

Islam och musik

Av Jan Hjärpe

Hör flöjten bittert klaga,
skild från stam och rot:
”Finns för rotlöshet en bot,
kan man sårad trädgren laga?”

Fylld av kärleks trängtan,
den som ingen ser,
utom Vännen som i längtan
söker den som ber:

”Kärleks eld har bränt mig,
kärleks vin har tänt mig.”
Lidelsen i smärtfyllt bröst –
hör på flöjtens ljud och röst.

(Fritt efter *Jalal ad-Din Rumi*)

På vad sätt kan islamologin, i dess egenskap av just religionsvetenskapligt ämne, bidra till studiet av förhållandet mellan religion och musik? Det skall alltså vara studier och forskning som ger *andra* perspektiv, metoder och frågeställningar än de mer specifikt musikvetenskapliga, dvs. de som gäller musikteori och musikutövning i den muslimska världen och i muslimsk kulturtradition. Vi förutsätter då att musikvetenskapen tar sin utgångspunkt i vad som varit och är faktiskt utövad musik och studerar dess stilar och genrer, instrument och uppförandep Praxis, dess teorier och dess olika sociala funktioner, lokala varianter, förändringar och influenser.¹ Det religionsvetenskapliga studiet kan i sig bedrivas på olika sätt. Ett är det teologiskt-historiska: man redovisar musikteorier i den muslimska världens idé-

¹ Den stora monografin om musik och islam i dess olika aspekter är A. Shiloah, *Music in the World of Islam; A socio-cultural study* (Scholar Press, Aldershot 1997); se också D. Parsons, *The Music of Islam* (Celestial Harmonies, Tucson, Arizona, 1997) och vidare bibliografierna till de nedan nämnda artiklarna i *Encyclopaedia of Islam*, framför allt O. Wright, art. *Mūsīkī*, se följande not.

historia och försöker förstå deras invecklade typologier i deras samband med kosmologiska och metafysiska spekulationer,² medicinskt-terapeutiska och psykologiska föreställningar³ samt den idéhistoriska förankringen i den hellenistiska, arabiska och persiska filosofiska traditionen. Dit hör också att analysera den religiöst-normativa diskussionen om musikens legalitet, legitimitet och moraliska värde i traditionen av islamisk *fiqh*, jurisprudence.⁴ Det sista är en mycket vanlig frågeställning när man överhuvud taget talar om "islam och musik", dvs. frågan om vad som skall räknas som religiöst tillåtet och otillåtet, accepterat eller oaccepterat i fråga om olika former av musikstil, instrument och praxis.

Det religionsvetenskapliga studiet kan föras med metoder och teoretisk bas från (religions)psykologin och (religions)sociologin. Man frågar då efter musikens roll i individers och grupperas religiösa liv och upplevelse. Det är fråga om ett antropologiskt perspektiv – att studera hur människor faktiskt agerar, och hur de verbaliserar sin upplevelse eller uttrycker den på andra sätt.

En vinkling av problematiken är då att fråga efter musiken i dess mer specifikt religiöst-rituella funktion, dvs. det faktiska bruket (och effekten) av musik som andaktsskapande medel, som meditationshjälpmedel, som gemenskapsfrämjande praxis inom religiösa grupper – och som religiöst färgad underhållning. Det sista är något ganska betydelsefullt. Muslimska andaktsmusik (t.ex. qawwali) har blivit en bestående del av global populärmusik, nästan i nivå med rap. Man kan också lägga en mer specifikt (religions)politologisk aspekt, nämligen forskning kring musikens bruk som medel i propaganda och förkunnelse (som t.ex. "message rap" inom Nation of Islam i USA, mobiliserande sånger inom Hamas eller Hizbullah),⁵ och som pedagogiskt hjälpmedel i barnens religiösa uppfostran.⁶ Och det finns, inte minst i amerikansk muslimsk miljö, en ganska "radikal" muslimsk ungdomsmusik.⁷

² Mest kända är väl dessa i Rasā'il Ikhwān as-Safā'. Se vidare O. Wright, art. *Mūsīkī* i *El VII* (1993), s. 681ff.

³ För den "grekisk-islamiska" medicinen, se Irmeli Perho, *The Prophet's Medicine. A Creation of the Muslim Traditionalist Scholars* (Helsinki 1995), s. 44ff, och den litteratur som där nämns. Standardarbetena på området är M. Ullmann, *Islamic Medicine* (Islamic Surveys No. 11, Edinburgh 1978, och F. Klein-Franke, *Vorlesungen über die Medizin im Islam* (Sudhoffs Archiv, Beiheft 23, Wiesbaden 1982).

⁴ Se under *ghinā'* i den sedvanliga *fiqh*-litteraturen. Frågan om tillåtet-otillåtet beträffande musik dyker också upp i de muslimska diskussionerna på webben.

⁵ Se M. Gardell, *Countdown to Armageddon. Minister Farrakhan and the Nation of Islam in the Latter Days* (Kungl. Tekniska Högskolan, Stockholm 1995), särsk. s. 250-257. För exempel på musikens bruk som mobiliserande instrument, se även Johnny Funchs C-uppsats "Vi saluterar Ahmad Yassin' – en diskussion kring 'Hamasmusik'" (Teol. inst. Lund, 2000).

⁶ Islamic Foundation i Leicester ger ut en hel del material för barnens islamiska undervisning, däribland ramsor och sånger; se dess kataloger.

⁷ Kan med fördel uppsökas på webben! Se t.ex. <http://islamicchants.hispeed.com> eller www.anasheed.com. Man kan kanske hellre orientera sig om utbudet via katalogen på www.godstore.com (där man tar fram den katalogdel som står under "Islamic").

I praktiken är det svårt att renodla någon av de här aspekterna, då de olika problematikerna är invävda i varandra. Det rent musikvetenskapliga perspektivet, generell musikhistoria för den muslimska världen, kan vi lämna därhän (med hänvisning till den ganska stora litteratur som finns på området, såväl gällande konstmusik som folkmusik). Forskningen kring de olika traditionella vokala och instrumentella musikformerna och deras typologier faller likaså utanför den religionsvetenskapliga islamologins uppgifter. Den idéhistoriska aspekten – såväl den filosofihistoriska som den som berör normsystemet – måste vi beakta, eftersom den direkt berör frågan om förhållandet mellan musik och religiös norm och religiös föreställningsvärld. Huvudintresset måste ändå vara musikbruket i mer specifikt religiösa och rituella sammanhang och de psykologiska och sociologiska funktioner som det då har. Här återstår mycket att göra. I muslimsk religiös praxis möter vi en stor uppsättning olika musikaliska företeelser, från den på olika melodier sjungna bönekallelsen (*adhân*), de olika formerna av koranrecitation, hymnerna i samband med *samâ'* ("lyssnande", andlig konsert) och *dhikr* ("erinran", meditation i form av repetitiv bön), till avancerad sufisk konstmusik med stor orkester, sådan som gärna sänds i TV och som utgör inslag vid offentliga konserter.⁸

IDÉHISTORISK ORIENTERING; FRÅGAN OM MUSIKENS RELIGIÖSA LEGITIMITET

Låneordet *mûsîqî/mûsîqâ* saknas i Koranen. Roten *gh n y* finns, ganska frekvent, men endast i stamformer som har med innebörden "rik", "rikedom", "förmåga" att göra (I, IV, X), medan de som är relaterade till "sång", "sångare", "musik" saknas (II, III, V). Inte ens i skildringarna av Paradisets ljuvligheter (Suroma 55 och 56 par.) finns musiken med. I de vanligaste framställningarna av de himmelska fröjderna i hadith-litteraturen saknas likaså musiken, medan de erotiska metaforerna är mycket vanliga och detaljerade. Detta är egendomligt, då just kopplingen mellan (vissa former av) musik och sexualiteten är så vanlig i argumenteringen kring olika musikformers tillåtlighet. Om man ser på de hadither (profettrationer) som återges i den mycket brukade samlingen *Mishkât al-Masâbih*,⁹ så handlar de till dels om hur profeten Muhammed tog avstånd från handeln med och utbildningen av "sångerskor" (*qaynât, qaynân*),¹⁰ dvs. slavinnor som användes för

⁸ Man kan nämna de mycket uppskattade konserterna i Mevlevihanesi i Istanbul (granne med det svenska generalkonsulatet) eller än mer de stora årliga festivalerna för religiös musik i Fez (då inte bara islamisk!), Marocko, även presenterade i vackra kataloger och programböcker (*Mihrajân Fa's li-l-mûsîqî al-'âlamîyya al-'arîqa/Festival de Fès des Musiques Sacrées du Monde*); se även www.morocco-fezfestival.com.

⁹ Utgiven av Maulana Fazlul Karim, *al-Hadis* (The Book House, Lahore 1937–1939). Om musik: Vol. II (1939), s. 195–202.

¹⁰ Jfr. Ch. Pellat, art. *Kayna* i *Encyclopaedia of Islam* IV (1978), s. 820ff.

underhållning. Men där finns också en hadith som låter profeten tillåta sång, med trumma, på en glädjedag, av vilket man dragit slutsatsen att sång och instrumentalmusik är tillåtet vid 'id, alltså de stora religiösa festerna. En hadith tolkas så att profeten själv sjöng (en sång som även citeras i texten) när han deltog i grävningen av "Diket" inför *Khandaq*-slaget (Medinas belägring 627), och att de övriga arbetande instämde i sången. Utgivaren, i enlighet med den etablerade traditionen, namnger även sångens författare. Profeten skall också ha tillåtit att man uppmuntrade kamelerna genom att kamelföraren sjöng – men att han också betonade att man bör tänka på att för vacker sådan sång kan påverka "svaga kvinnor". Här igen är det den sexuella lusten som åsyftas (enligt utgivaren). En hadith förklarar att "Gud inte sänt någon profet utan [att också ge honom] en vacker röst". En annan säger att "sången (*ghinâ'*) får hyckleriet (*nifâq*) att växa i hjärtat, liksom vatten får spannmål att växa". Utgivaren, i sin kommentar, menar att detta framför allt gäller "dåliga" sånger som ackompanjeras med instrumentalmusik. Han citerar också en hadith som han hämtat från al-Ghazzalis *lhyâ'*:

Ingen höjer sin röst i sång utan att Gud sänder honom två sataner på hans skuldror som slår honom på bröstet med hälarna tills han sitter fast (eller: tills han slutar).

Redan av dessa få exempel kan man se att inställningen till musik är ambivalent: Rekommenderad, tillåten eller förbjuden? Lösningen på problemet blir följdriktigt att man skiljer mellan olika slags musik. Man gör typologier utifrån graden av tillåtlighet. Utgivaren av samlingen, Fazlul Karim, betonar i sin inledning till kapitlet den "åsiktsdifferens" (*ikhtilâf*) som råder mellan olika jurisprudenter och erbjuder själv en sådan typologi, som han i sin tur grundar på utlåtandena i al-Ghazzalis *lhyâ'*.

Hans resonemang kan kort sammanfattas så. Sång finns redan i naturen, fåglar, rinnande vatten, och i människans naturliga liv: vagsånger för barn, och arbetsånger som underlättar mödan. Den människa som inte har musik i sitt inre har ett hårt hjärta, och är därför fjärran från Gud. Musiken kan, bättre än mycket annat, öppna människans hjärta, och uppväcka glädje, sorg, mod, och på det sättet mana till verksamhet och till bön. Den öppnar hjärtat och visar vad som finns där. "Sånger gör den dygdige mer dygdig och den syndfulle mer syndig".

Vidare: Gud älskar skönhet, och ett av hans attribut är skönhet. Alltså skall också människan älska skönhet i naturen, inklusive skön sång och musik. Han pekar på profeten David och hans Psaltare (*zabûr*) och påminner om att en vacker röst hör till profeternas egenskaper. Rytm hör till skönheten i såväl poesi som i musik. Kontentan av resonemanget blir att som många andra goda ting kan musik användas på rätt sätt och på sätt som är skadligt. Sång och musik kan inte generellt sägas vara *harâm* ("förbjudet"), eftersom det inte är något som förbjuds explicit i Koranen.

Fazlul Karim räknar så upp de tillåtna sångerna: stridssånger vid kamp "på

Guds väg”; sånger i förbindelse med religiösa plikter, t.ex. vid vallfärd; sjungen koranrecitation, sång i bön och vid lovprisande inför Gud – den mänskliga rösten kan då liknas vid en ljuvlig flöjt (*nây*). Lovsången leder till gudskärleken. Han pekar särskilt på dem som vill nå ”gnosis” (*ma’rifa*), dvs. mystikerna. Av sorgesånger finns det två slag, sorgesånger över döda – vilket är förbjudet – och sorgesånger när man ångrar sina synder – vilket är tillåtet. Det intressanta är att Fazlul Karim här uttryckligen nämner botpsalmerna, profeten Davids syndabekännelser i Psaltaren, som exempel på detta. Kärlekssånger är tillåtna om föremålet för kärleken är legitimt (sånger till den egna hustrun), eljest inte. Glädjesånger, spontana eller i samband med vissa festligheter är tillåtna: vid bröllop (även med instrument, i enlighet med profetens *sunna*), och vid ’*id*-högtiderna. Det är tillåtet, menar han, även vid mer speciella tillfällen, som vid en betydande besökares ankomst, vid ett barns födelse, vid en omskärelsefest. Att sjunga för sig själv (oskyldiga sånger) för att muntra upp sig är inget fel; så gjorde flera av profetens följeslagare (bland dem den röststarke böneutroparen Bilal).

Fazlul Karim menar att detsamma gäller instrumentalmusik. Men det finns undantag: de instrument som associerades i Mekka och Medina med vindrickande och prostitution. De han nämner är *awtâr*, *maxâmîr*, och *al-kûba*. Det intressanta är hur han översätter dessa beteckningar: instrument med strängar, instrument med ”chords like harmonium”, och ”trumma” (*drum*). Förbjuds alla sådana, blir det inte många instrument kvar! Det första ordet betecknar onekligen strängar, det andra gäller ett träblåsinstrument med rörblad, det tredje ordet är en ovanlig term i betydelsen ”trumma”. Men det är nog underförstått att Fazlul Karim menar att just dessa instrument, som brukades i Mekka och Medina, förbjöds då, när de hade detta specifika associationsfält, men att förbudet inte gäller generellt för alla liknande instrument.

Omoralska sånger är alltid förbjudna, framhåller han, liksom sång av vackra vuxna flickor (eller pojkar) i mäns (resp. kvinnors och ”omoraliska mäns”) sällskap. Av det drar han slutsatsen att organiserade konserter nog måste betraktas som av ondo, men han avslutar med orden ”Gud vet bäst”.

”Musik”uppfattas, som vi kan se här, i *fiqh* i första hand som sång (*ghinâ’*), men ordet i fråga används också om musik generellt, särskilt om musiken som utövad praxis. När det gäller sångens olika genrer och stilar, och utvecklingen från förislamisk tid och framåt, hänvisar jag till motsvarande artikel i *Encyclopaedia of Islarn*.¹¹

¹¹ Se H.G. Farmer, art. *Ghinâ’*, i *El* II (1965), s. 1072-1075 jämte den litteratur som förtecknas där.

MUSIKEN I FILOSOFI OCH METAFYSIK, MUSIK SOM TERAPI

Mûsîqî är naturligtvis ett låneord som tydligen kom in genom studiet av den grekiska filosofin. Därmed har det också ibland fått den mer speciella innebörden av musikteori, eller komposition. En redovisning för utvecklingen av musikteori och dess typologier faller utanför vår nuvarande uppgift.¹² Men vi kan notera att raden av kända arabiska och persiska filosofer under medeltiden behandlade frågan om musiken, såväl med utgångspunkt från praxis i den värld där de befann sig, som i vidareutveckling av arvet från de grekiska filosoferna – framför allt pythagoreerna (det pythagoreiska tonsystemet utgjorde utgångspunkten).¹³ I förbigående kan vi notera det karakteristiska bruket av kvartstoner i både teorin och i musikalisk praxis (24-tonsskalan).

Den kanske mest berömde (och fortsatt inflytelserike) av filosoferna i den muslimska världen, al-Fârâbî (d. 950), har skrivit ”Den stora boken om musik” (*Kitâb al-mûsîqî al-kabîr*).¹⁴ Förbindelsen mellan teori och praxis i Farabis framställning är *al-‘ûd*, lutan (”Sultanen i arabisk musik”¹⁵), med dess möjlighet att demonstrera tonsystemet och dess matematiska grund. Rytmen (*îqâ’*) analyseras likaså, liksom olika andra instrument och melodistrukturer. O. Wright pekar på skillnaden mellan denna ”aristoteliska” tradition inom filosofin och den nyplatoniska, representerad främst av Ikhwân as-Safâ’, där de matematiska spekulatioerna – och musiken – relateras till kosmos uppbyggnad och ”sympatin” mellan de olika delarna av universum och människans olika beståndsdelar. ”Sfärernas harmoni” korresponderar med människans villkor och liv. Denna spekulativa musikteori har visst intresse för oss, genom att den kom att påverka den sufiska spekulatioerna och teorin och därigenom ger en teoretisk bas för den sång- och musikpraxis som har till syfte att påverka det andliga livet, närmandet till det gudomliga. Det gäller alltså musiken som meditationshjälpmedel, och som medel för extraordinära religiösa upplevelser.

Gränsande till detta är musiken som terapeutiskt medel. Den teoretiska basen är densamma, nämligen korrespondensen mellan kosmos och människan, uttryckt framför allt i humoralpatologins premisser. Den baserades på läran om de fyra elementen och de fyra egenskaperna som återfinns också hos mat och medicin, hos medicinalväxter och hos kryddväxter: varm, kall, våt och torr. De fyra elementen, av vilka allting på jorden består – även människokroppen – kombinerar vart och ett två egenskaper. Jorden

¹² För en kortfattad historisk redogörelse och vilka källor som finns för detta, se O. Wright, *op. cit.* Där finns också en redogörelse för hur olika sätt att grafiskt representera musiken utvecklas (notsystem, tabulatur).

¹³ Problemet med terserna i det pythagoreiska systemet spelade mindre roll i praxis, eftersom musiken i stort var enstämmig och instrumentet hade fri tonhöjd.

¹⁴ Se vidare R. Walzer, art. al-Fârâbî i *Encyclopaedia of Islam II* (1965), s. 778ff.

¹⁵ Rubriken på Ulrik Volgstens artikel i Svenska Dagbladet 2000-10-03 (Kultur s. 9) om ’ûd-festivalen i Stockholms konserthus 7–8 oktober 2000. Artikeln nämner även *maqâm*-systemet av melodier/tonarter i arabisk musiktradition.

är torr och kall, vattnet är vått och kallt, elden är varm och torr, och luften är våt och varm. Elementen motsvarar i sin tur de fyra kroppsvätskorna: blodet delar med luften egenskaperna våt och varm, slemmet korresponderar med vattnet och är vått och kallt, den gula gallan är som elden varm och torr och den svarta gallan är jordiskt torr och kall. Varje kroppsvätska motsvarar i sin tur ett av de fyra temperamenten hos arten människa: Gula gallan ger det koleriska temperamentet, den svarta gallan det melankoliska, den blodfulla är sangviniker och den ”slemmiga typen” är flegmatiker. Hälsan är balansen mellan kroppsvätskorna – liksom mellan elementen varav kosmos består – och den själsliga harmonin likaså. Den kroppsligen och mentalt friska är ”vid sina sunda vätskor”. Genom att välja födan och kryddningen ”allopatiskt”,¹⁶ efter deras respektive egenskaper (varm/kall, våt/torr), kan man återställa kroppsvätskornas balans. Man kan rubba den genom fel föda, eller genom att inte vårda sig om sin själsliga balans – starka känslor påverkar kroppens organ enligt samma teori. Omvänt kan då musiken, genom sin påverkan på känslorna, fungera som en medicin som återställer balansen mellan vätskorna. Den flegmatiska kan piggas upp med munter musik, den koleriska lugnas ner med stillsam osv. Eftersom den religiösa andakten (t.ex. *dhikr*, ”erinran”, repetitiv bön) har motsvarande terapeutiska värde, kan den lämpligen kombineras med sång/musik. Det är bra för hälsan.

Också den kosmologiska spekulationen, om sambanden metaller-färger-planeter och stjärnbilder-melodier är besläktad med (och har säkert också påverkat) den sufiska spekulationen och knutits till meditationspraxis. De olika ”stadierna” i mystiken symboliseras av olika färger.

”MUSIKSYNKRETISM”

I dag kan vi höra en rad synteser av traditionell musik från olika regioner i den muslimska världen och olika västerländska musikformer. Detta gäller såväl i den muslimska världen som utanför den. Vi möter en musikers globalisering/”glokalisering”. Musikinstrumenten förändras. Redan under 1800-talet kom t.ex. den moderna fiolen att ersätta rebaben i dervischmusiken – och idag ser vi den motsatta tendensen, tendensen att åter uppta de äldre instrumenten, att eftersträva ”autenticitet” i den meningen. Vi kan se hur dragspelet och (den indiska formen av) orgelharmoniet blivit ingredienser vid *samâ’* och *dhikr*. Med en el-nây kan det tonsvaga men skönklingande instrumentet, den mevevitiska orkesterns soloinstrument framför andra, höras på ett annat sätt än tidigare. Hymnerna sjungs med mikrofon och

¹⁶ Allopatiskt: man väljer den medicin eller föda som anses ha dels motsatta egenskaper gentemot den kroppsvätska som genom sin dominans orsakar ohälsan, dels samma egenskaper som den som patienten har för lite av. Detta till skillnad från ”homeopatisk” medicinering, dvs. sådan som anses öka symtomen.

förstärkare. Musiken blir åtkomlig vidare än förr genom kassetterna och parabolantennerna. Men fortfarande ser vi hur den religiösa musiken och sången fungerar i den lilla gemenskapen, den som samlas i ett rum och kombineras med gemenskap i kroppsrörelser och i känslor; särskilt gäller det i de folkliga *turuq*, ordnarna,¹⁷ liksom tekke-gudstjänsterna i Turkiet och på Balkan (tekke: dervischkonvent).¹⁸

GUDSTJÄNSTMUSIK

För den som är intresserad av att lyssna till olika former av muslimsk gudstjänstmusik och andlig konsertkonst finns det en mycket rik tillgång på ljudkassetter, videor och cd. Redan ett hastigt besök i en svensk skivhandel kan ge en ganska rik skörd – och utbudet i den muslimska världen är rent överväldigande. Vi får nöja oss med att försöka ange några mycket få och ganska slumpvis valda exempel på de olika formerna av andaktsmusik. Som en introduktion kan man välja en cd i serien *Anthology of World Music* utgiven av International Institute for Traditional Music i USA, *The Music of Islam and Sufism in Morocco*. Texthäftet till skivan ger en kortfattad men instruktiv musikalisk analys av de olika exemplen på grundläggande former för islamisk gudstjänstmusik i Marocko: den sjungna bönekallelsen, ett par olika typer av koranrecitation, av *dhikr*, av sånger för Ramadan, av ett par olika typer av hymner.¹⁹ Man kan då notera att detta är bara en av många lokala miljöer med specifik musikalisk tradition.

Utgångspunkten för gudstjänstmusiken är recitationen (*tilâwa*), och med det åsyftas i första hand koranrecitationen: *tajwîd*.²⁰ Ordet betecknar det tydliga och markerade uttalet av korantexterna, dess konsonanter och vokaler, dess pauseringar etc. I koranexemplaren ser man ofta de speciella tecken som markerar hur texten skall läsas. Redan här är vi på gränsen till musik: det rytmiska och melodiska talet, i de olika formerna av koranrecitation (*tartil*, den långsamma, *tadwîr*, den mellansnabba, och *hadr*, den snabba). Särskilt i den första är det fråga om sjungen recitation där det finns en rad olika traditionellt givna melodier, i olika miljöer.

Sång är det fråga om i *nashîd/nushûda*, ”hymn”, vid *inshâd*; roten *n-sh-d* har i I och III stamformen gärna betydelsen ”åkalla, bönfälla Gud”. I turkisk

¹⁷ Jfr beskrivningen av *dhikr* i Antoon Geels, ”A Note on the Psychology of Dhikr: The Halveti-Jerrahi Order of Dervishes in Istanbul”, i *The International Journal for the Psychology of Religion*, 6(4) (1996), s. 229–251, särskilt s. 238ff. Se också Tord Olssons ”Dervischerna i Karagümrük”, i *Vår lösen* 4–5 (2000), inte minst fotografierna!

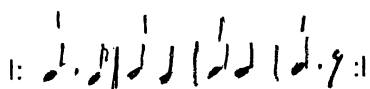
¹⁸ Bosnisk TV har haft program med just gudstjänster i olika tekke i Bosnien-Hercegovina; finns även på video.

¹⁹ *Anthology of World Music* (Rounder cd 5145; International Institute for Traditional Music), *The Music of Islam and Sufism in Morocco* (1999 Rounder Records Corp., USA, LC 3719).

²⁰ Jfr. Moh. ben Cheneb, art. *Tajwîd*, i *Shorter Encyclopaedia of Islam* (Leiden, London 1961), s. 557f.

och balkansk tradition talar man om *ilahi*, ”gudliga” sånger. Till de olika formerna av *dhikr*, den repetitiva bönen, meditationen, hör *salât* i ordets mer speciella betydelse av välsignelser, välsignelselitanior, över profeten.²¹ Kända poesiformer används för religiös sång (*ghazal*, *qasida*).²² Den känslöfyllda kärlekssångens strofiska versmått, *ghasalen*, är särskilt uppskattat. Men det finns fler genrer, lokala och mer globalt spridda, av andliga sånger.

Vid *dhikr* är ett stående inslag det första ledet i ”Vittnesbördet”, dvs. islams trosbekännelse, med dess starkt markerade tvåtaktsrytm:



lâ ilâha illâ llâh (”Ingen Gud utom Gud”)

Markeringen av rytmen kan ske såväl med rösten, med kroppen som rytm-instrument, som med tamburin eller handtrumma. Det gäller också andra av de stående inslagen i *dhikr* som har många olika utformningar, former som följer (den lokala) gruppens, brödraskapets eller riktningens liturgiska tradition. Ofta sker en stegring efterhand av rytm och melodi under andaktens gång.

Den andliga konserten, *samâ*,²³ har sin främsta plats inom sufismen och ofta (men långt ifrån alltid) ingår den i en *dhikr*; konserten ses som ”själens föda” och som en del i meditationspraxis, vars mål är att nå olika *maqâm* och *ahwâl* (stadier och tillstånd)²⁴ i de frommas andliga utveckling. Musiken kan ge den starka hänryckningen, den passionerade [Guds]kärleken (*tawajjud*), och väcka extatiska psykiska undantagstillstånd; de visar sig i rörelser, dans – liksom andakten kan kombineras med dansen som just meditationsmedel. Detta senare är särskilt karakteristiskt för mevlevit-orden, med dess meditativa dans till orkestermusik. Man menar att man med musikens hjälp även kan uppnå en högre kunskap, *gnosis* (*ma’rifa*). Den andliga musikens popularitet i folkliga miljöer har naturligtvis också att göra med de sociala funktionerna och med funktionen som känslöeggande underhållning. En förmedlare till avnämare idag är TV-programmen. Man kan observera att här finns allt från den enklaste praxis med hymner *a capella* eller med enkelt ackompanjemang av rytm-instrument, till *samâ’* med solist, kör och fullständig symfoniorkester.²⁵

En över hela världen mycket uppskattad form av *samâ’*, också som underhållningsmusik, är den centralasiatiska och indiska *qawwali*, särskilt förknippad med Pakistan.²⁶ Det är väl få skivaffärer i Sverige som inte tillhan-

²¹ Jfr. här de olika formerna av bön, *wird*, *tarâwith*, *du’â*, *hizb*, *awqât* etc., och naturligtvis L. Gardet, art. *dhikr* i *Encyclopaedia of Islam*. II (1965), s. 223–227.

²² *Ghazal*: kärlekssång; *qasida*: ode, längre episk eller lyrisk dikt.

²³ Jfr. J. Dering, art. *Samâ’*, i *Encyclopaedia of Islam* VIII (1995), s. 1018f.

²⁴ Se A. Geels, *Muslimsk mystik; Ur psykologisk synvinkel* (Skellefteå 1999), ss. 65, 84, 137f. Observera att *maqâm* här har en annan innebörd än i musikteorin.

dahåller flera uppsättningar av t.ex. Nusrat Fateh Ali Khan, den mest legendariske av qawwalisångarna. Men även bröderna Sabri och andra brukar vara väl representerade. Här är det fråga om hymner med starkt instrumentala inslag. Man noterar särskilt den roll som orgelharmoniet spelar i den indiska, religiösa musiktraditionen (och då inte bara i den islamiska: i hinduisk och i sikhisk likaså). Det är fråga om den typ av små orgelharmonier där klaviaturen spelas med höger hand och bälgen pumpas med vänster – som då kan reglera luftströmmen (ungefär som med *expressif* på ett franskt orgelharmonium).

Kontroversiell är den i Europa mest uppskattade musikformen från den muslimska världen, *rai*. Den faller nog utanför ämnet, då den måste ses väsentligen som profanmusik, kärlekssånger, även om religiösa inslag kan förekomma. Islamistiska puritaner brukar fördöma den, och i Algeriet har kända *rai*-sångare fallit offer för attentat från militanta grupperns sida.²⁷

Jean During, namnkunnig kännare av olika musikformer i den muslimska världen, menar att distinktionen mellan "tillåtna" och "otillåtna" musikinstrument (se ovan), kan vara orsak till att vissa instrument kommit att dominera i de andliga konserterna, framför allt *daff*, tamburinen, och *nây*, flöjten. Detta är diskutabelt. Stränginstrument används i stor omfattning – för att inte tala om orgelharmoniet i qawwali-musiken – och orsaken till bruket av *daff* och *nây* kan vara andra, kanske den musikaliska effekten av just de instrumenten. *Nâyen* har ju fått en speciell, metaforisk funktion i det poetiskt-sufiska språkbruket: själens kärleksfyllda längtan efter Gud.

²⁵ Exempel på det senare finns i videon med Yusuf Islam i Sarajevo (Jusuf Islam Večer najljepših ilahiya (VHS PAL GHM009), distrib. Therma Med, Nürnberg, med Gazi Husrev-begova medresas kör och Mjesovitorkestern i Sarajevo (dirigent: Mehmed Bajraktarevič). Gazi Husrevbegova medresa i Sarajevo har givit ut fler videor med bosnisk-muslimsk gudstjänstmusik, särskilt hymner (Ilahija).

²⁶ En enkel sökning på nätet på ordet qawwali gav mer än 4 000 träffar!

²⁷ Jfr. Marc Shade-Poulsen, *Men and Popular Music in Algeria. The Social Significance of Rai* (University of Texas Press, 1999).

Summary

The article concentrates on Islamic music from the perspective of religious studies, which means that it tries to see how music has been treated in Islamic philosophy and cosmology, in what way music has become connected with religio-medical ideas, to look into the debate on the religious legitimacy of music and musical praxis, and to give an orientation on the actual use of music in religious rituals and in contemporary Muslim spiritual life.

In traditional Islamic jurisprudence the debate has been concentrated on what kind of music should be regarded as legitimate, with a differentiation between vocal and instrumental music, or according to the content and use, and in respect to what instruments could be used, the normative source being what could be regarded as the Sunna of the Prophet.

Musical theory, in the tradition inspired by Greek philosophy and cosmological speculation, was developed in the early Muslim environment, especially by *al-Farabi*, and the metaphysics of that tradition has played a role in the so-called Greek-Islamic medical theory and praxis; music as a therapeutic means. A continuation of that kind of philosophical speculation on music can be found in Islamic mysticism (sufism). In the praxis of *dhikr* (meditation, spiritual exercise) recitation and songs, with or without instruments, are rather frequent, as well as *sama'*, spiritual concerts, with certain differences between various *turuq* (orders, brotherhoods). A huge variety of *ilahis*, *qawwali* etc.—i.e., hymns with instrumental music—is to be found in different regions of the Muslim world and has become very popular (also among non-Muslims). Much of this music, in traditional or modern versions, and in different kinds of mixed forms, is today available due to new media and techniques.