، استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف غير الظاهرة مع الثبات الصوتي على الحسيني مع التطعيم بحلية جروبتو وحلية تريولية (ثلاثية) مع الركوز على الحسيني. (الله) الرابعة ، استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف غير الظاهرة ، مع الثبات الصوتي على الحسيني ، ثم على النوى مع التطعيم بحلية الجروبتو والثبات الصوتي على الجهاركاة ، ثم ظهرت حلية أتشيكاتورا فردية والانتهاء بحلية زغردة (tr) تريلو في نفس حرف المد مكونًا كادنزا غنائية ، مع الثبات الصوتي على الحسيني.
أشهد أن لا إله إلا	جملة غنائية مطولة أداها المؤذن محمد	**(أشهد أن لا إله إلا الله) الأولى** (أشهد أن لا)

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
الله (الأولى)	إيرار أباجي ، بدأ فيها في جنس نهاوند على الدوكاة ثم لمس لعقد نؤاثر على الدوكاة ثم لمس لجنس راست على الدوكاة ثم العودة والانتهاء بجنس كرد على البوسليك وجنس نهاوند على الدوكاة مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة .	(أشهد) أن استخدم أسلوب السلابيك حيث تم الثبات الصوتي على البوسليك . (لا) استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث ظهرت حلية التريلو (tr) الزغردة في حرف المد اللام مع الألف الأولى مرتين متتاليتين. (إله) استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث ظهرت حلية زغردة tr تريلو في حرف المد اللام مع الألف غير الظاهرة ، مع الثبات الصوتي على البوسليك. (الله) استخدم فيها أسلوب الميلازمتيك حيث ظهرت حلية تعمير صاعد على شكل سكوانس صاعد في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة مع ظهور حلية الزغردة (tr) تريلو مرتين، والثبات الصوتي على الحسيني مكونًا اتصال لحني legato ، ثم ظهر حلية تعمير هابطة على شكل سكوانس هابط ، مع الثبات الصوتي والاتصال اللحني على الحسيني ثم على النوى مع تطعيم الاتصال اللحني بحلية الزغردة (tr) تريلو والانتهاء بـ ٣ حليات تريولية (ثلاثية) على شكل سكوانس هابط مع الركوز على البوسليك مكونًا ثبات صوتي ثم على الدوكاة والقفلة يتم الثبات الصوتي فيها على الحسيني.
أشهد أن لا إله إلا الله الثانية	جملة غنائية أداها المؤذن محمد إيرار أباجي في جنس نهاوند على الدوكاة وجنس كرد على البوسليك وجنس نهاوند على الحسيني مع لمس	**(أشهد أن لا إله إلا الله) الثانية.** (لا) استخدم أسلوب الميلازمتيك ، فظهر اتصال لحني مع حلية تعمير صاعدة مع حلية تعمير هابطة وكذلك ظهرت حلية (tr) الزغردة تريلو في حرف المد اللام مع الألف مع الركوز على البوسليك. (إلا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف مع التطعيم بحلية زغردة (tr) تريلو .

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
	لعقد النؤاثر على الدوكاة والركوز المؤقت على البوسليك.	(الله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام الثانية مع الألف مع التطعيم بحلية تعمير هابطة وحلية تريلو زغردة (tr) مع الامتداد الصوتي والثبات على نغمة البوسليك وكذلك ظهرت حلية أتشيكاتورا فردية مع الانتهاء بـ ٣ حليات ثلاثية (تريولية) على شكل حلية تعمير هابطة، مع الركوز على البوسليك.
أشهد أن محمدًا رسول الله (الأولى)	جملة غنائية أداها المؤذن بدأ فيها في جنس نهاوند على الدوكاة ثم لمس لعقد نؤاثر على الدوكاة ثم لمس لجنس راست على الدوكاة والانتهاء بجنس صبا زمزمة على الحصار مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة.	**(أشهد أن محمدًا رسول الله) الأولى** (أشهد) (أن) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الألف مع النون . (محمدًا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الحاء مع الميم الثانية حيث ظهرت حلية جروبتو في نفس حرف المد. (رسول) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد السين مع الواو ، حيث ظهرت حلية تعمير صاعدة (سكوانس صاعد) مع التطعيم بحلية زغردة (tr) تريللو. (الله) استخدم أسلوب الميلازمتيك في الغناء، حيث ظهر اتصال لحني legato في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة مع تطعيم بكلية تعمير صاعدة وركوز واتصال لحنى على الحسيني وكذلك ظهرت حلية تريولية (ثلاثية) على شكل حلية تعمير هابطة مع ثبات واتصال لحنى على الحسيني وكذلك ظهرت حلية تريولية (ثلاثية) على شكل حلية تعمير هابطة مع ثبات واتصال لحني على الحسيني وعلى النوي. والانتهاء بـ ٢ حلية تريولية (ثلاثية) على شكل حلية تعمير

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
		هابطة (سكوانس هابط) وحلية أتشيكاتورا فردية واتصال لحني legato على شكل حلية تعمير هابطة أخرى ، والركوز على الحسيني ، مكونًا كادنزا غنائية.
أشهد أن محمدًا رسول الله (الثانية)	جملة غنائية أداها المؤذن فظهر فيها جنس نهاوند على الحسيني وجنس كرد على البوسليك مع لمس لجنس راست على الدوكاة والانتهاء به مع الركوز المؤقت على البوسليك.	**(أشهد أن محمدًا رسول الله) الثانية** (أن) استخدام أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الألف مع النون، على شكل حلية تضفير (حليه صاعده مع هابطه او العكس) . (محمدًا) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد الحاء مع الميم على شكل حلية تضفير وكذلك في حرف المد الميم مع الدال. (رسول) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد الدال المضغمة مع الراء ، حيث ظهرت حلية تعمير هابطة ، وكذلك ظهر اتصال لحنى legato في حرف المد السين مع الواو ، مع التطعيم بأسلوب الفبراتو (ترعيد صوتي) حيث ظهرت حلية تريلو (tr). (الله) استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث ظهر اتصال لحني legato في حرف المد اللام مع الألف غير الظاهرة مع تطعيم بسكوانس هابط مع الركوز والثبات الصوتي على البوسليك مكونًا كادنزا غنائية ، ثم على الدوكاة والانتهاء بحلية تعمير هابطة مطعمة أيضًا بأسلوب الفبراتو (ترعيد صوتي) حيث ظهرت حلية (tr) تريلو،ثم الانتهاء بالركوز على نغمة البوسليك
حي على الصلاة (الأولى)	جملة غنائية أداها المؤذن محمد إيرار اباجي فظهر عقد	**(حي على الصلاة) الأولى** (الصلاة) استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث ظهر استخدامه لأسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
	نؤاثر على الدوكاة وجنس صبا زمزمة على الحصار ثم لمس لجنس راست على الدوكاة .	الألف مع التطعيم بأسلوب الفبراتو (ترعيد صوتي) حيث ظهرت حلية التريلو (tr) الزغردة ٣ مرات وظهر الاتصال اللحني على شكل تسلسل سلمي صاعد مع التطعيم بحلية التريلو (tr) الزغردة. كما ظهرت حلية أتشيكاتورا رباعية. وثم الثبات الصوتي والامتداد اللحني في نغمة الحسيني ، ثم على نغمة النوى والانتهاء بحلية أتشيكاتورا فردية مع استمرار الاتصال اللحني legato على شكل تسلسل سُلمي هابط (حلية تعمير هابطة) ثم القفلة بحلية تريولية (ثلاثية) على شكل حلية تعمير هابطة والركوز على الحسيني ، مكونًا كادنزا غنائية.
حي على الصلاة (الثانية)	جملة غنائية أداها المؤذن محمد إيرار اباجي في عقد نؤاثر على الدوكاة وجنس صبا زمزمة على الحصار مع الركوز المؤقت على البوسليك .	**(حي على الصلاة) الثانية** (الصلاة) استخدام أسلوب الميلازمتيك حيث ظهر استخدامه لأسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف حيث ظهر استخدامه لحلية التريولية (الثلاثية) فظهرت ٤ مرات على شكل حلية تعمير هابطة مع التطعيم بأسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي) حيث ظهرت حلية التريلو (tr) الزغردة مرتين مع الثبات الصوتي على الماهور والحسيني والنوى والجهاركاة مع التطعيم بـ ٢ حلية تريلو زغردة (tr) مع الركوز المطول والثبات الصوتي على البوسليك والجزء الثاني من الجملة امتد فيه أيضًا الاتصال اللحني legato في نفس حرف المد اللام مع الألف ولكن مع نزوله لأراضي المقام على شكل سكوانس هابط (حلية تعمير هابطة) والعودة لأعالي المقام بحلية تعمير صاعدة (سكوانس صاعد) مع تطعيم بأسلوب الفبراتو (ترعيد الصوتي) حيث ظهرت حلية التريلو tr مع الركوز المؤقت على البوسليك.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
حي على الفلاح (الأولى)	عبارة غنائية أداها المؤذن بدأ فيها بجنس راست على الدوكاة ثم جنس حجاز على الحسيني مع الركوز على الحسيني مكونًا قفلة تامة (مقام زويل) مصور على الدوكاة .	**(حي على الفلاح) الأولى** (الفلاح) استخدم أسلوب الميلازمتيك ، حيث ظهر استخدام الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف حيث ظهر الامتداد اللحني على شكل سكوانس صاعد مع الثبات الصوتي على الحسيني ، ومع التطعيم بأسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي)، حيث ظهرت حلية الزغردة (tr) تريلو مرتين، والانتهاء بحلية تعمير هابطة وحلية تريولية (ثلاثية) على شكل حلية تعمير هابطة ، مع الركوز المطول والثبات الصوتي على الحسيني ، مكونًا كادنزا غنائية.
حي على الفلاح (الثانية)	جملة غنائية أداها المؤذن في جنس نهاوند على الحسيني مع لمس لجنس راست على الدوكاة ولمس لجنس كرد على الحسيني والرجوع والانتهاء بجنس راست على الدوكاة مع الركوز على الدوكاة مكونًا قفلة نصفية .	**(حي على الفلاح) الثانية** (الفلاح) استخدم أسلوب الميلازمتيك حيث ظهر استخدام أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام مع الألف مع التطعيم بـــ ٣ حليات جروبتو على شكل سكوانس هابط ، وكذلك ظهرت حلية الأتشيكاتورا الفردية مع الاتصال اللحني والثبات الصوتي على نغمة الكردان ثم الماهور ثم الحسيني، مع الامتداد اللحني والاتصال legato في نفس حرف المد والثبات الصوتي على البوسليك وعلى الدوكاة ، مع التطعيم بأسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي) حيث ظهرت حلية التريلو (tr) ثلاث مرات متتالية على شكل سكوانس هابط للمقام مع الركوز المطول والثبات الصوتي على الدوكاة مكونًا كادنزا غنائية.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
الله أكبر (الأولى والثانية)	جملة غنائية أداها المؤذن محمد إيرار في جنس راست على الدوكاة وجنس نهاوند على الحسيني مع الركوز على الدوكاة مكونًا قفلة نصفية.	**(الله أكبر) الأولى والثانية** (الله) الأولى ، استخدم أسلوب الاتصال اللحني Legato في حرف المد اللام مع الألف غير الظاهرة والهاء مع الثبات الصوتي على الحسيني. (الله) الثانية ، استخدم أسلوب الميلازمتيك ، حيث ظهر اتصال لحنى legato في حرف المد الألف مع اللام الأولى مع التطعيم بحلية زغردة (tr) حيث استخدم أسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي). ثم ظهر اتصال لحنى legato في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة (المضغمة) مع التطعيم بأسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي)، حيث ظهرت حلية التريلو (tr) مع استخدام السكوانس الهابط مع الثبات الصوتي والإطالة في نغمة الدوكاة ونغمة الجهاركاة ونغمة النوى مع تطعيمها بحلية زغردة (tr) تريلو مع الثبات الصوتي على الحسيني.
لا إله إلا الله	جملة غنائية أداها المؤذن محمد إيرار ظهر فيها جنس نهاوند على الحسيني وجنس راست على الدوكاة مع الركوز على الدوكاة مكونًا قفلة نصفية مع لمس	**(لا إله إلا الله)** (لا)استخدم أسلوب الميلازمتيك ، حيث ظهر اتصال لحني Legato في حرف المد اللام مع الألف ، مع الثبات الصوتي على الكردان وعلى الماهور مع التطعيم بأسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي) ، حيث ظهرت حلية التريلو (tr) مع ظهور حلية التريولية (الثلاثية) ثلاث مرات على شكل حلية تعمير هابطة ، مع استمرار الاتصال اللحني في نفس حرف المد ، مع الركوز والإطالة على الدوكاة.

المقطع	المسار اللحني	الأداء الغنائي
	لعربة (نم زيركولاه).	(إله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني في حرف المد اللام مع الألف غير الظاهرة مع التطعيم بأسلوب الفبراتو (ترعيد صوتي) حيث ظهرت حلية (tr) تريلو في نفس حرف المد. (الله) استخدم أسلوب الاتصال اللحني legato في حرف المد اللام الثانية مع الألف غير الظاهرة ، مع التطعيم بأسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي) حيث ظهرت حلية التريلو (الزغردة) tr، مع الثبات الصوتي والإطالة على نغمة الدوكاة مكونًا كادنزا غنائية.

التعليق علي العمل

١- الصيغة :الأدليب الحر، وأخذ الشكل التالي: (A – B – C – D – E – F – G) وكل جزء اخذ شكلا جديدا .

٢-طريقة الآداء :اعتمد طريقة أداء الآذان التركي عند المؤذن محمد إيراراباجي على الأداء منفردًا.

٣- اللحن : وهي الصيغة المحفوظة منذ أيام النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، كما أضفى المؤذن التركي محمد إيرار ياجي تغييرات تلائم مع بلده تركيا وهي حبهم للزخارف اللحنية والاتصال اللحني الممتد في الغناء ، وكذلك تنوع المقام داخل الآذان اللحن الواحد ، إلى جانب كثرة التقنيات الغنائية المستخدمة.

أولاً: نتائج البحث:

نصـــر الدين طوبار:كنموذج أول للآذان المصـــري في القرن التاســـع عشـــر ، فظهر فيه عددٌ من الخصائص الموسيقية الفنية وهي:

آذان الشـيخ نصـر الدين طوبار	الخصائص الفنية الموسيقية
١ – الصيغة :	الأدليب الحر . وأخذ الشـكل الآتي: (A – B – C – D – E – F – G) وكل حرف يمثل مقطع جديد من الاذان.
٢– طريقة الأداء:	الأداء منفردًا بدون كورس.
٣–اللحن:	وهي الصـــيغة المحفوظة منذ أيام النبي محمد صـــلى الله عليه وســـلم ، كما أضـــفى عليها الشـــيخ طوبار تغييرات تتلاءم مع إمكانيات صـــوته وتقنياته الغنائية.
عناصر خاصة بالتقنيات الغنائية:	
أ– الـطـبـقـة والـمسـاحـة الصوتية:	الطبقة مناسبة ورائعة للشيخ نصر الدين طوبار خاصة فى المنطقة الوسطى وفي منطقة الجوابات ، فحدود منطقته الصـــوتية كانت ما بين الدوكاة إلى ما هوران أي ما يقدر بأوكتاف + ثالثة .
ب–التعبير عن الكلمات (التعبير الغنائي):	اســتطاع الشــيخ طوبار التعبير عن أســاليب النداء في الآذان وهو الغرض الأســاســي من الآذان ، وهو الدعوة إلى الصــلاة ، وذلك من خلال العناصــر التالية: اســتخدم أســلوب الاتصــال اللحني legato في التعبير عن الإطالة والمدود لحروف المد (أ – و – ي) كما في: (الله – لا – إله – أن – محمدًا – رسول – الصلاة – الفلاح – الصلاة – خير – من النوم). استخدم أسلوب الميلازمتيك وظهر ذلك في (الله – الصلاة – الفلاح – خير – من النوم) وكذلك ظهر مع حليات مثل حلية (الزغردة تريلو) – حلية التريولية (ثلاثية) – حلية التعمير – كادنزا غنائية).

	استخدام اللون الصوتي (الصدى – البراق – الشجي) وخاصة أسلوب الصدى ليتواكب مع النداء وهو الغرض الأساسي من الآذان وهو دعوة ونداء إلى الصلاة موجهة للمسلمين في كل مكان.
ج–عناصر التظليل:	استخدام أسلوب Cres وهو زيادة القوة تدريدجيًا في (أشهد أن لا إله إلا الله – حي على الصلاة – حي على الفلاح) وكذلك استخدام أسلوب Dimi تقليل القوة تدريجيًا في (الصلاة خير من النوم – لا إله إلا الله). –استخدام أسلوب الثبات الصوتي على نغمات مثل (المحير – الحسيني)
د–الحليات والزخارف اللحنية:	استخدام طوبار مجموعة من الحليات المتعارف عليها وهي: الأتشيكاتورا (الفردية – المزدوجة).– الجروبتو –الزغردة (tr) تريلو.– الثلاثية (تريولية)–الخماسية (الفيروريتور) – تعمير هابطة (سكوانس هابط)– الكادنزا الغنائية (التطويل والامتداد الصوتي).
هـ–النفس:	عند الاستماع لآذان الفجر الشيخ طوبار نجد قدرته الفائقة على التحكم في عملية النفس ، وكذلك التحكم في توقيت أخذ النفس ، والقدرة والتحكم على استعمال النفس لأطول فترة ، حيث ساعده ذلك على أداء الجُمل الطويلة المتلاحقة التي تحتوي كذلك على زخارف وحليات وتقنيات غنائية تتطلب نفسًا طويلاً وعميقًا ، وساعده على ذلك استخدامه للنفس العميق وهو أفضل أنواع التنفس، وظهر ذلك في جُمل مثل: (الله – أكبر – إله – إلا الله – رسول الله – الصلاة – حي على الصلاة – حي على الفلاح – الصلاة خيرٌ من النوم – لا إله إلا الله).
و–التطريب :	وظهر ذلك من خلال عناصر: **–الابتكار والتصرفات الغنائية من خلال التكرار:** عند تكرار الشيخ نصر الدين طوبار لجملة مرة أخرى فإنه يؤديها كل مرة بتصرفات جديدة متبكرة عن المرة التي تليها ، مثل: (الله أكبر – أشهد أن لا إله إلا الله – أشهد أن محمدًا رسول الله – حي على الصلاة – حي على الفلاح – الصلاةُ خيرٌ من النوم).

ز–الارتجال الغنائي:	اخذ شكل ارتجال غنائي مقيد حيث أنه أدليب حر ولكن مقيد بعدد معين من الشطرات الكلامية ؛ فاستطاع طوبار أن يرتجل غنائيًا في الحدود المسموح بها ، ويظهر فيه قدراته الصوتية وأسلوبه المنفرد في أداء الآذان ، كما استطاع أن يوازن بين الارتجال الغنائي المقيد وبين الشطرات الكلامية الملزم بها في أداء الآذان كنموذج للأدليب الحر ، وكذلك مراعاته للشروط العامة لأداء الآذان من قبل المؤذن التي ذكرت سابقًا
د–القفلات الغنائية:	استخدم طوبار القفلات المطولة التي تحتوي على اتصال لحني legato وهي الكادنزا الغنائية التي لا تتقيد بزمن معين وعادة ما كانت القفلات على (محير ، الحسيني)
ذ–مخارج الحروف والألفاظ:	الآذان يؤدي منذ أيام سيدنا النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، باللغة العربية الفصحى، كما أتقن طوبار إخراج كل حرف من مخرجه الصحيح ، كما أظهر المد في حروف المد (أ – و – ي) كما أظهر المد في حروف أخرى مثل (م – ن) كما في كلمة (محمدًا– النوم).
س–التكنيك الغنائي:	وهو الجمع بين جميع العناصر السابقة ، فاستطاع الشيخ طوبار بآذان الفجر أن يجمع بين جميع العناصر السابقة ليكون له طابع وتكنيك خاص به يحتذى به من أهل العلم.
ش–الانتقالات المقامية:	الأذان المصري للشيخ نصر الدين طوبار في مقام بياتي مصور على الحسيني ، حيث ظهر جنس بياتي على الحسيني مع الركوز والانتهاء به ، ولا يوجد تحويل لاى مقام أو جنس آخر.

ثانيا : نتائج خاصة بآذان الشيخ عبد الباسط عبد الصمد: كنموذج للآذان المصري في القرن التاسع عشر ، ظهر عددًا من الخصائص الفنية الموسيقية وهي:

آذان الشيخ عبد الباسط	الخصائص الفنية الموسيقية
١– الصيغة	الأدليب الحر و أخذت شكل : (A – B1 – B2 – C1 – C2 – D – E)
٢–طريقة الأداء:	الأداء منفردًا.

٣-اللحن	وهي الصيغة المحفوظة منذ أيام سيدنا النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، كما أضفى الشيخ عليها بعض التغييرات التي تلائم التطور في الأداء والتقنيات الغنائية المستخدمة فتم تكرار لحن (أشهد أن لا إله إلا الله- حي على الصلاة- حي على الفلاح) .
أ-الطبقة والمساحة الصوتية:	**عناصر خاصة بالتقنيات الغنائية** فحدود منطقته الصوتية ما بين (صول) يكاة إلى (لا) الحسيني، أي ما يعادل أوكتاف + ثانية).
ب-التعبير عن الكلمات: (التعبير الغنائي):	استطاع الشيخ عبد الباسط التعبير عن أساليب النداء في الآذان وهو الغرض الأساسي من الآذان وهو النداء إلى الصلاة ، وذلك من خلال العناصر التالية: أسلوب الاتصال اللحني Legato في التعبير عن الإطالة لحروف المد كما في (الله – لا – الصلاة – الفلاح) فاستخدم منها الإطالة في حرف المد اللام مع الألف ليعطي الإحساس والانطباع بالنداء للمسلمين لأداء الصلاة. -استخدم أسلوب الميلازمتيك وهو جعل حرف المد مجموعة متتالية من النغمات الموسيقية مثل (الله – لا – الصلاة – الفلاح) -استخدم اللون الصوتي (الصدى والبراق والشجي) ليواكب مع أسلوب النداء للصلاة كما في (الله – الصلاة – الفلاح).
ج -عناصر التظليل:	استخدم أسلوب التعبيري Cres زيادة القوة تدريجيًا في مقطع (أشهد أن – حي على) واستخدم أسلوب dimi تقليل القوة تدريجيًا في مقطع (لا إله إلا الله) استخدم أسلوب السلابيك وهو تخصيص نغمة واحدة أو اثنين للمقطع اللفظي الواحد مثل (أكبر – أشهد – حي على) كما استخدم أسلوب الثبات الصوتي على نغمات معينة مثل (نوى – راست).
د-الحليات والزخارف اللحنية:	الأتشيكاتورا الفردية- التريلو (tr) الزغردة- التريولية (الثلاثية) -الكادنزا الغنائية وتعنى التطويل وعدم التقيد بزمن وظهر ذلك في الأدليب الحر- سكوانس صاعد – هابط (حلية التعمير).

هـ–النفس :	استخدام للتنفس العميق وهو أفضل أنواع التنفس الذي يمنع القدرة على غناء الجمل اللحنية الطويلة ، التي تكسب الأداء مهارة وجمال وتحقق الأداء المترابط Legato.كما أظهر البراعة في توقيت التقاط النفس ، بحيث لم يتعارض مع التقطيع العروضي للكلمة ، وكذلك لم يخل بالمعنى العام للنص. وظهر ذلك في مقطع (لا – الله – الصلاة – الفلاح) .
و–الابتكار والتصرفات الغنائية من خلال التكرار:	عند تكرار الشيخ عبد الباسط فإنه يؤدي تصرفات جديدة في كل مرة يكرر فيها أي جملة.
ز– القفلات الغنائية:	اعتمد عبد الباسط على القفلات المطولة التي تحتوي على اتصال لحني (legato) وهي الكادنزا الغنائية التي لا تتقيد بزمن معين.
د–الارتجال الغنائي:	في شكل ارتجال غنائي مقيد فهو أدليب حر واستطاع عبد الباسط أن يوازن بين الارتجال المقيد وبين أداء شطرات الآذان بصيغة الأدليب الحر مع الالتزام بالشروط العامة لأداء الآذان التي ذكرت سابقًا.
ذ–مخارج الحروف والألفاظ:	الآذان يؤدي باللغة العربية الفصحى منذ أيام سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ، كما أتقن الشيخ مخارج الحروف والألفاظ ، كما أعطى كل حرف حقه من النطق ، كما أظهر مخارج كل حرف ، كما أظهر المد في حروف الإطالة (أ – و – ي) ، كما في كلمة (الله – الصلاة – الفلاح) أظهر مد الألف مع اللام.
س –التكنيك الغنائي:	وهو الجمع بين جميع العناصر السابقة ، استطاع الشيخ عبد الباسط أن يجمع بينهم ويكون له تكنيك خاص يحتذى به.
ش–الانتقالات المقامية:	في مقام راست على درجة الراست ، حيث ظهر جنس (راست على الراست – راست على اليكاة – طبع سيكاة) ولم يتم التحويل لأي مقام آخر أو جنس آخر.

ثالثًا: نتائج خاصة بآذان المؤذن محمد إيرار اباجي:

كنموذج للآذان التركي في القرن التاسع عشر ، فظهر فيه عددًا من الخصائص الموسيقية الفنية:

آذان المؤذن محمد إيرار اباجي	الخصائص الفنية الموسيقية
١- الصيغة :	الأدليب الحروأخذ الشكل التالي: (A – B – C – D – E – F – G) (وكل جزء اخذ شكلا جديدا .
٢-طريقة الآداء :	اعتمد طريقة أداء الآذان التركي عند المؤذن محمد إيرار ياجي على الأداء منفردًا.
٣- اللحن :	وهي الصيغة المحفوظة منذ أيام النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، كما أضفى المؤذن التركي محمد إيرار ياجي تغييرات تلائم مع بلده تركيا وهي حبهم للزخارف اللحنية والاتصال اللحني الممتد في الغناء ، وكذلك تنوع المقام داخل الآذان اللحن الواحد ، إلى جانب كثرة التقنيات الغنائية المستخدمة.
عناصر خاصة بالتقنيات الغنائية:	
أ-الطبقة الصوتية المستخدمة:	على الرغم من أن المؤذن محمد إيرار في تركيا استخدم الطبقة الحادة عند الرجال ويطلق عليها طبقة التينور وهي أحد الأصوات عند الرجال وعادة ما يستخدم المؤذنون في تركيا هذه الطبقة وهي التينور ، على الرغم من كونها غير مريحة للرجال في نوتاتها الحادة إلا أن لدى التركيين اعتقاد أن الطبقة الحادة هي الأعلى والأكثر قدرة على إثبات القدرة الصوتية لدى أي مؤذن ، وبالتالي لديهم تباهي وتفاخر بالمؤذن الذي يستعمل الطبقات الحادة ، ونجد أنهم يتبارزون ويتفننون في التقنيات الغنائية الخاصة بهم لإثبات مقدرتهم الصوتية ، وقد قامت الباحثة بتخفيض طبقة النوتة الأصلية أوكتاف كامل ليسهل التحليل الموسيقي.

	وحدود منطقته الصوتية كانت ما بين قرار البوسليك إلى المحير ، وهي ما تعادل أوكتاف + ٧ أي ما يقرب من أوكتافين وهي منطقة رائعة للمؤذن اســـتطاع فيها أن يعبر عن مقدرته الصـــوتية وقدراته الفنية وتقنياته الغنائية المختلفة.
ب-التعبير الغنــائي (التعبير عن الكلمات):	اســتطاع المؤذن محمد إيرار ياجي التركي التعبير عن أســاليب النداء المختلفة للآذان وهو الغرض الأســـاســـي من الآذان وهو النداء إلى الصلاة ، وظهر ذلك من خلال العناصر الآتية: أسلوب الاتصال اللحني legato في الإطالة في حروف المد وهي (أ – و – ي) وظهر ذلك في مقاطع مثل (الله – لا – محمدًا– رســول – الله – الصلاة – الفلاح – لا إله – الله). أسلوب الميلازمتيك وظهر ذلكفي مقاطع (الله – لا – محمدًا – رسول – الله – الصلاة – الفلاح – لا إله – الله). استخدم المؤذن التركي أسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي) حيث استخدم فيها حلية التريلو (الزغردة) tr وظهر ذلك في (الله – لا – إلـه – الصلاة – الفلاح). استخدم اللون الصوتي (الأغن – الصدى – البراق) وخاصة أسلوب الأغن في الغناء وكذلك الصـــدى ليتواكب مع النداء إلى الصـــلاة وهو الغرض الأساسي من الدعوة إلى الصلاة أو الآذان.
ج-عناصر التظليل:	فاســـتخدم المؤذن التركي Cres وهو زيادة القوة تدريجيًا في(الله أكبر الأولى – الثانية) أشهد أن لا إله إلا الله – أشهد أن محمدًا رسول الله). واســـتخدم المؤذن التركي dimi وهو تقليل القوة تدريجيًا في لا إله إلا الله اســتخدم أســلوب الثبات الصـــوتي على نغمات مثل (الحســيني – الجهاركاة – البوسليك – الدوكاة – الكردان – الماهور).

د–الحليات والزخارف اللحنية :	أبدع المؤذن محمد إيرار التركي في استعمال الحليات والزخارف اللحنية المتعارف عليها ومنها ما هي خاصة بصوته ومتلازمة معه في أدائه للحن المتصل legato ، حيث تجد عند الاستماع تلازم استعماله لأسلوب الفبراتو (الترعيد الصوتي) حلية التريلو tr والزغردة بشكل متكرر وذلك مع استعماله للأنواع الأخرى من الحليات وهي: الأتشيكاتورا (الفردية – رباعية)– الجروبتو–الزغردة tr تريلو– الثلاثية (التريولية)– تعمير (هابطة – صاعدة) سكوانس– الكادنزا الغنائية (الامتداد الصوتي والتطويل). ولكن أسلوب المؤذن التركي وقدراته كانت تسمح له بتكرار عدد معين من الحليات المكررة ، أي تكرار حلية معينة مثل التريولية (الثلاثية) ثلاث مرات ، وكذلك تكرار حلية التعمير الهابطة ٣– ٤ مرات ، وكذلك التعمير الصاعدة. وكذلك تكرار الأتشيكاتورا الفردية مرتين متتاليتين إلى جانب استعماله لحلية الزغردة (tr) التريلو بأسلوب مكرر.
هـ–النفس:	عند الاستماع إلى الآذان التركي بصوت محمد إيرار ياجي نجد مقدرته الفنية في التحكم في عملية النفس وكذلك قدرته الفنية على حساب توقيت آخر النفس ، فتجد الآذان كله استعمل فيه التنفس العميق وهو أفضل أنواع التنفس على الإطلاق ، الذي يسمح بوصول أكبر قدر من الهواء (الأكسجين) إلى الرئتين والاحتفاظ به أكبر وقت ممكن ، وذلك ليسهل للمؤذن خروج الهواء ، وبالتالي أداء الجُمل المتلاصقة والمتصلة اتصال legato مترابط لا يوجد فيها أي فواصل. وعلى الرغم من أداء المؤذن التركي للجُمل المترابطة legato بالنفس العميق ، إلا أنه يتبع أسلوب مختلف في أنه يقسم الجملة اللحنية إلى جزأين كبيرين ، الجزء الأول يكون بنفس عميق ومتصل وبه كل الإمكانيات والتقنيات الفنية ، ثم يتم الثبات على درجة صوتية معينة مثل (الحسيني – الدوكاة) ثم بدء جملة غنائية أخرى على نفس الامتداد

	اللحني للجملة الأولى وقد تكون في نفس حرف المد أي (الجملة الأولى – الثانية) الاتصال اللحني فيها يكون على حرف مد واحد. مثل مقطع (أشـــهد أن لا إله إلا الله – أشـــهد أن محمدًا رســـول الله – حي على الصلاة – حي على الفلاح).
و–التطريب:	**الابتكار والتصرفات الغنائية من خلال التكرار:** عند تكرار المؤذن التركي الجُمل التي بها إعادة فإنه في كل مرة يقوم بتصـــــرفات غنائية مختلفة في كل مرة وظهر ذلك من خلال إعادته للمقاطع مثل (الله أكبر – أشـــهد أن لا إله إلا الله – أشـــهد أن محمدًا رسول الله – حي على الصلاة – حي على الفلاح – الله أكبر)
ز–الارتجال الغنائي:	أخذ شـــكل أدليب حر، ولكنه مقيد بعدد ثابت ومعين من الشـــطرات الغنائية التي تتطلب إظهار الارتجال الغنائي بشـــروط معينة ، وهي أن لا يخل ذلك بمعنى الآذان ولا يزيد أو يقل في عدد الشـــطرات الكلامية الملزم بأدائها في الآذان. واســـــتطاع المؤذن التركي إبراز قدراته الفنية وتقنياته الغنائية في ظل الارتجال الغنائي المقيد ، مع مراعاته لشـــروط العامة لأداء الآذان التي تم ذكرها سابقًا.
د–القفلات الغنائية:	اســـتخدم محمد إيرار ياجي القفلات المطولة التي تحتوي على اتصـــال لحني وثبات صـــوتي على درجات صـــوتية معينة مكونًا كادنزا غنائية وهي تعني أنها لا تتقيد بزمن معين، وعادة ما كانت القفلات على درجاتصوتية مثل: (الحسيني – البوسليك – الدوكاة).
ذ–مخـــارج الحـــروف والألفاظ:	الآذان يؤدى باللغة العربية الفصحى منذ أيام سيدنا النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، كما أتقن المؤذن التركي محمد إيرار ياجي مخارج كل حرف ، وأعطى كل حرف مخرجه الصـــــحيح ، كما أظهر المد في حروف المد مثل (أ – و – ي) وفي حروف أخرى مثل (م–ن).
س–التكنيك الغنائي:	وهو الجمع بين جميع العناصر السابقة ؛ فاستطاع المؤذن التركي في آذانه أن يجمع بين جميع العناصـــر الســـابقة ، ليكون له طابع وتكنيك خاص به ، وكذلك أسلوب وطابع بلده واضح وظاهر في أسلوبه للأداء

	، وحبه للتنميق والزخرفة اللحنية ، وهذا ما يؤيد حُبُّ تُركيا للزخرفة اللحنية والتنميق وإظهار العناصر الموسيقية بأفضل شكل لها.
ش-الانتقالات المقامية:	الآذان في تركيا لا يحتوي على مقام واحد فقط مثل مصر ، ولكن يحتوي على أكثر من مقام وجنس ، فنجد أن المؤذن التركي إيرار بدأ الآذان في مقام نهاوند كردي مصور على الحسيني حيث ظهر جنس نهاوند على عشيران وجنس نهاوند على الدوكاة وجنس نهاوند على الحسيني وجنس كرد على البوسليك ، ثم تم التحويل لعقد نؤاثر الدوكاة وكذلك التحويل لجنس راست على الدوكاة ، ثم جنس صبا زمزمة على الحصار ، والإنهاء بجنس راست على الدوكاة.

رابعًا: أوجه التشابه والاختلاف بين الخصائص الفنية الموسيقية في الآذان المصري والآذان التركي عند كبار المقرئين في القرن ١٩:

أوجه التشابه:	أوجه الاختلاف:
١-**الصيغة:** وهي الأدليب الحر.	١-**اللحن والانتقالات المقامية:** الآذان المصري له طابع خاص يكون من مقام واحد ، وإن حدث أي تغييرات تكون من داخل عائلة المقام. أما الآذان التركي فهو له طابع خاص وهو أنه يبدأ بمقام أصلي ثم يتحول إلى مقامات أخرى قد تكون فرعية أو جنس من أجناس مقام آخر.
٢-**طريقة الأداء:** وهي أداء المقرئ منفردًا. وعلى الرغم من ذلك فإنه ورد إلينا أن تركيا كانت لديها تقليد قديم وهو قراءة الآذان المقابل أي يقرؤه مؤذنان في وقت واحد بالتناوب تقليدًا لما وقع في العصر الأموي.	٢-**الطبقة الصوتية المستخدمة:** في الآذان المصري نجد أن طبقة الشيخ عبد الباسط في منطقة الباريتون فهي رائعة ومناسبة جدًا لصوته ، وكذلك الشيخ طوبار يقع صوته في منطقة التينور(أحد منطقة للرجال) ولكن لم يتعدى

	الشـــيخ طوبـار نغمـة المحير في أعـالي المقـام وبالتالي فهي منطقة رائعة ومناسبة. أمـا المؤذن التركي ، فكـانـت حـدود منطقتـه وهي التينور ولكن وصـــل لأحد نغمة في الطبقة وهي أوكتاف المحير أي ما يقرب من أداء أوكتافين.وهذا يوضـح أهمية أداء الطبقات الحادة عند التركيين في أداء الآذان.
٣-الحليـات والزخـارف اللحنيـة: الأتشـيكاتورا (الفردية – المزدوجة) ظهرت فـي الاثـنين -الأبوجـاتورا ظـهرت فـي التركي-الجروبتو ظهرت في الاثنين-الثلاثيـة (تريوليـة) ظهرت في الاثنين.-الزغردة (tr) تريلو ظهرت في الاثنين والتركي بكثرة- الخمـاســـيـة (الفيوريتور) ظهرت في الآذان المصـــري- تعمير الهابطة والصـاعدة (سـكوانس) ظهرت في الاثنين-الكادنزا الغنائية(الإطالة بدون التقيد بزمن) ظهرت في الاثنين، وإن كان الآذان التركي يكرر الحليات أكثر من مرة وخاصة حلية الزغردة (tr).	**٣-النفس:** الآذان المصـــري والتركي يتطلبان التنفس العميق وهذا ما كان بالفعل، إلا أن الآذان التركي يختلف عن المصـــري في كونه يقســم الجملة لجزأين ويتم الثبات الصـــوتي على نغمة معينة ويقوم بعدها بإتمام باقي الجملة مع الاتصـــال اللحني للجملتين في نفس حرف المد وفى نفس واحد متصل .
٤-الابتكار الغنائي من خلال التكرار: يتشابه الآذان المصري والتركي في الابتكار الغنائي ويظهر ذلك عند تكرار جملة معينة فإنها تؤدى في كل مرة بأســـلوب وتقنيات مختلفة.	**٤- التكنيك الغنائي:** لكل من مؤذنين الآذان المصـــري والتركي تكنيك خـاص يحتذى بـه ، وهذا التكنيك نـابع من بـاقي العناصـر الموسـيقية الفنية ، ولكل منهم عناصـر خاصـة به قد يكون المنشـأ والبلد أيضًـا لهما دور

	وعامل كبير في إظهار شخصية كل بلد في الآذان الخاص بها.
٥-الارتجال الغنائي: الارتجال الغنائي المقيد بحكم كون الآذان أدليب غنائي حر.	
٦-القفلات الغنائية: القفلات المطولة التي تعتمد على الاتصال اللحني legato مكونًا كادنزا غنائية غير مقيدة بزمن معين.	
٧- **مخارج الحروف والألفاظ:** أتقن كل منهم مخارج الحروف والألفاظ ، وأعطى كل منهم حقه في إخراج كل حرف بالشكل الصحيح.	
٨-التعبير الغنائي: (الاتصال اللحني legato – أسلوب الميلازمتيك – أسلوب السلابيك – الفبرانو (الترعيد الصوتي) – اللون الصوتي (الأغن + الصدى)).	

التوصيات والمقترحات:

- الاهتمام بالإنشاد الديني وفروعه ، كالآذان وتنمية التذوق العام للموسيقى العربية من خلال الاستماع لألحان الآذان بمختلف مقاماتها الاستفادة من ألحان الآذان المختلفة في وضع تمارين صولفائية وغنائية لتفيد دارسي كلية التربية الموسيقية.

- إلقاء الضـــوء على العديد من ألحان الآذان التي توجد في مصـــر والعالم العربي في القرن التاسع عشر و القرن العشرين وتدوينها بالنوتة الموسيقية ودراسة الخصائص الفنية الموسيقية الموجودة بها.

- **المراجع:**

أولاً: القرآن الكريم.

-سورة التوبة الآية رقم (٣).

-سورة الحج الآية رقم (٢٧).

-سورة الجمعة الآية رقم (٨).

ثانيًا: الكتب والمراجع العلمية:

١- خليفة ؛ أمل خليفة الطيب: "الطرق الصوفية وأصول الغناء العربي" ، دراسة تاريخية تحليلية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠٠١م.

٢- أبو النبايل ؛ أميمة إبراهيم: "الاستفادة من ألحان الآذان في تدريس التذوق والصولفيج العربي" ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعةحلوان ، القاهرة ، مجلد ٩ ، يونية ٢٠٠٣م.

٣- فهمي ؛ أيمن حسين أحمد: " أسلوب نصر الدين طوبار في الإنشاد الديني" ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠١٨م.

٤- عزت ؛ إيهاب عاطف: "موسوعة التاريخ والمخطوطات" ، لا يوجد دار نشر ، كلية التربية النوعية ، جامعة الزقازيق ، القاهرة ، ٢٠٠٧م.

٥- عامر ؛ خيري محمد: "مشايخ في محراب الفن" ، شركة الأمل للطباعة والنشر ، القاهرة، يناير ٢٠٠٦م.

٦-- الجمال ؛ سمير يحيى: "تاريخ الموسيقى المصرية" ، أصولها وتطورها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م.

٧- محمد ؛ سهير عبد العظيم: " الموسيقى في الإسلام" ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٨م.

٨- صالح ؛ رضا صالح: "الشكل والمضمون في ألوان الغناء المعاصر" ، بحث غير منشور، القاهرة ، ١٩٩٩م.

٩- علماء الحملة الفرنسية فيوتو: "موسوعة وصف مصر الموسيقي والغناء عند المصريين المحدثين "، الجزء الثامن ، ترجمة/ زهير الشايب ، مكتبة الأسرة ، مطابع الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٣م.

١٠- غنايم ، مهنى محمد ، سمير عبد القادر جاد، "مناهج البحث فى التربية وعلم النفس" ، الدار العالمية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولي ، القاهرة ،٢٠٠٤.

١١- حافظ ؛ ناهد أحمد: "ارتباط الموسيقى بالشعائر الإسلامية" ، بحث منشور ، كتاب المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٥-١٩ ديسمبر ١٩٨٥م.

١٢- شورة ؛ نبيل عبد الهادي: "التأليف الموسيقي العربي الآلي والغنائي" ، لا يوجد دار نشر، القاهرة ، ٢٠٠٦م.

١٣- فارمر ؛ هنري جورج: "تاريخ الموسيقى العربية " مكتبة مصر ، الفجالة، القاهرة، لا يوجد تاريخ.

ثالثًا: مواقع على شبكة الإنترنت:

١- ويكيبديا ، الموسوعة الحرة ، الإنترنت.

٢- الموسوعة الإسلامية الجديدة (التركية) ، الإنترنت.

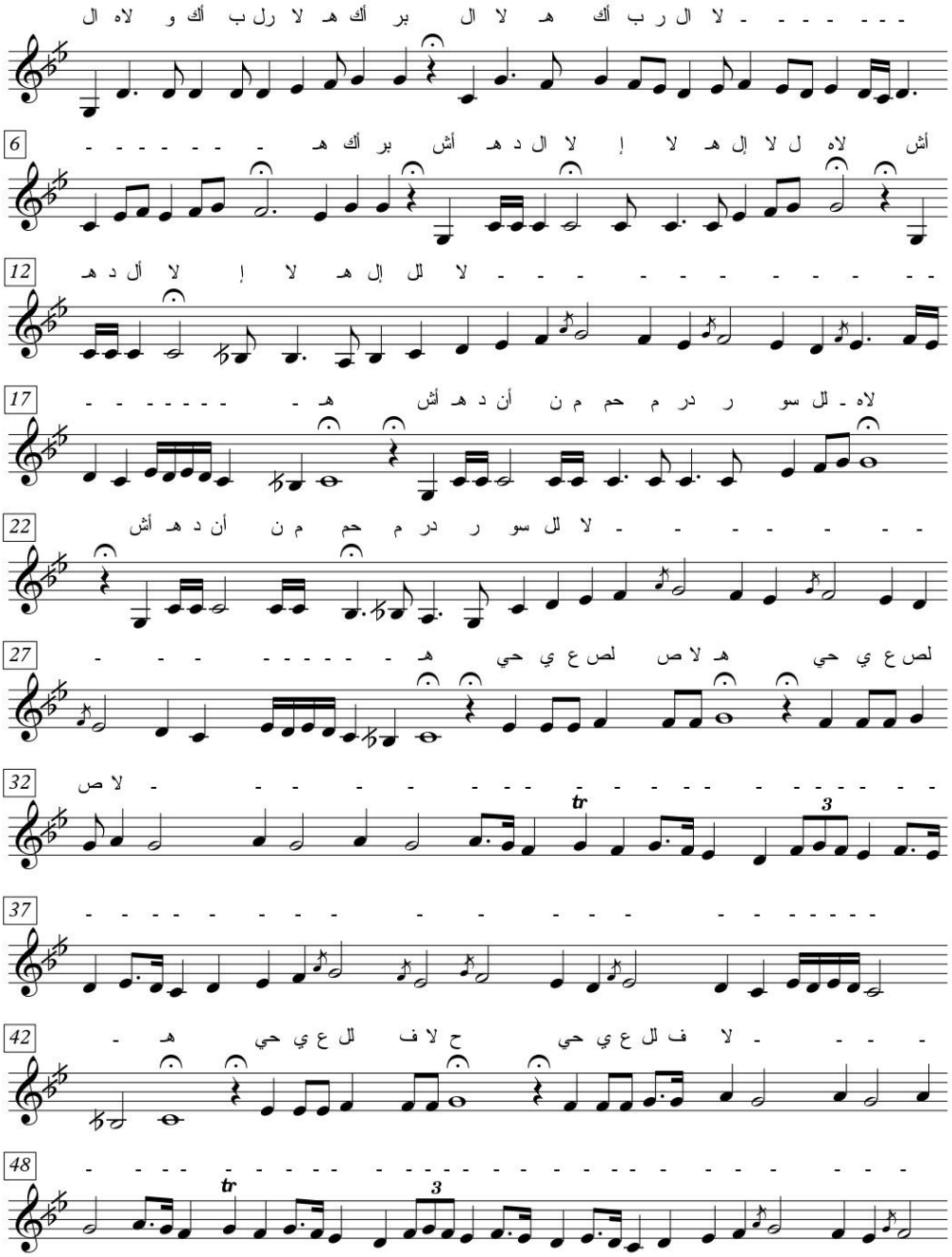
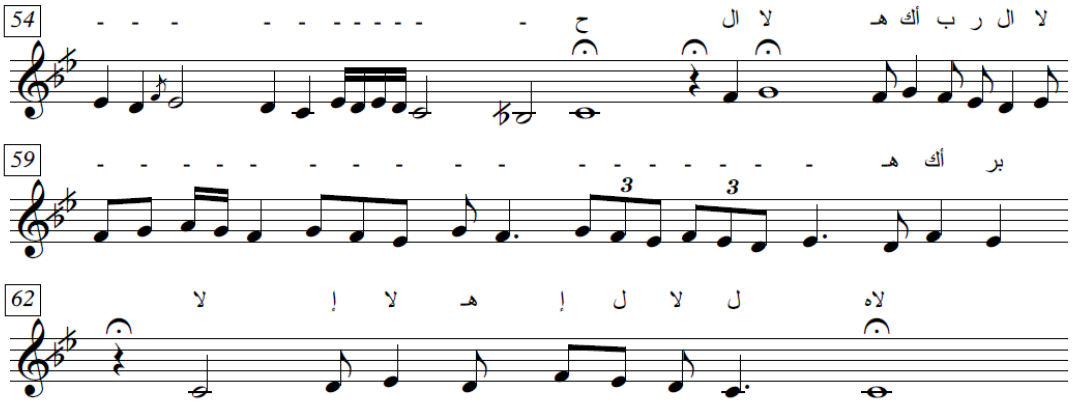
٣- وكالة الأناضول ، الإنترنت.

٤- https//lakhasly.com

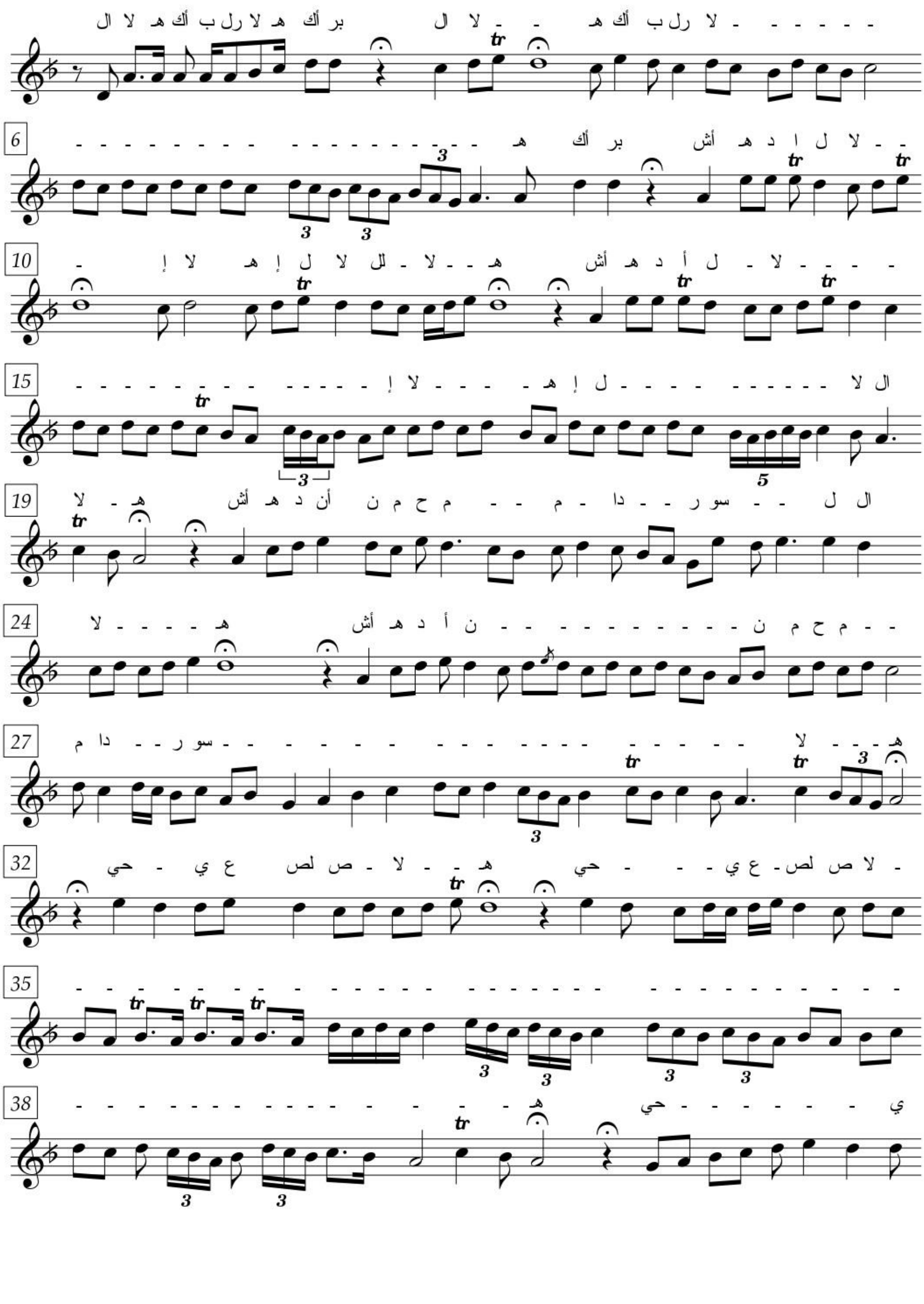
٥- https://adlat.net/showthread.php

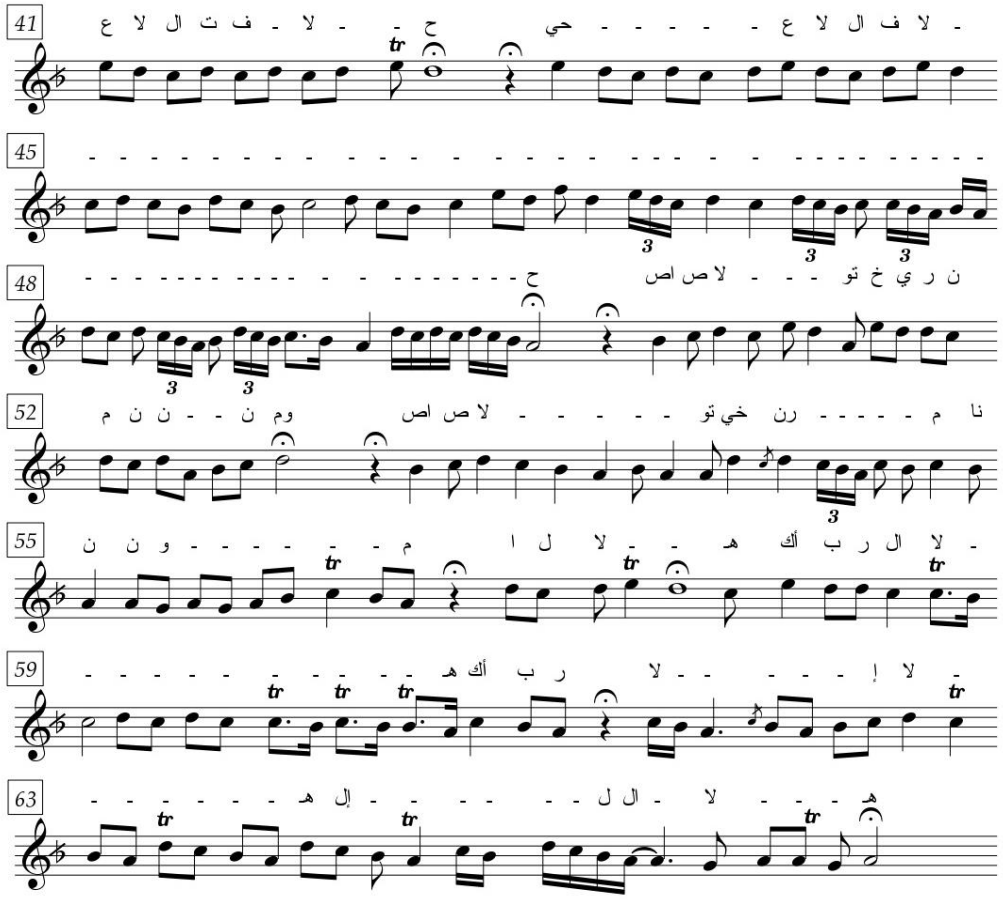
٦- https://al-maktabe.org/book

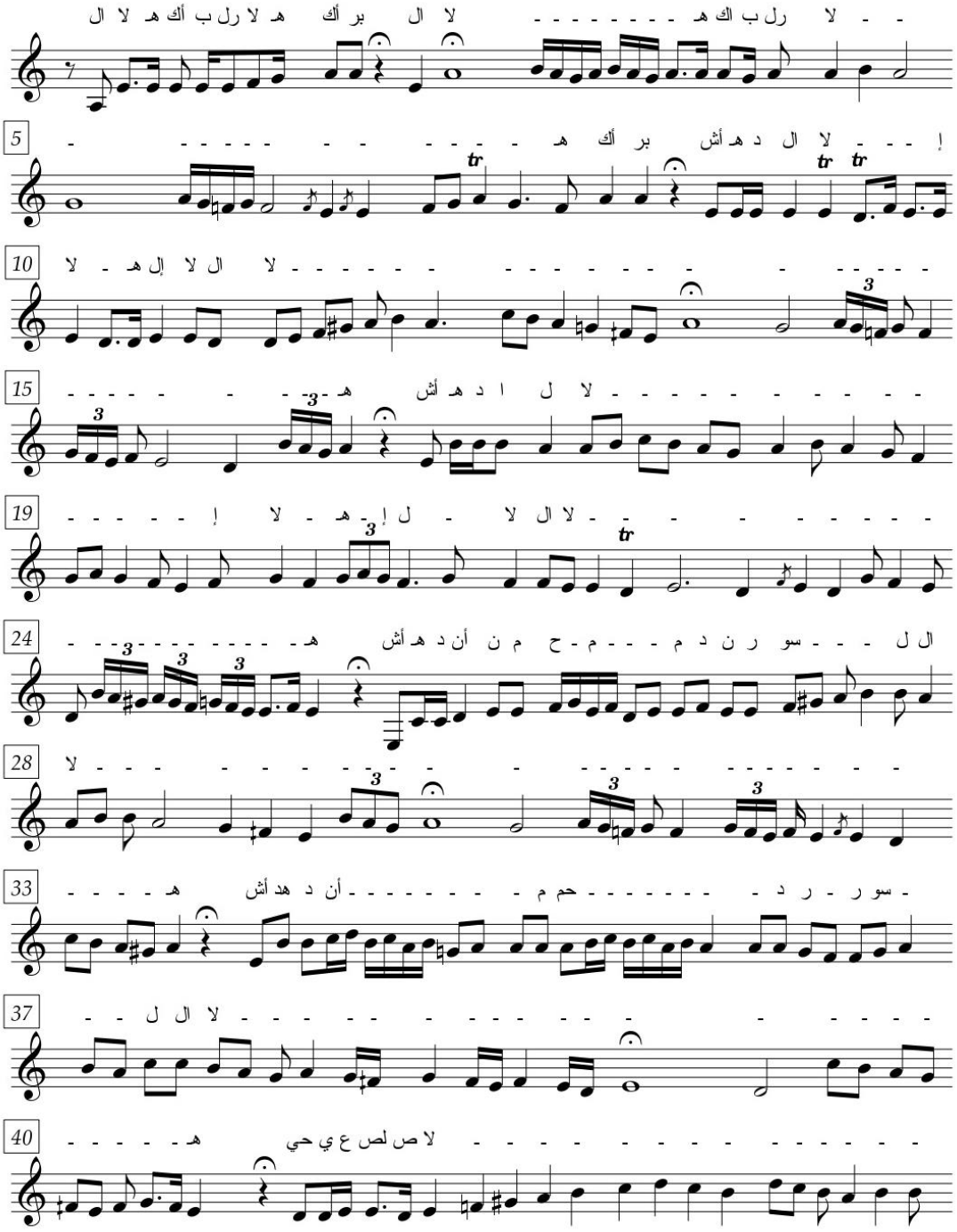
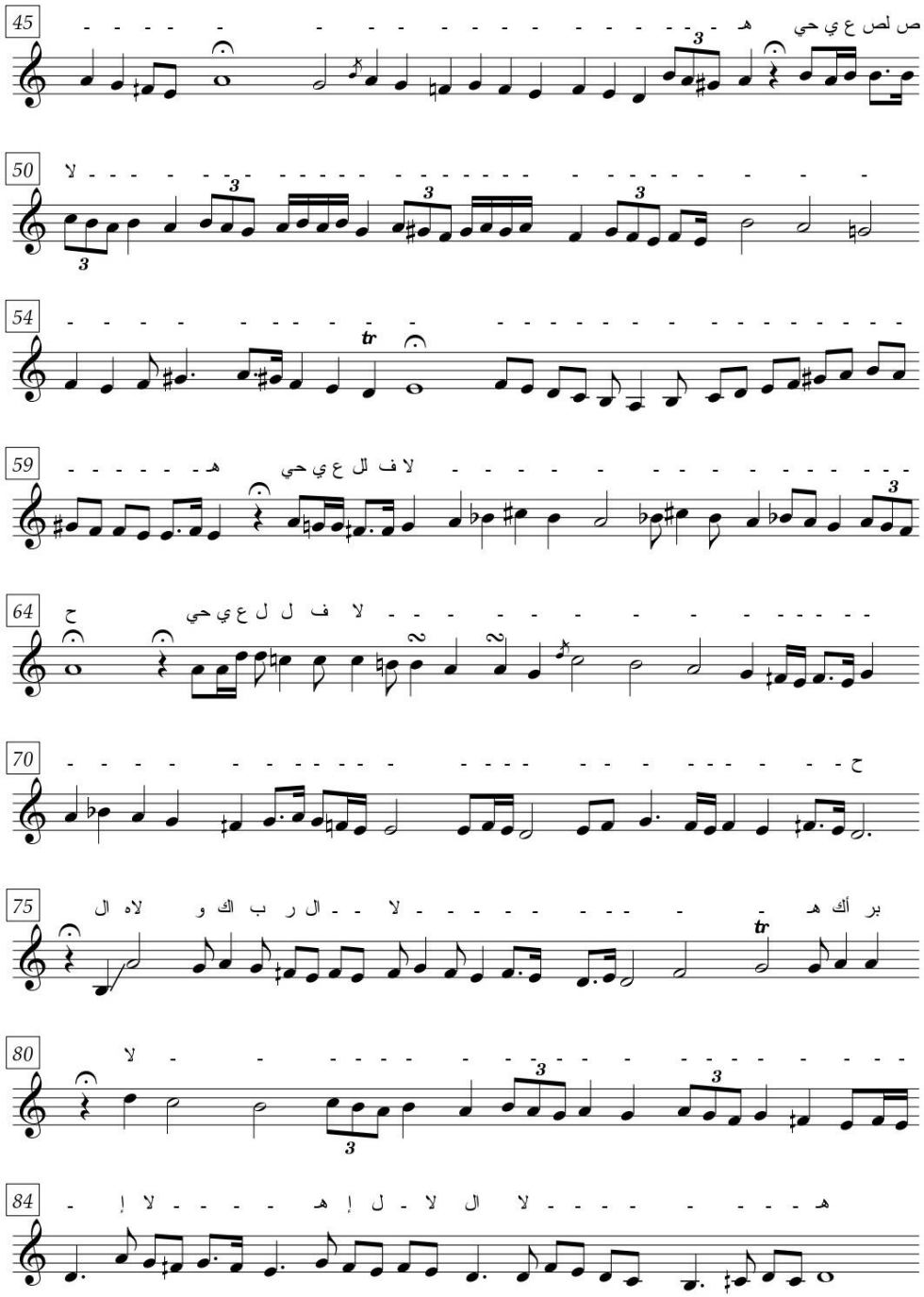
آذان الشيخ

عبد الباسط عبد الصمد

تابع ـ آذان الشيخ عبد الباسط عبد الصمد

آذان الشيخ

نصر الدين طوبار



تابع - آذان الشيخ نصر الدين طوبار

آذان تركي

الحافظ محمد إيرار

45
ص لص ع ي حي
50
لا
54
59
لا ف ل ع ي حي
64
ح
لا ف ل ل ع ي حي
70
75
لاه ال
لا ل ر ب ك و
بر أك هـ
80
لا
84
لا ال لا ل إ هـ
لا إ

ملخص البحث

الآذان (الدعوة إلى الصلاة) في كلا من مصر وتركيا
خلال القرن التاسع عشر
(دراسة مقارنة)

لكل بلد طابع خاص في موسيقاها الدينية ، فالبلدان الإسلامية تشترك في الآذان باعتباره الركن الأساسي الأول من أركان الإسلام ، والدعوة إلى الصلاة للمسلمين خمس مرات في اليوم.

ولاحظت الباحثة أن الآذان في مصر وتركيا به الكثير من العناصر الموسيقية المشتركة ، وهذا ما يعزز ارتباط الآذان بينهما ، مما دعا ذلك الباحثة لعمل دراسة مقارنة للخصائص الموسيقية للآذان في مصر وفي تركيا خلال القرن التاسع عشر ، لإثراء مكتبة الموسيقى العربية بمثل هذه الأعمال الجديدة.

أولاً: ويتناول البحث العناصر التالية:(مقدمة – مشكلة البحث – أهمية البحث – أهداف البحث – أسئلة البحث – حدود البحث – منهج البحث – عينة البحث – أدوات البحث – مصطلحات البحث – الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث) .

ثانيًا: الإطار النظري للبحث ويتناول:– آذان الصلاة (الدعوة إلى الصلاة):(نشأته – تطوره – موسيقاه) وأشهر مقرئين الآذان في مصر في القرن التاسع عشر.

- آذان الصلاة (الدعوة إلى الصلاة) في الدول العثمانية والقرن التاسع عشر في تركيا وأشهر مقرئين الآذان فيها.

ثالثًا: الإطار التطبيقي: تحليل العينة المختارة وهي تحليل آذان(الصلاة) في مصر ل (عبد الباسط عبد الصمد / ونصر الدين طوبار) وتركيا ل (محمد إيرار اباجي) خلال القرن التاسع عشر.

رابعًا: نتائج البحث:

خامسًا: توصيات ومقترحات – مراجع ومصادر البحث –ملخص البحث باللغة العربية – ملخص البحث باللغة الإنجليزية .

الكلمات المفتاحية :الآذان(الدعوة إلى الصلاة)– مصر – تركيا – القرن التاسع عشر– دراسة مقارنة.

Research Summary

Al-Athan (The Islamic Call to Prayer) in Egypt and Turkey during the Nineteenth Century

(A Comparative Study)

Each Country has a special character in its religious music. Islamic countries have a common call to prayer or Athan for being regarded as the basic pillar in Islam, and it is typically repeated five times a day. The researcher has noticed that Al-Athan in both Egypt and Turkey have several common musical elements; the thing that enhances the connection of Al-Athan in both countries.

Thus, the researcher has conducted a comparative study to examine the musical characteristics of Al-Athan in both Egypt and Turkey. By doing so, she hoped to enrich the Arab music library with such new studies. The current research consists of the following main points:

First: The Introductory Part that incorporate introduction, problem, significance, aims, questions, delimitations, method, sample, instruments, terms, and related previous study.

Second: The Theoretical Framework that incorporates the a) the initiation, development, and music of Al-Athan, b) the most renowned reciters of Al-Athan in Egypt during the nineteenth century, and c) Al-Athan in the Ottoman countries, Al-Athan in Turkey during the nineteenth century, and the most renowned reciters in Turkey during that time.

Third: Analysis that incorporates analysing the chosen samples consisting of a) Al-Athan in Egypt during the nineteenth century by each of Abd-AlBaset Abd-Al-Samad and Nasr Al-Din Tobar and b) Al-Athan in Turkey during the nineteenth century by Muhammad Abrar Abagy.

Fourth: Results.

Fifth: Suggestion and recommendations, references and resources, an Arabic summary, and an English summary

Keywords: Al-Athan (The Islamic call to prayer), Egypt, Turkey, the nineteenth centur - (A Comparative Study) .