

Musikk i islam

Jon Skarpeid, Universitetslektor, Universitetet i Stavanger (2007)

Disposisjon:

- 1 Innledning
- 2 Kilder
- 3 Historisk overblikk
- 4 Er musikk tillatt eller forbudt?
- 5 Musikalsk egenart og musikkens mening
- 6 Skala, melodi og rytme
- 7 Rituell musikk
- 8 Instrumenter
- 9 Musikkens finalitet
- 10 Oppsummering

1 Innledning¹

Finnes det noe slikt som ”islamsk musikk”? Terminologien ble brukt i den detaljerte KRL-planen L97 men er minst like problematisk som for eksempel ”kristen musikk” eller ”buddhistisk musikk”. Begrepet islamsk musikk rommer så mange ulike språklige, etniske og kulturelle tradisjoner at det musikalske uttrykket neppe kan være særlig homogent. Det dreier seg snarere om flere enn ett musikalsk uttrykk. Fellesnevneren blir da religionen. Begrepet islamsk musikk rommer i så fall alle musikalske uttrykk som har et spesifikt islamsk innhold og siktemål.

Dersom vi anlegger et historisk perspektiv, blir det imidlertid også nødvendig å knytte an til ulike musikkuttrykk innenfor den klassiske islamske kulturkrets. Vi starter med en oversikt over kilder og historisk utvikling. Siden rettslærde muslimer har vært skeptiske til musikk, er det umulig å ikke komme inn på diskusjonen knyttet til musikkens legalitet. Deretter gjør vi rede for noen musikkteoretiske innfallsvinkler, før et lengre avsnitt følger om rituell musikk. Mange elever vil kanskje ha interesse av musikkinstrumenter og et eget avsnitt er viet slike. Artikkelen avsluttes med noen tanker om forholdet mellom det musikalske og det kosmologiske forløpet.

2 Kilder

¹ Deler av denne artikkelen er tidligere publisert som ”Musikk i Islam: Perspektiver på historie og nåtid” *DiN* 2002 2-3, s.64-71 og het ”Musikk i Islam: Perspektiver på historie og nåtid”.

De skriftlige kildene for den klassiske og formative perioden for musikk i islamsk sammenheng er først og fremst bøker skrevet på arabisk. De viktigste bidragsyterne her er kjent fra den gang det var mulig å være universalgeni. Blant dem er de store filosofene, eller *falasifa* som de gjerne kalles på arabisk. Når det gjelder musikk er følgende noen av de viktigste teoretikerne: araberer al-Kindi (805-837), perseren/tyrkmeneren al-Farabi (Alfarabius, ?-950) og perseren ibn-Sina (Avicenna, 980-1037). (*Den store boken om musikk* (Kitāb al-mūsīqī al-kabīr) av al-Farabi er det mest imponerende musikkvitenskapelige verket skrevet på arabisk. Disse forfatterne skrev om musikkteori med utgangspunkt i gresk tradisjon. Den ble gjerne kalt *musiqi*, et noe belastet begrep som vi senere skal se. Viktig er også greske musikkverk som ble oversatt, gjerne av kristne, og studert av de store musikkteoretikerne i den muslimske kulturkrets. I tillegg til det skriftlige materialet spiller bilder og illustrasjoner en ikke uvesentlig rolle. De kan gi oss en pekepinn på hvordan instrumenter har sett ut tidligere, hvilke som har vært dominerende og ikke minst den sosiale og religiøse settingen rundt utøvelsen av musikk.

3 Historisk overblikk

I denne artikkelen begrenser vi oss til et kort overblikk av seks viktige og til dels overlappende perioder i den arabisk-muslimske musikkhistorien. De kan karakteriseres som følger:²

(1) Ifølge den berømte islamske historiker al-Tabari (839?-923), besørget den første kalifen Abu Bakr (573?-634) at to profesjonelle 'syngedamer' mistet både hender og tenner. Uansett hvordan man stiller seg til denne overleveringen, vitner den nok om en skepsis mot en viss type livsutfoldelse. De første kalifene hadde en forholdsvis enkel livsstil, og forventet det samme av samfunnet for øvrig. Likevel er denne enkeltepisoden neppe et resultat av et prinsipielt forbud mot musikk. Tvert imot finnes det mange musikere som utøvde sin kunst under de første fire kalifer (632-61). Til tross for en viss motstand sørget innflytelsesrike personer for å engasjere profesjonelle musikere.

(2) Under umayyadene (661-750) ble hoffet ved kalifatet i Damaskus nærmest å regne for et musikkonservatorium. Med ett unntak elsket umayyade-kalifene musikk, og perioden kjennetegnes av erobring og en livsbejaende holdning – ikke av konservativ teologi. De fleste hoffsangerne ved umayyade-kalifatet i Damaskus var persere.

(3) Den arabisk-muslimske musikken hadde i likhet med vitenskap, kunst og litteratur, sitt høydepunkt under abbasidene (750-1258). I likhet med umayyadene var bortimot samtlige av kalifene i Bagdad musikkelskere. I denne perioden dukket også noen av den islamske tradisjonens fremste filosofer opp. Ibn-Sina i Iran og ibn-Rushd (Averrøes, 1126-1198) i Spania er kanskje de mest kjente, men den fremste musikkteoretikeren var som nevnt al-Farabi. Disse filosofene ble erklært kjetterske av ortodokse muslimer, men de ble høyt verdsatt – også i den kristne kulturkrets. De stod i fremste rekke i de fleste vitenskaper og deres produksjon omhandler også musikkteori på et høyt nivå.

² Denne periodiseringen er gjort etter Amnon Shiloah.

(4) Islamifisering betydde til å begynne med 'arabisering', men etter hvert som det muslimske området vokste ble det vanskelig å opprettholde en noenlunde homogen kultur. Dette fikk også konsekvenser for musikkutviklingen. Et mer heterogent islamsk musikkuttrykk var bare ett resultat av denne utvikling. Musikken i områder som kom under islamsk kontroll har saktens arabiske elementer, men framstår likevel som mer hybride i både tone- og formspråk. Et av de mest interessante områdene i denne sammenheng er Spania, selv om det lå i utkanten av den muslimske verden. Umayyadene passerte Gibraltarstredet allerede i 711 og grunnla et muslimsk dynasti som medførte et islamsk nærvær i Spania helt fram til 1492. Her var med andre ord ikke bare tale om forbindelseslinjer, men ulike etniske og religiøse grupperinger levde side om side på den iberiske halvøy. Disse inkluderte arabiske og berberske muslimer, spanske konvertitter, kristne spanjoler, afrikanske slavearbeidere og jøder. Senere bidrog også sigøynere i den kulturelle kreolisering og flamencoen var et faktum. Innføring av akkorder er et spesifikt europeisk element. Tendensen til nedadgående melodiføring og det høye stemmeregisteret kan godt skyldes arabisk påvirkning. Selv om det muslimske og jødiske nærværet i Spania tok slutt i 1492, betydde det ikke at alle semittiske elementer i musikken forsvant. Til og med i dagens flamenco, 500 år senere, synes semittiske kjennetegn å være til stede, for eksempel i hangen til nedadgående melodiføring.

(5) I 1258 inntok mongolen Hulagu Bagdad og brakte med det abbaside-kalifatet til ende. Nå ble den islamske verden splittet opp i uavhengige stater. Fra en musikkvitenskapelig synsvinkel kan perioden ikke måle seg med abbasidenes tid, men desentraliseringen hadde også sine positive sider. Musikk ble kultivert ved en rekke mindre hoff, noe som førte til et større mangfold i musikkuttrykket i den islamske verden. Kanskje var det ulike mystiske ordener i Iran og Tyrkia som bidro mest i å videreutvikle kunstmusikken – ikke bare for egen del, men også ved å muliggjøre en videre ramme for musikk i sin alminnelighet.³ Tyrkerne er også kjent for janitsjarmusikken som hadde til hensikt å spre frykt hos fienden. Slik militærmusikk fikk stor innflytelse i Europa, særlig på 1700-tallet, da de fleste armeene i Europa utstyrte seg med militærmusikk etter mønster av janitsjarene. Av instrumentene var det særlig paukene man heftet seg ved, og en del europeiske komponister lot seg også inspirere. Noen av de store russiske komponistene har brukt elementer fra Sentral-Asia og Kaukasus. Komposisjonen *Scheherazade* av Rimskij-Korsakov (1844-1908) har fått navn etter en særegen tyrkisk formtype. To av de viktigste forbindelseslinjene mellom det kristne Europa og den islamske verden gikk via Gibraltar- og Bosphorusstredet. Selv om musikk kanskje var det kulturelle området hvor europeerne ble minst påvirket av den arabisk-muslimske sivilisasjon, var innflytelsen likevel til stede.

(6) Moderne tid kjennetegnes på den ene siden av en fornyelse av islamske tradisjoner og på den andre siden av kontakten med Vesten. Vestlig musikk ble introdusert i Tyrkia på begynnelsen av 1800-tallet og senere også i Egypt og Iran. Vestlig notasjon, instrumenter, metodikk og formtyper har i stor grad gjort seg gjeldende i den islamske kulturkrets. På samme tid er religiøs musikk og folkemusikk knapt påvirket av Vesten. Forsterking av lokale og regionale tradisjonselementer framheves for øvrig av geografene som en effekt av globalisering. Slik sett kan man si at gammelt og nytt lever side om side.

³ Mystisk – fra mystikk: filosofisk eller religiøs anskuelse som går ut på å nå fram til en opplevelse av den høyeste sannhet eller en umiddelbar forening med Gud eller det guddommelige gjennom ekstatiske fordypelse i den indre erfaring – ikke ved forstandens hjelp.

4 Er musikk tillatt eller forbudt?

Musikk har vært et omdiskutert emne gjennom islamsk historie, og det er riktig at den har vært forbundet med skepsis. Hos enkelte motstandere finnes musikk nevnt blant annet sammen med offentlig sex og vindriking som tegn på de siste tider. På den annen side finnes tradisjoner som tillater de fleste musikkformer, til og med visse former for dans. Den strenge tradisjonen har imidlertid hatt mindre praktisk betydning. Tvert imot har musikk spilt en viktig rolle i alle de store islamske dynastiene, både ved hoffene og i den folkelige kultur. Å påstå at musikk er forbudt i islam gir bare mening dersom man setter likhetstegn mellom islam og (*sunni*-)muslimeske lovskoler (*sharia*). I det følgende skal vi gjøre rede for deler av den klassiske argumentasjonen, samt kaste et blikk på vår egen samtid.

Den klassiske diskusjonen

Den islamske tradisjonen kunne selvsagt verken forby eller autorisere *a priori*. Både tilhengere og motstandere av musikk måtte legitimere synspunktene direkte ut i fra hellige skrifter eller ved hjelp av analogiprinsippet (*qiya*). Det finnes ingen vers eller kapitler (*sura*) i Koranen som eksplisitt handler om musikk, men noen skriftsteder har blitt brukt som belegg. Musikksketkere hevdet at sure 31,6 refererer til musikk: ”Der finnes slike som byr frem underholdende historier, for å føre folk bort fra Guds veier i uvitenhet, og for å drive ap med det”. Tilhengere har brukt 39,19 som belegg: ”Så gi Mine tjenere det gode budskap, dem, som lytter til (det talte) Ordet (*al-qawl*), og følger dets beste anvisninger.” Ordet, eller bedre, det talte Ordet, er her blitt forstått som sang. Faktisk brukes fremdeles *al-qawl* som betegnelse på sangutøvelsen av arabisk folkepoesi.

I mangel av eksplisitte koranvers ble selvsagt profettradisjonen, *hadith*, desto viktigere i argumentasjonen knyttet til lovligheten av musikk. To av tradisjonene som ble brukt er knyttet til en episode i huset til Muhammads kone Aisha. Da to profesjonelle ’syngedamer’ (*qayna*, med bakgrunn i en før-islamsk tradisjon) framførte en populær sang, ble de irettesatt av Abu Bakr, som senere ble den første kalifen. ”La dem være”, repliserte Muhammad. Ifølge en annen *hadith* som refererer til samme episode, skal Abu Bakr ha kalt kvinnesangen for Satans rørfløyte. En følgesvenn av Muhammad forteller at Profeten skal han ha holdt seg for ørene da han hørte lyden av rørfløyten som kvinnene spilte på. Musikktilhengere refererte til Muhammads replikk til Abu Bakr, mens motstanderne argumenterte med at sang i dette tilfelle ikke innebar annet enn stemmebruken under resitasjon av dikt (Shiloah 1995: 32f). Profettradisjoner (*hadith*’er) ble for øvrig også brukt for å forsvare dervisj-dans.

Diskusjonen i den muslimske tradisjon for øvrig har gått på hvor mye man skulle tillate, ikke om alt som heter takt og toner skulle være i strid med religionen. De strengeste, for eksempel de fire gjenværende *sunni*-muslimeske lovskolene, har ikke tillatt stort mer enn koranresitasjon, bønnerop og i noen grad patriotiske sanger uten ledsaging av instrumenter. Et unntak er visse trommetyper, da Muhammad selv skal ha brukt tromme. De restriktive gikk også hardt ut mot utøverne av sufiritualet *sama*. Sufiene var ifølge teologen og lovkonsulenten ibn Taymiyya (1263-1328) å betrakte som vantro og polyteister. Dersom ritualet hadde vært viktig for religionen, ville det vært foreskrevet i Koranen (Shiloah 1995: 35). De eneste stedene hvor lovskolenes musikkforbud ble noenlunde effektivt var imidlertid i moskeene og ved koranskolene. En av musikktilhengerne viste enkelt og greit til at Allah godtar fuglesang, og da måtte også menneskene ha lov til å musisere.

Det er viktig å få med seg er at begrepet musikk gir andre assosiasjoner for dagens vestlige lesere enn hva det gjorde for fortidens muslimer. Begrepet *musiqi* ble av den islamske musikkvitenskapen overtatt fra gresk, og dekket først og fremst musikkteori knyttet til kunstmusikken, inkludert musikkinstrumenter. Begrepet ble av de strenge tradisjonene aldri benyttet i beskrivelsen av ritualer som bønn og resitasjon av Koranen. Poenget har da vært å unngå enhver sammenblanding med eller tilknytning til den sekulære, ikke-tillatte musikken. Den raske ekspansjonen av islam førte imidlertid til mer presserende utfordringer enn å drøfte musikk. De geografiske avstandene førte etter hvert også til at kalifene hadde varierende innflytelse på hva som skjedde i store deler av den muslimske verden.

De mystiske ordener hvor musikk og dans var en essensiell del av den spirituelle og ekstatiske øvelser, engasjerte seg sterkt i debatten omkring musikkens stilling og status. Resultatet var at kontroversene berørte et vidt spekter av musikkrelaterte emner. Den iranske mystiker Abu Hamid Muhammad al-Ghazali (1058-1111) gjorde sufismen stueren i store deler av den muslimske verden, og hans synspunkter vedrørende musikk fikk også stor oppslutning. Han representerer et mellomstandpunkt med hensyn til hva slags musikk som kunne tillates, og refereres gjerne av dagens moderate religiøse ledere. Han unngikk å bruke begrepet *musiqi*, antakelig for å distansere seg fra omstridte filosofer som al-Farabai og ibn-Sina. I stedet diskuterte al-Ghazali den musikalske praksis når han argumentere for hva slags musikk som skulle være tillatt. Han opererte med syv tillatte og fem forbudte former, og hans argumentasjon bygde stort sett på analogiprinsippet innenfor islamsk lov og rett. Musikk var tillatt for å oppmuntre pilegrimer, egge til strid, inspirere til tapperhet på selve dagen for et slag, framkalle klage og sorg, framkalle lykke, lokke fram kjærlighet og lengsel (innfor ekteskapet) og framkalle kjærlighet til Gud. Musikk var ifølge al-Ghazali forbudt når den spilles av kvinner under visse omstendigheter, hvis instrumentene som brukes er uttrykkelig forbudt, når innholdet i sangene ikke er i overensstemmelse med religionen, når lytteren drives av lyst eller hvis man lytter til musikken for musikkens egen del (Shiloah 1995: 44).

Trekk fra samtiden

Fortidens posisjoner lever videre og musikkmotstanderne har heller ikke i dag særlig mye vind i seilene. Verken myndigheter eller folk flest synes et ortodoks musikkforbud er særlig fristende. Eksempelvis skal Ghadaffi være Beethovenfan og Saddam Hussein hadde visst Chopin som sin yndlingskomponist. Det eneste området der musikkmotstanderne virkelig lyktes var i Afghanistan, der Taliban-regimet forbød musikk i 1998. Kun koranresitasjon, kall til bønn og kampsanger var tillatt. Regimet innførte, med unntak av visse trommer, totalforbud mot musikkinstrumenter – alt i tråd med ortodoks *sharia*. Da regimet falt i 2001 kom musikkinstrument tilbake i offentligheten. Innenfor den islamske kulturkretsen lever musikken, både den rituelle og den mer allmenne, i beste velgående, selv om situasjonen ikke alltid er uproblematisk. Da det saudi-arabiske kongedømmet innførte musikk, passet de på først prioritere militærkorps. Slik ville det unngå problemer med den strenge wahhabismen, som i prinsippet er motstander av dans, musikk, instrumenter og sang. De siste tiårene har staten aktivt støttet folkekunst og musikk. Det betyr imidlertid ikke at musikk i sin alminnelighet er uproblematisk, verken for utøvere eller tilhørere.

På individnivå og i den muslimske diaspora finner vi også ulike holdninger, selv om musikere naturligvis forsvare sin praksis. En av hindustani-musikken store skikkelser i det 20, århundre, Bismillah Khan (1916-2006) i Varanasi (India), trosset de lokale muslimske lederne: ”Hvordan kan min *shehnai* [et obolikhende instrument] som gir meg så mange gleder

være *haram* [synd]? Jeg når lyset av min Allah ved hjelp av bølgene fra mine melodier”, er hans poetiske svar (Ganguly 1994: 96).

Den kjente konvertitten Cat Stevens (*Yusuf Islam*) sa i et intervju på NRK at hans muslimske lærere gikk imot bruk av instrumenter da han som nyomvendt spurte dem til råds. Etter nærmere 20 års fravær, gav han i siste halvdel av 90-tallet ut et par CD-er. Disse er konservative i den forstand at alle instrumenter unntatt trommer er utelatt. Ellers er det bare sang. I 2006 gav han ut et nytt album, denne gang med instrumenter. Han uttalte i den forbindelse at det ikke står noen sted i Koranen at musikkinstrumenter er forbudt. Dette er et klassisk skriften alene- eller *sola scriptura*-argument.

I den norske *Islamsk barnesangbok* (1985) brukes ikke instrumenter, med unntak av trommer. Den plasserer seg dermed i den konservative tradisjonen på dette området.. Norsk-pakistanske Deepika har for så vidt ikke lagt skjul på sin religiøse tilhørighet, men bruker musikk-instrumenter både fra pakistansk og vestlig tradisjon. Tekstene på CD-ene hennes har for øvrig ikke hatt noe spesifikt religiøst innhold, og er dermed muligens mindre problematiske for de konservative kreftene. Hos en del svarte muslimske rappere får vi begge deler. Amerikanske grupper som for eksempel Public Enemy har religiøse tekster som er i tråd med den omdiskuterte muslimske bevegelsen de støtter, Nation of Islam. Her er det ’full instrumentering’ for å si det slik; ingen restriksjoner med hensyn til hvilke instrumenter som brukes.

5 Musikalsk egenart og musikkens mening

Islam kan forstås som en i utgangspunktet arabisk religion, men ekspanderte hurtig ut over det arabiske kulturområdet. Tre musikktradisjoner ble så tidlig inkorporert i den arabisk-muslimske kultur at de vanskelig kan skilles fra denne eller *vice versa*. De er den berberske i Nordvest-Afrika, den koptisk-kristne i Egypt og den mesopotamske. Selv om terminologien ’islamsk musikk’ er problematisk ut i fra en musikkvitenskapelig synsvinkel, er det likevel et par karakteristika ved musikken som gjør seg gjeldende i største parten av det geografiske området hvor islam har vært den dominerende politiske, religiøse og kulturelle faktor. For det første synges det som regel i et svært høyt register. For det andre har melodiføringen hang til nedadgående bevegelser. Et tredje karakteristikum er rytmikken. De arabiske musikkteoretikere holdt allerede på 800-tallet et høyt nivå i sine analyser og beskrivelser av rytmikk, for eksempel hos al-Kindi. Mye av den arabisk-muslimske musikken kjennetegnes da også av en pregnant rytmikk. I tillegg kommer en hel rekke instrumenter som *oud* (lutt), *rebab* (fiolin), *shehnai*, *sitar* og *tabla*, som bidrar i utformingen av det musikalske uttrykket – selv om ikke alle disse har et spesifikt muslimsk opphav.

Den klassiske arabisk-muslimske musikken nådde som nevnt sitt høydepunkt under abbasidene (750-1258), som villig lot seg inspirere av kulturkretsene som de kom i kontakt med. Når det gjelder musikkteori ble grekerne flittig studert. Et resultat av dette er at den arabiske musikkskalaen bygget på den pytagoreiske. Abbasidiske lærde lot seg også inspirere av grekernes tanke om sfærenes harmoni. Musikken ble ansett å reflekterte den harmoniske skjønneten i universet og skulle hjelpe mennesket til å transcendere den materielle eksistensen. Musikalsk samklang unnfanget i overensstemmelse med universets velordnede lover og hjelper mennesket til å oppnå både åndelig, filosofisk og etisk likevekt. Den finstiller dømmekraften, styrker motet, leder det mot balansert opptreden og utvikler sjenerøsitet og

mildhet. Kort sagt skaper musikken indre harmoni. Musikk ble også knyttet til medisin. Rett bruk av musikk til rett tid har en helbredende virkning på kroppen. De ni hullene i fløyten korresponderte angivelig med de ni åpningene i den menneskelige kroppen, og luftstrømmen som fyller fløyten og framkaller tonene ble sammenliknet med det guddommelige lyset som når den menneskelige eksistens. Et annet eksempel på slik numerisk sammenheng er al-Kindi sin fortolkning av 'oudens fire strenger som paralleller til de fire årstidene, de fire himmelretningene, de fire elementene og de fire mentale stemninger. Denne tankegangen reflekterer det allegoriske fortolkningsprinsippet som dominerte i middelalderen.

Blant dagens musikere innenfor den islamske kulturkrets vil synet på musikkens vesen og hensikt variere. Forhold som religion, kultur og musikalsk tradisjon vil spille inn. Dette kan illustreres av musikere jeg intervjuet i Pakistan. Sufier innenfor *qawwali*-tradisjonen fortalte at hensikten med musikken deres var å nå den samme tone eller vibrasjon som ifølge muslimsk teologi frambringer skapelsesprosessen. Andre sier seg uenige i dette. Å nå denne tonen er ikke mulig for noen. En utøver av *ghazal*-sanger (kjærlighetsviser) fortalte meg at formålet med CD-utgivelsene og konsertene hans er å gi folk et avbrekk fra den harde hverdagen. Folk har masse komplekser og problemer, for eksempel fattigdom, og musikken kan i det minste gi dem en vakker stemning en stakkert stund, avsluttet han. Disse to eksemplene representerer på sett og vis to ytterpunkt med hensyn til musikkens mål og mening. Sufienes *qawwali*-musikk har en vertikal orientering, i det den søker mot Gud eller skaperordet. *Ghazal*-sangeren har et horisontalt siktemål, i det han vil gi tilhørerne en vakker opplevelse i en ellers strevsom hverdag.

6 Skala, melodi og rytme

Skala og kvarttoner

De fleste melodilinjener (*maqam*) har syv toner. Mer intrikat er hva vi kan kalle kvarttonesystemet. Opprinnelig var oktaven delt inn i 17 intervall som kunne brukes, alt etter hvilken melodi (*maqam*) som ble spilt. For om lag 100 år siden gikk egypterne, perserne og iranerne over til 24 toners skala, det vil si kvarttoner. Det har vært uenighet om det skal være samme avstand mellom hvert av de 24 intervallene. Perserne har, i det minste i prinsippet, delt oktaven inn i 24 like store intervall, mens den moderne tyrkiske skalaen inneholder hele 48 intervall. Hvilke av alle disse mikrotonene som brukes avhenger av den aktuelle melodi. I praksis viser det seg at i den melodiske frasering er kvarttoneintervall ($\frac{1}{4}$) ikke så vanlig som trefjerdedelsintervall ($\frac{3}{4}$).

Maqam

Et helt sentralt begrep i musikk fra Marokko i vest til Iran og Sentral-Asia i øst er *maqam*. *Maqam* bygger på skalaer. Eksempelvis er *maqam irak* forholdsvis lik europeisk durskala (jonisk), mens *maqam rast* er noenlunde som dorisk. *Maqam nahawand* minner om harmonisk moll, men har lavt syvende trinn i nedgang. Denne alterneringen mellom tonevalg i oppgang og nedgang er ikke så vanlig – i motsetning til i indiske *ragaer*, der dette er utbredt. En *maqam* som for eksempel *maqam huzam* er veldig forskjellig fra europeisk musikk, selv om den kan beskrives som en (jonisk) durskala der kvinten, det vil si femtetrikket, er forstørret med en halvtone

Til tross for at en del *maqam* 'er ligner på europeiske skalaer, opererer *maqam*-systemet også med hva vi kan kalle kvarttoner, eventuelt mikrotoner. Det medfører at *maqam*-skalaene bare blir mer eller mindre like de europeiske. Eksempelvis er det sjuende trinnet i *maqam jiharkah* høyere enn europeisk miksolydisk, og man kunne kanskje like godt beskrive den som jonisk med litt lavt syvende trinn.⁴ Selv om *maqam* 'er i større eller mindre grad minner om europeiske skalaer, er *maqam* ikke bare en skala som spilles rett opp og ned. Noe ornamentering gjøres også underveis, og visse toner skal gjerne fremheves. Slik sett gir det mening å si at *maqam* som helhet har likhetstrekk med indisk *raga*, der fremhevne toner og ornamentering kommer i tillegg til selve skalaen. Noen ganger fravikes også den opprinnelige tonehøyden (*pitch*) i en *maqam* på grunn av det som ofte kalles 'gravitasjonseffekten': tendensen til å trekke fjerneste note nærmere for å få en smidigere melodilinje. Det er vanskelig å tallbestemme antall *maqam* 'er, men det finnes rundt 30-40 som er særlig utbredte og ofte brukt.

***Iqa* (rytme)**

I likhet med *maqam* er '*iqa* et begrep som dekker et stort geografisk område, men det er ikke like utbredt. Tyrkerne bruker for eksempel *maqam* for melodi, men for rytme gjelder det tyrkiske *usul*. En del av de utbredte rytmene har tyrkiske navn. Det tyrkiske bidraget til rytmikk i den muslimske kulturkretsen bestod ikke minst i introduksjonen av rytmer med oddetallsnummer, siden omtrent samtlige av rytmene beskrevet i de eldste arabiske kildene fra abbasidekalifatets tid (750-1258) er rytmer med partallsnummer. Bysantinsk rytmikk skal også ha påvirket den arabiske. Opprinnelig er '*iqa* knyttet til arabisk poetisk metrikk, men ble senere også gjeldende for musikken.

Det finnes tre typer rytmiske slag, *dum* eller markert hvor slaget plasseres midt på trommeskinnet, *tek* eller lett hvor slaget plasseres på kanten av trommeskinnet, og til sist stumt slag eller pause. Opprinnelig har det vært rytmiske sykluser med opp til 176 slag, men i løpet av det 20. århundre gikk lengre sykluser ut av bruk. Kortere sykluser på for eksempel 16 eller 24 slag forenkles ofte til sykluser på under ti slag. Verdt å merke seg er at på 1960- og 70-tallet oppdaget forskere polyrytmikk i Bahrain, Kuwait og Qatar, særlig blant perledykkere. Arabisk musikk for øvrig er monorytmisk, men den oppdagede polyrytmikken er forsøkt tatt opp i musikken hos moderne arabiske komponister.

7 Rituell musikk

Koranresitasjon

Koranen resiteres på originalspråket arabisk i alle muslimske land. Messingen beveger seg fra stilisert tale til artistisk sang og følger ordstrukturen i Koranen. Det finnes ingen spesielle regler bortsett fra at den må fremme tekstinholdet og ikke baseres på sekulære melodier. Regelrett sang av Koranen oppstod senest på slutten av 700-tallet og spredte seg ut over store deler av den islamske verden. Koranvers ble sunget på samme måte som sekulære tekster til toner av både folkemelodier og dansemusikk. Denne praksis ble fordømt av ortodoks islam og

⁴ Miksolydisk: en kirketoneart.

har ikke dukket opp igjen. Det er forbudt å sette melodier til Koranvers. Imidlertid diskuteres fremdeles hvor mye artisteri som kan tillates i Koranresitasjon.

Bønnerop

Det andre elementet som tillates i moskeen er bønnerop. Bønneropet består av sju deler – åtte blant *shia*-muslimer – som repeteres. Nesten hele den muslimske verden godtar at bønneropet synges. Først blir det kalt fra minaretene og dernest i selve moskeen ved begynnelsen av bønnestunden. Ellers gjelder de samme reglene som for koranresitasjon. Det finnes ingen spesielle regler for den musikalske formen, noe som har gitt opphav til store regionale forskjeller. Enkelte steder holder man seg mer eller mindre til den samme tonen, mens man andre steder tar store toneintervall i bruk, gjerne inspirert av klassisk arabisk musikk. Fra 900-tallet til slutten av 1800-tallet tok militære orkestre del i bønneropet. I Iran og i østre del av den muslimske kulturkrets brukes i noen grad fremdeles trommer når det kalles til bønn. I likhet med koranresitasjon skjer bønneropet på arabisk, men det finnes her et interessant unntak. Kemal Mustafa Atatürk, det moderne Tyrkias grunnlegger, sørget ikke bare for å gå over fra arabiske til latinske bokstaver eller å påby europeisk klesdrakt for mennene. På 1920-tallet ble bønneropet fra minaretene forandret til tyrkisk. Etter hans død ble motkreftene imidlertid sterke nok til at arabisk ble gjeninnført.

Pilegrimsferd og høytider

I tillegg til bønneropet, brukes musikk i forbindelse med pilegrimsferd og fastemånedens ramadan. Tradisjonen godtar sang både ved starten av pilegrimsferden, i og utenfor Mekka og ved tilbakekomsten. Tidligere ble militærorkestre benyttet ved avskjedsseremonien, men i dag er dette tonet ned. Like fullt brukes instrumenter fremdeles i mange regioner. I Egypt brukes eksempelvis i dag både fløyter og trommer. Det er knyttet musikalske elementer til fastemånedens *ramadan*. Etter solnedgang finner en rekke sosiale sammenkomster sted, der tradisjonelle *ramadan*-melodier synges. Det finnes en rekke ulike tradisjoner som inkluderer folkemelodier, barnesanger og musikk komponert av moderne egyptiske komponister. Musikk knyttes således til tre av islams fem søyler: bønn, *ramadan* og pilegrimsreisen. I tillegg knyttes musikk til andre del av trosbekjennelsen, hymner som priser profeten Muhammad (*Na' t*). Fødselsdagen hans er blitt feiret siden 800-tallet eller enda tidligere. Dagen ble etter hvert svært viktig. Her benyttes sang for å framføre episke tekster om Muhammads livshistorie. Også til Profetens himmelreise som særlig feires av sufiene og en del mindre sekter, eksisterer det spesielle sangkomposisjoner. I tillegg til fødselsdagen og himmelreisen finnes det en rekke hymner som priser Muhammad.

Dervisj-dans

Både fra en religions- og en musikkvitenskapelig synsvinkel er musikken til sufiene, de islamske mystikerne, svært interessant. Imidlertid er sufienes rituelle musikk omstridt, imotsetning til sanger og musikk knyttet til bønn, pilegrimsferd, *ramadan* og Muhammad. Noen av skolene har også inkludert dans i sine ritualer. Det finnes ulike former for dervisj-dans, men vi skal her begrense oss til det tyrkiske 'danseritualet' hos den berømte Mevlevi-ordenen. Den ble grunnlagt av den persiske poet og mystiker Jalal-al-Din Rumi (1207-1273) som slo seg ned i Konya (Tyrkia). Ordenens navn, *Mevlevi* (Mester), viser til tittelen til grunnleggeren Rumi, og senteret er knyttet til graven hans i Konya. Selve dansen eller ritualet kalles *ayin* eller *Mevlevi ayin* (Mevlevi-dansen).

Forut for selve dansen nevnes først Muhammad, deretter kommer fløytespill som skal symbolisere sufienes søken etter forening med Gud, og til sist kommer orkesteret inn og introduserer rytmikk. Til dansen synges fire vokalkomposisjoner, normalt med tekster hentet fra dikt av Rumi eller hans sønn Sultan Veled. Dansen består i kontinuerlig dreiende bevegelser, armene er strukket ut til sidene, og hode holdes karakteristisk på skakke. Deltakerne danser i to sirkler rundt sjeiken som leder ritualet. Dette er ikke dans i moderne betydning av ordet. Poenget er *sama*, å lytte med 'hjertets øre'. Opprinnelig ble det brukt *ney* (fløyte) og tromme (*def* eller *kudum*), men i Istanbul og de vestlige delene av Tyrkia har *tanbur* (lutt), *rebab* (fiolin), flere par med små pauker og symbaler også vært brukt.

På grunn av modernitet og islamske reformbevegelser har dervisj-dans enten blitt sterkt begrenset eller forbudt. I det moderne Tyrkia ble den sett på som førmoderne og dermed lite ønskelig. Noe har man imidlertid tillatt, og i dag er den også blitt en turistattraksjon. Blant islamister og ortodokse er den et eksempel på 'utglidning'. Dervisj-dans er blant annet sammenlignet med dansen rundt gullkalven (jf 2. Mosebok 32).

Qawwali

Et annet sufi-ritual er *qawwali*, fra arabisk arabisk *qaul* som kan oversettes med 'tale'. Det synges av *qawwalere*, profesjonelle musikere som fremfører musikken i mindre grupper ledet av en eller to solosangere. Klassisk *qawwali* er ikke en konsert som framføres av musikere og bivaans av et publikum. Tilhørerne er i aller høyeste grad også deltakere i sufi-ritualet *sama* (lytting). For sufienes uttrykkes mystikkens tanker, følelser og opplevelser først og fremst gjennom dikt. Hensikten med musikken er å forsterke innholdet i eller opplevelsen av selve teksten. Slik sett er musikken kun et middel for å nå åndelige mål, hvilket kommer til uttrykk ifølgende versestrofe: "Ikke fra strengene, ikke fra treet eller fra trommen, men fra Ham selv kommer stemmen fra den elskede" (hentet fra Qureshi 1986:17). Den ultimative *qawwali*-musikken har en religiøs funksjon. Den skal vekke den mystiske kjærligheten og til og med initiere guddommelig ekstase, hvilket er den essensielle opplevelsen innenfor sufismen.

En åndelig leder styrer *qawwali*-musikerne og de tilstedeværende sufutilhengerne, men ritualet er normalt åpent for alle. Selv om *sama*-ritualet følger bestemte konvensjoner preges det av spontanitet og individualitet. Hovedsaken for sufutilhengerne er å uttrykke den mystiske kjærligheten. Musikkerne søker på sin side å følge opp deltakernes behov. Ifølge de tradisjonelle reglene innenfor sufismen er sammenkomstene åpne for alle seriøse tilbedere forutsatt at de er rituelt rene. Kvinner og unge gutter er tradisjonelt ekskludert grunnet den fristelse som deres tilstedeværelse tenkes å innebære. På grunn av ideologiske føringer blant indiske sufier er imidlertid *qawwali*-møtene deres åpne for alle, inkludert kvinner. Musikken særpreges av repetisjon og improvisasjon. Den har gjerne en instrumental introduksjon. Deretter synges et introduksjonsvers uten trommer før det hele leder direkte over i et mystisk dikt som settes til en melodi og framføres av hele *qawwali*-ensemblet.

Ved siden av sufismens felleskonsepter, kommer også splittelsen mellom *shia*- og *sunni*-muslimer og regionale forhold til uttrykk i tekstene. Et eksempel på det første finner vi i versestrofen "Når jeg griper Ali, griper jeg Profeten, når jeg griper Profeten, da griper jeg Gud" (hentet fra Qureshi 1986: 34). Ifølgende strofe kommer det regionale innslaget tydelig fram:

*La hele verden tilbe Gud,
la menneskeheten prise guddommen.*

*Du kan søke Ham i Mekka,
du kan søke Ham i Kashi (Varanasi).
Jeg har funnet min elskede,
skulle jeg ikke kaste meg ned framfor Ham?*
(hentet fra Qureshi 1986: 87)

Referansen til Mekka, islams helligste by er innlysende nok i en muslimsk hymne. Parallellføringen med Varanasi, hinduismens helligste by, forteller imidlertid en del om den sosiokulturelle settingen. *Qawwali*-sangerne tilhører ulike sufiretninger, hvorav en del preges av en mindre uttalt religiøs absolutisme. Som et resultat av sine samtaler med lærde hinduer, ble den kjente indiske sufien Dara-Shukoh (1600-tallet) overbevist om at den Absolutte er en og den samme. Religionene representerer bare forskjellige uttrykksmåter (Rizvi 1983: 417).

Det finnes flere anledninger for *qawwali*-sammenkomster. Noen av dem er knyttet til islam i sin alminnelighet, torsdager når en minner de døde og fredag som er bønnedag. I tillegg, og minst like viktig, er merkedager knyttet til islamske helgener. Dødsdagen er her den viktigste fordi den representerer helgenenes endelige forening med Gud. *Qawwali*-tekstene er formulert på en rekke språk, men først og fremst farsi, hindi og urdu. Urdu-*qawwali* er bare et par hundre år gammel og følgelig ikke klassisk på samme måte som farsi og hindi, men er blitt svært viktig i Pakistan hvor det er nasjonalspråket.

Andre ritual

Dervisj-dans og *qawwali* kan sees på som utvidete varianter av sufi-ritualet *dhikr*, det vil si koranresitasjon og bønner. Imidlertid har *dhikr* også blitt anvendt av andre enn sufierne. I Sentral-Asia finnes det profesjonelle kvinnelige utøvere som bruker det i forbindelse med livssyklus ritualer som vuggesanger og giftemål. Det finnes endog i mer sjamanistiske settinger hvor ånder påkalles for diagnose og helbredelse.

8 Instrumenter

‘Oud

Dette instrumentet brukes først og fremst i sekulær kunstmusikk, ikke i religiøse settinger. ‘Oud er en korthalset lutt i tremateriale og en forløper for den europeiske lutt, derav likheten i navn. Den regnes for å være instrumentenes ’sultan’ og et sted heter det at ”det er det mest perfekte [instrumentet] som ble oppfunnet av filosofene” (Ikvan al-Safa). I utgangspunktet er ‘oud et instrument tilhørende den arabiske verden pluss Afrikas horn, men det spiller bokstavelig talt også en viss rolle i Tyrkia, Armenia og Aserbajdsjan. Den arabiske ‘oud har fire strenger, den andalusiske fem og disse plukkes med et plekter. ‘Ouden har sjelden bånd, noe som heller ikke er det store poenget siden akkorder ikke er en del av den klassiske arabiske musikken. Ifølge legenden ble instrumentet skapt av Lamek, Kains sønn. Ifølge en arabisk-muslimsk kilde skal det ha blitt konstruert av Mani og blitt spredt med manikerne.⁵ Spredningens senter, med eller uten manikerne, har vært det sørlige Irak, og

⁵ Maniker: tilhenger av manikeismen, en gnostisk religion grunnlagt av perseren Mani (216—277 e.Kr.).

'ouden nådde for eksempel den arabiske halvøya på 600-tallet. Det finnes også andre former for lutt, som *tanbur* og *baglama*.

Ney (rør-fløyte)⁶

Denne fløyten går under flere navn, *nai* og *nay*, som kommer fra et gammelt persisk ord for siv eller bambus. I Midt-Østen har navnet vært kjent siden antikken og det finnes avbildninger av fløyten på en seremonitavle fra Egypt ca 2900 f.kr. hvor rever spiller instrumentet til dansende giraffer og steinbukker. Det er også funnet en sumerisk fløyte datert til cirka 2500 f. Kr. Instrumentet finnes i flere varianter og er mellom 32 og 80 cm langt. Det har mellom tre og seks fingerhull og lages av bambus, tre eller metall. I dag brukes det blant annet som et klassisk instrument i Iran, i dervisj-ritual i Tyrkia og i både folke- og kunstmusikk i arabiske områder.

Rabab/Rebab

Dette er verdens eldste kjente strykeinstrument, men etymologien er ikke kjent. *Rabab* dukker for første gang opp i arabiske tekster rundt 900 e. Kr. I det sentrale Midt-Østen er det mest vanlig med én streng, i Andalusia, Marokko, Algeria og Tunisia to, og i Tyrkia og Egypt tre strenger. Bysants skal ha hatt en femstrengers *rabab* som ble kalt *lura* eller *lyra*. Tostrengs *rabab* er normalt stemt i kvint. *Rabab*'en spredte seg også østover til Sørøst-Asia og Indonesia. Instrumentet kan være konstruert med å sette en hals på en tromme som fungerer som en resonanskasse. Strengene er normalt av kobber, og den har intet gripebrett. Musikeren plasserer instrumentet omtrent som en cello. *Rabab* var svært populært ved muslimske hoff, både de arabiske og osmanske. Improvisasjon er et viktig element, spilt vekselvis med poetiske sanger. Bruksområdet både var og er først og fremst knyttet til kunst og underholdning, i mindre grad religion.

Surnay

Dette er et blåseinstrument med dobbelt rørblad. Liknende instrumenter er nevnt i det pre-muslimske Midt-Østen og *surnay* er antakelig en syntese av diverse instrumenter fra Mesopotamia, Nord-Afrika og den arabiske halvøy. Grunnet den islamske erobringen spredte *surnay* seg til store geografiske områder og er kjent under en rekke navn (*sorna*, *surla*, *surle*, *surna*, *surnai*, *srnay*, *zournas*, *zakra*, *zurla*, *zurna*). Instrumentet har antakelig stått modell for den europeiske *skalmie* som igjen er forløperen til obo. *Surnay* har en sterk og gjennomtrengende lyd og ble brukt av militære og til seremonier som begravelse og starten på pilegrimsreise, samt for å lede velstående til fredagsbønnen. I dag brukes den i sammenhenger som bryllup, sammenkomster knyttet til omskjærelse, festivaler og årlige uavhengighetsfeiringer.

Harmonium

Dette lille tangentinstrumentet ble brakt til India av franske misjonærer på 1800-tallet. Orgelpipene av metall er imidlertid av indisk opphav. Instrumentet ble fort populært og har til de grader blitt stedegent i Pakistan, Nord-India og Bangladesh. Det blåses luft inn i orgelpipene ved hjelp av blåsebelg som betjenes av den ene hånden. Den andre spiller på

⁶ Se artikkelen "Ney" i Grove Music Online.

tangentene som dekker cirka tre oktaver. Instrumentet brukes først og fremst for å akkompagnere sangsolisten. Ofte gjentar harmonium melodifraser som solisten har sunget. Harmonium er fast innslag i sufi-ritualet *qawwali* i Pakistan og India (se ovenfor). Instrumentet er nesten enda viktigere i sikhismen, der det brukes i tilbedelsessangene som er så viktige i denne religionen. Det finnes harmonium i ethvert *gurdwara* eller sikh-tempel. I hinduismen brukes harmonium særlig i hymner (*bhajan*).

Sitar

Betegnelsen *sitar* kommer antakelig fra det persiske *setar*, som betyr tre-strenger. Den indiske sitaren har trolig opprinnelig hatt tre strenger, men etter hvert er flere blitt lagt til. Dagens sitar har sju melodistrenger og elleve understrenger (jf hardingfele). Instrumentet er blitt påvirket av hindukulturen og ligner i dag kanskje mer på det eldgamle indiske instrumentet *vena* enn på sitt persiske opphav. *Tabla* og *sitar* har i stor grad fortrenget flere av de tradisjonelle indiske før-islamske instrumentene, og i moderne tid spiller også et anseelig antall hinduer *sitar* og *tabla*.

Tabla

De mest kjente sør-asiatiske instrumentene i Vesten er strenginstrumentet *sitar* og trommeparet *tabla*. I et videre historisk perspektiv er de imidlertid nykommere. De har sin bakgrunn i den muslimske perioden i indisk historie, det vil si fra 1200-tallet og framover til britene okkuperte det indiske subkontinentet. Begge instrumentene tilskrives Amir Khusru, musiker ved det muslimske hoffet i Delhi omkring år 1300, men i sin nåværende form er de neppe mer enn cirka 300 år gamle. *Tabl* betegner en persisk tromme, men begrepet antas å stamme fra semittiske språk. *Tabla* består egentlig av to trommer, *tabla* og *baya*. Selve trommesylindere lages av leire, tre eller metall.

Moderne instrumenter

I en moderne og globalisert verden spres instrumenter ut over sine tradisjonelle settinger, både geografiske og bruksområder. I tillegg til de klassiske instrumentene brukes det i den muslimske verden også instrumenter som er som er (videre)utviklet i den kristne kulturkrets. I Midt-Østen har man forsøkt seg på egne varianter som 'østlig piano' og 'østlig trompet', uten at det har blitt noe særlig ut av det.

9 Musikkens finalitet

Poetens, komponistens eller kulturens selvforståelse er selvsagt vesentlige elementer i forståelse og fortolkning. Dagens musikkfortolkere er imidlertid like interessert i hva musikkvitenskapens analyser kan frambringe. En sentral problemstilling er hvorvidt musikk kan sies å inneholde et refererende element, det vil si om den refererer til eller reflekterer noe utenom-musikalsk. Et særtrekk for musikk i forhold til en del andre kunstformer er at den ufolder seg i tid. Følgelig er tidsdimensjonen og det musikalske forløp blitt sentrale spørsmål i forhold til musikkens refererende element. Kan musikkens tidsdimensjon og dens forløp avspeile tidsforståelsen i religionen eller kulturen for øvrig? Det er iallfall fullt mulig å anlegge en slik fortolkningsmåte, og det komparative aspektet blir her vesentlig for å få fram

de kulturelle særtrekkene. Vi avslutter artikkelen med å gi en kort redegjørelse for en slik tilnærming.

Islam har, i likhet med de to religionene jødedom og kristendom som den er mest påvirket av, en lineær tidsforståelse. Historien er spennet mellom skapelsen og dommens dag. Dagen for alle tings regnskap er sentral i islam. ”Tro på Gud og dommens dag” er et vanlig muslimsk uttrykk. Troen på Gud som skaper og alle tings opphav har vært så sterk at flere tradisjoner utelukkende har operert med en vertikal årsakssammenheng. Gud står bakom absolutt alt som skjer, og vi har derfor ingen garanti for at historien fortsetter. Mye av den islamske musikk kan gi assosiasjoner til en slags ’nedtelling’ til dommens dag, for ikke å si ’timen’, som det heter i islamsk terminologi. Iallfall ender både musikken og verdensforløpet abrupt, og etterlater seg en klar forestilling om et ’før’ og et ’etter’. Finaliteten ser ut til å gjøre seg gjeldende i både filosofi og estetikk. En slik sammenheng lar seg ikke bevise, men komparative studier gir likevel indikasjoner. I hindustani-musikken (Bangladesh, Nord-India og Pakistan) har de islaminspirerte formtypene en større hang til å slutte abrupt enn de hinduistiske formtypene. Sistnevnte slutter oftere rolig og gir snarere assosiasjoner til ’hvile’ enn til en endelig slutt. Det er ikke dermed sagt at all islamsk musikk preges av finalitet. I flamencomusikken, der vi kan si at islam på en måte møtte kristendommen, er dog finaliteten enda mer entydig. Det er da også å forvente all den tid kristendommen i likhet med islam opererer med en sentral forestilling om en ytterste dag.

De fleste musikerne jeg har snakket med har ingen bevissthet om en slik parallellitet, men det er ikke dermed sagt at det ikke er noen sammenheng. Den tidsforståelsen som dominerer kulturen vil til slutt påvirke det musikalske uttrykket, bevisst eller ubevisst. Flere musikkvitere er iallfall tilbøyelige til å mene det. Den enkelte lytter får avgjøre for seg selv. Imidlertid er det knapt noen som mener at man blir muslim av å høre på klassisk arabisk musikk eller kristen av å høre på klassisk europeisk musikk. Musikk har, i likhet med arkitektur og billedkunst, sin egen estetiske verdi og kan selvsagt oppleves og nytes uavhengig av religiøs eller livssynsmessig ståsted.

10 Oppsummering

Den aller første islamske musikken var bønnerop og resitasjon av Koranen, men senere ble også musikk knyttet til flere ritual og høytider. Da store ikke-arabiske områder ble lagt under islam førte det til at ulike kulturer og tradisjoner dels smeltet sammen og dels utvekslet musikktradisjoner. I klassisk tid ble det skrevet teoretiske bøker om musikk på et høyt nivå, knyttet til elementer som melodi (*maqam*), rytme (*iqa*) og sfærenes harmoni. En sentral diskusjon både i fortid og nåtid har vært hva slags musikk som skal være tillatt. Ifølge klassisk (*sunni-*) *sharia* er det kun bønnerop, koranresitasjon og kampsanger som er tillatt, og musikkinstrumenter (med unntak av trommer) er forbudt. Al-Ghazali representerte et mellomstandpunkt hvor instrumenter og musikk er tillatt dersom det er høvelig for religionen, inkludert dans. Moderne stater i den muslimske kulturkretsen er tilbøyelige til å tillate det meste, selv om kanskje ikke alle vestlige artister vil være like uproblematisk.

Bibliografi

- Eidhamar, Levi Geir (1999). "Islam" I: Dagfinn Rian og Levi Geir Eidhamar, *Jødedommen og islam*, 127-249. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Farmer, George (1929). *A history of Islamic music to the XIIIth century*, London: Luzac.
- Farmer, George (1961). "Music" I: M.M.Sharif (red.), *A History of Muslim Philosophy Vol II*, 1124-1178. New Delhi: Low Price Publications.
- Ferrara, Lawrence (1991). *Philosophy and the analysis of music: bridges to musical sound, form, and reference*. Contributions to the study of music and dance; no. 24, New York: Greenwood Press.
- Ganguly, Rita (1994). *Bismillah Khan and Benares, The Seat of Shehnai*, New Delhi: Siddhi Books.
- Grove Music Online* (2006) (nedlastet fra <http://www.grovemusic.com/index.html?&authstatuscode=200> 27.-29. desember 2006).
- Islamsk barnesangbok* (1985), Oslo: Den Islamske Informasjonsforeningen.
- Koranen* (1980). Tilrettelagt i oversettelse av Einar Berg, Oslo: Universitetsforlaget.
- Lewisohn, Leonard (1997). "The Sacred Music of Islam: Sama' in the Persian Sufi Tradition." *British Journal of Ethnomusicology* 6, ss.1-33.
- Maqam World*, (nedlastet fra <http://www.maqamworld.com> 4. januar 2007).
- MGG, Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemein Enzyklopädie der Musik* (2005) Digitale Bibliothek nr 60, Bärenreiter.
- Qur'an* (1975). Translation by Abdullah Yusuf Ali, London: Nadim & Co.
- Qureshi, Regula (1986). *Sufi Music of India and Pakistan: sound, context, and meaning in qawwali*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rizvi, Saiyid A.A. (1983). *A History of Sufism in India*, Volume II, New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Shiloah, Amnon (1995). *Music in the world of Islam: a socio-cultural history*, Aldershot: Scolar Press.
- Shiloah, Amnon (1993). *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Aldershot: Variorum.
- Skarpeid, Jon (2002). "Musikk i islam: Perspektiver på historie og nåtid", I *DiN*, nr 2-3, ss.64-71.
- Thathaal, Deepika (1992). *I alt slags lys*, Oslo: Kirkelig kulturverksted.