



LUNDS UNIVERSITET
Musikhögskolan i Malmö
EXAMENSARBETE, 15 Poäng
Höstterminen 2010
Läraryrket i Musik

Tarab

Arabisk klassisk sång: dess hantverk och uttryck

av

Ban Shakir

طرب

Handledare: Prof. Dr. Anders Ljungar-Chapelon

Acknowledgments

In the making of this study many people were involved, whom I without their help had not been able to achieve satisfying results. First of all I would like to thank my supervisor, Anders Ljungar-Chapelon who encouraged, inspired and supported me throughout the research process and the composition of the study, all the way into the final stages. I would also like to thank my secondary supervisor in Amman, Rami Haddad for his hospitality, guidance and great help with questions concerning practical and formal issues at the University of Jordan. My dear friend, Ingvar Rimshult, has also played a crucial role in the preparatory work which forms the foundation of this study. Many thanks go to Henry Diab at the Centre for Languages and Literature in Lund, who helped me get in touch with my secondary supervisor in Amman. I also want to thank SIDA for granting me the Minor Field Studies scholarship that funded my journey and accommodation during the stay in Amman.

I would like to thank my dear mother, Amal Faraj, who with great patience and dedication spent countless hours helping me translate and understand the Arabic sources, which created a solid foundation in the study. Furthermore I would like to thank all the music teachers at the Faculty of Arts and Design in Amman. Owing to their various music skills I got the opportunity to describe and understand the subject I studied at a deeper level. Finally, I would like to express my gratitude for my remaining family members and friends' encouragement, help and support during the writing process.

Abstract

This study aims to provide insight into three singing teachers' views, opinions and experiences on the subject of classic Arabic singing and its craftsmanship. The study is based primarily on interviews with voice teachers living in Amman (Jordan), and the observation of singing lessons, which are complementary to the interviews. Moreover, I have chosen to create a solid background and theory chapter to specify the topic and what challenges an Arabic singing teacher faces. The study elucidated from a qualitative research perspective, as my interviews and observations requires this form of information processing. The result section describes the relationship between interviews and observations but also the relationship between the informants' ways of relating to the subject of Arab singing tuition. My final discussion describes my own horizon of understanding in terms of a good singing teacher. The conclusion suggests that vocal learning in Amman based on an ancient tradition in the current situation begins to loosen, with Western influence and the Arabs more affirmative attitude toward music.

Keywords: Tarab, hermeneutics, horizon of understanding, enlarged concept of language, hermeneutic circle, oral tradition, Arabic song, types of teachers, vocal methodology, singing tradition.

Sammanfattning

Denna studie syftar till att ge inblick i tre sångpedagogers synsätt, åsikter samt erfarenheter kring ämnet arabisk klassisk sång och dess hantverk. Studien baseras huvudsakligen på intervjuer med sångpedagoger bosatta i Amman (Jordanien) samt observationer av sånglektioner, vilka fungerar som komplement till intervjuerna. Vidare har jag valt att skapa ett gediget bakgrunds- och teorikapitel för att närmare beskriva ämnet samt vilka utmaningar man som arabisk sångpedagog ställs inför. Studien belyses ur ett kvalitativt forskningsperspektiv, då mina intervjuer och observationer förutsätter denna form av informationsbearbetning. Resultatdelen skildrar sambanden mellan intervjuerna samt observationerna men också förhållandet mellan informanternas sätt att relatera till ämnet arabisk sångundervisning. Min slutdiskussion beskriver min egen förståelsehorisont vad gäller en god sångpedagog. Slutsatsen tyder på att sångundervisningen i Amman bygger på en gammal tradition som i dagsläget börjar luckras upp i och med västvärldens inflytande och arabernas mer bejakande attityd gentemot musik.

Nyckelord: *Tarab, hermeneutik, utvidgat språkbegrepp, förståelsehorisont, hermeneutisk cirkel, muntlig tradition, arabisk sång, lärartyper, sångmetodik, sångtradition.*

Innehållsförteckning

1. Introduktion och forskningsområde	1
1.1. Inledning.....	1
1.2. Syfte och forskningsfråga	1
1.3. Avgränsning	2
2. Teoretiska och metodologiska förutsättningar.....	3
2.1. Hermeneutik: begreppet förståelsehorisont, det utvidgade språkbegreppet och den hermeneutiska cirkeln.....	3
2.2. Forskningsmetodisk ansats.....	4
2.2.1. Undersökningens olika delar: intervjuer, observationer, texter och musikexempel	4
2.2.2. Intervjuerna	5
2.2.3. Observationerna	5
2.2.4. Al Ghina al Sharqi – Arabi (2001).....	6
2.3. Informanterna.....	6
2.3.1. Dr. Ayman Tayseer.....	6
2.3.2. Linda Hijazi	7
2.3.3. Dr. Hafez Al-Ashi.....	7
2.4. Etiska överväganden	8
3. Den arabiska sångens historia.....	9
3.1. Tiden före islam fram till 600-talet	9
3.1.1. Arabisk sång under Al Djahiliyah.....	9
3.2. Tiden efter islam	10
3.2.1. Kalifadynastin	10
4. Arabisk sång och dess byggstenar	11
4.1. Melodi	11
4.1.1. De nio vanligaste <i>maqamat</i>	12
4.2. Modulation	17
4.3. Rytme.....	17
4.4. Form.....	18
4.5. Tarab.....	18
4.5.1. Hur uppnår man tarab?	19
5. Resultat.....	20
5.1. Kroppshållning, andning och stöd	20
5.2. Resonans	21
5.3. Artikulation: texten och det arabiska språkets inverkan	23
5.4. Intonation: kvartstonens roll.....	24
5.5. Uttryck – <i>tarab</i>	26
5.6. Al Gina al Sharqi – Arabi i förhållande till resultatet	27
6. Diskussion.....	28
6.1. Kunskap.....	28
6.2. Erfarenhet	29
6.3. Personliga förhållningssätt	29
6.4. Slutliga reflektioner	30

7. Källförteckning	32
7.1. Litteraturlista	32
7.2. Webbssidor	33
7.3. Samtal	33
8. Appendix	34
8.1. Musikexempel	34
8.1.1. Cd-skiva	34
8.2. Intervjuguide	35

1. Introduktion och forskningsområde

1.1. Inledning

Sedan urminnes tider har sången dominerat som den kanske allra första musikkällan i olika kulturer världen över, inte minst i Mellanöstern förhåller det sig så. Eftersom sången ligger nära talet har det fallit sig naturligt att den genomsyrat musik och blivit dess upphov. Musiken i Jordanien är ett bra exempel på detta fenomen. Där baseras musiken primärt på sång som i de flesta närliggande arabländer.

Jag studerar för närvarande till rytmikpedagog med sång som huvudinstrument. Under mina två sista år på utbildningen har jag läst sångmetodik, det vill säga läran att undervisa sång. Mitt stilområde inom sången har mestadels kretsat kring jazz, eftersom sättet att kunna uttrycka sig fritt under improvisationsmomenten tilltalar mig. Det goda samspelet mellan sångaren och musikern är inte alltid en självklarhet inom jazzmusik och mycket svårt att manövrera för en sångare som inte är van vid att förlita sig på sitt gehör. Jag har ofta funderat kring vad som egentligen sker när detta samspel når klimax och försätter sångaren och musikerna i extas. Självt har jag upplevt det som en befriande känsla, likt en stark energivåg som rensar ut alla negativa känslor och tankar inom mig. När jag senare hörde talas om begreppet *tarab*, som används inom arabisk musik, upptäckte jag att just det ordet beskrev mina upplevelser, fast inom ett annat stilområde. Men jag förstod snart att det arabiska musikbegreppet *tarab* är svårbegripligt och mångfasetterat då det spänner över olika musikaliska uttryck vilka bland annat beskriver arabisk musik och dess utövare men också de starka känslor en arabisk musiker kan framkalla med hjälp av sitt välklingande instrument eller vackra sångröst.

Ämnet jag har valt att skriva om ligger nära mitt ursprung och stora sångintresse. I min utbildning finns det möjlighet att göra fältstudier utomlands och därför valde jag att åka till Amman, Jordanien för att undersöka deras arabiska sångtradition. Med hjälp av det arabiska språket har jag fått möjlighet att bättre förstå denna musikkultur. Min nyfikenhet och vilja att själv kunna behärska, om även bara delvis, den arabiska sångstilen förde mig till *Faculty of Arts and Design* vid *University of Jordan*. Under mina fältstudier där har jag fått en djupare inblick i den tradition som fört vidare den arabiska sången genom århundraden. Fältstudierna varade i åtta veckor och gjordes under hösten 2010.

1.2. Syfte och forskningsfråga

Anledningen till varför jag valde att skriva om arabisk sång är dels för att själv få en tydligare bild av sångens konstnärliga hantverk, men också för att belysa en rik och gammal sångtradition som, ur ett generellt perspektiv, inte blivit särskilt uppmärksammat av sin samtid. Min frågeställning är därför följande:

Hur gestaltar sig den arabiska klassiska sångundervisningen i Amman sett ur en svensk sångpedagogs perspektiv?

Vid mitt första besök i Amman under april månad 2010 fick jag möjlighet att skapa mig en bild av hur musikundervisningen bedrevs och vad som skulle krävas av mig som forskare. Under ett möte med min handledare i Amman Dr. Rami Haddad och ett par andra musiklärare

vid universitetets musikavdelning dök en intressant kommentar upp, som beskrivs i följande text. Jag var nyfiken på deras uppfattning av olika musikpedagogiska former och ställde därför frågan om vilka metoder de använder när de undervisar arabisk sång. Sångläraren började plötsligt skratta och svarade: vi har ingen metod, allting är baserat på gehöret. När jag sedan återvände till hotellet samma dag kunde jag fortfarande inte riktigt förstå vad sångläraren menade med sin kommentar. *Visst måste det finnas en metod för en sångtradition som överlevt och samtidigt lyckats utvecklas genom århundraden?* Detta var och förblev det centrala fokus under fältstudierna i Amman och allteftersom jag grävde djupare i ämnet fann jag vikten av föreliggande studie.

Resultatet ska på ett mångfasetterat sätt, via intervjuer, observationer samt publicerade källor, beskriva hur dagens sångpedagogik ser ut vid olika undervisningsinstanser i Amman.

1.3. Avgränsning

Studien är en undersökning av sångundervisningen vid bland annat *University of Jordan*, Amman. Jag har valt att ställa i centrum mitt möte med den arabiska klassiska sångstilen och de undervisningsmetoder som de jordanska sångpedagogerna använder. Underlaget för studien utgörs av intervjuer med och observationer av tre sångpedagoger och musiker. Samtal och intervjuer med olika musklärare vid *Faculty of Arts and Design* spelar också en avgörande roll i studiens innehåll. Studien kommer även att redogöra för en skriven sångskola från Libanon år 2001.

Frågeställningen avser främst den metodologiska aspekten av sångundervisningen i Amman. Detta förutsätter en redovisning av grundläggande moment inom sångteknik. För att göra ämnet sångteknik hanterbart har jag valt att redogöra för ett antal verktyg som enligt min egen förförståelse inom ämnet sångmetodik är viktiga i västerländsk sångundervisning.

- 1) *Kroppshållning, andning och stöd*
- 2) *Resonans*
- 3) *Artikulation*
- 4) *Intonation*
- 5) *Uttryck*

2. Teoretiska och metodologiska förutsättningar

Föreliggande studie bygger på en förundersökning som jag genomförde i april månad 2010. Den består av samtal och intervjuer med musiklärare vid *Faculty of Arts and Design, Jordan Academy of Music* och *National Music Conservatory* samt observationer av musikundervisning med fokus på arabisk klassisk sång. Resultatet av förundersökningen är en kvalitativ studie med hermeneutiken som grundläggande teori och metod.

2.1. Hermeneutik: begreppet förståelsehorisont, det utvidgade språkbegreppet och den hermeneutiska cirkeln

Begreppet hermeneutik betyder läran om tolkning och förståelse och kommer ursprungligen från metoden att tolka antikens epos som Iliaden och Odysseen samt bibeltexter. Under 1800- och 1900-talet har hermeneutiken fått ytterligare dimensioner som idag spänner över en rad olika former av teorier och tolkningsmetoder som exempelvis begreppen *förståelsehorisont* och det *utvidgade språkbegreppet* (Patel & Davidson, 1994, sid. 25). Vidare kan hermeneutik beskrivas som en tolkningsprocess vilken tillåter undersökningen att växa fram utifrån en växelverkan mellan del och helhet. Detta förlopp kallas för den hermeneutiska cirkeln och bygger på en spiralrörelse som successivt expanderar och kan liknas vid hur delförståelsen inom ett visst ämne utvidgas för att så småningom skapa en helhetsförståelse. Denna helhetsförståelse förutsätter i sin tur en delförståelse för att kunna utvecklas vidare men också för att bevara fundamentet vilket det slutgiltiga resultatet vilar på (Ljungar-Chapelon, 2008, sid. 17-18).

Begreppet förståelsehorisont beskrivs av Gadamer som *tolkningar vilka överensstämmer och är förankrade med, och i, individens existens, dess upplevelser och erfarenheter* (Ljungar-Chapelon, sid. 20). Vidare menar Ljungar-Chapelon att en förståelsehorisont också kan utvidgas och eventuellt komma nära den sanning forskaren söker vid mötet med någon annans förståelsehorisont (sid. 20-21). Min egen förståelsehorisont som innefattar den arabiska kulturen och språket men också västerländsk kultur, sångmetodik och musikpedagogik har kommit till stor användning under processens gång och gynnat studiens framväxt ur ett mångsidigt perspektiv. Jag har tagit till vara på mina musikkunskaper från Sverige och med hjälp av dem försökt få en tydligare bild av musik- och sångundervisningen i Jordanien. Utifrån ett hermeneutiskt perspektiv har jag som forskare fått agera tolkningsinstrument i undersökningen, eftersom min förståelsehorisont påverkat processen samt slutresultatet. Det är mötet mellan mig och tre arabiska sångpedagogerna som utgör studiens fundament.

Min teoribildning omfattar också det utvidgade språkbegreppet som används för att skapa förståelse inom ett specifikt ämne eller område genom exempelvis observationer. Ljungar-Chapelon (2008) beskriver det utvidgade språkbegreppet ur filosofen Dilthey's (1833-1911) perspektiv, som menar att måleri, skulptur, dans, teater och musik ska förstås som tecken på mänsklig aktivitet och som ett *språk*. Enligt Dilthey leder därmed all mänsklig aktivitet till utvidgad förståelse som behöver utläggning och tolkning (Ljungar-Chapelon, sid. 16-21).

2.2. Forskningsmetodisk ansats

I föreliggande studie tar jag upp frågor som berör min och informanternas förståelsehorisont samt det utvidgade språkbegreppet. Mitt material baseras huvudsakligen på intervjuer med tre sångpedagoger, observationer av deras arbete, en arabisk handledning i sång och ett flertal kulturhistoriska texter. Här redogörs även för informanternas bakgrund samt etiska överväganden under intervjuer samt observationer.

Jag har valt att utforska mitt ämne genom att använda en hermeneutisk metod baserad på de teoretiska begreppen den hermeneutiska cirkeln, förståelsehorisont och det utvidgade språkbegreppet, eftersom flera av dess grundläggande idéer stämmer bra överens med en kvalitativ undersökning. I kvalitativ forskning är ambitionen att försöka förstå ett ämne på djupet genom att analysera människors uppfattningar och relationer till exempelvis som i mitt fall musik och sång. Detta står i viss motsats till kvantitativ och naturvetenskaplig forskning.

Under processens gång fick jag, under de premisser som den hermeneutiska cirkeln beskriver, ständigt bättre och djupare insikt i ämnet jag utforskade. Ofta fick jag gå tillbaka till historiska händelser, svåra ord eller musikteoretiska idéer för att stärka vissa påståenden eller ibland utifrån nya insikter skapa egna. Den hermeneutiska cirkeln har fungerat som ett viktigt verktyg i min undersökning av ämnet arabisk klassisk sång, inte enbart ur ett tolkningsperspektiv av texter utan också ljudinspelningar, observationer och viktigast av allt en annan musikkultur.

För att kunna få en bild av min frågeställning har jag ställt i centrum fyra viktiga områden. Dessa är intervjuer, observationer, texter och musikexempel som behandlar ämnet arabisk klassisk sångundervisning. Under processens gång har jag använt min *förståelsehorisont* som utgångspunkt vilken berikat de observationer jag gjort och de tankar som uppkommit i samband med intervjuer. Min studies kärna bygger på mötet mellan min förståelsehorisont och mina informanternas respektive förståelsehorisonter.

2.2.1. Undersökningens olika delar: intervjuer, observationer, texter och musikexempel

Föreliggande studie baseras i första hand på styrda och välplanerade intervjuer, där jag låtit mig inspireras av den intervjuguide som Ljungar-Chapelon (2008) använt för sin undersökning av den franska flöjtraditionen. Under intervjuerna utgick jag från mina redan förberedda frågor men gav utrymme för vidareutveckling av tankar samt följdfrågor som spontant dök upp i stunden. Vid de få tillfällen då informanten gick utanför ramen för ämnet styrde jag tillbaka intervjun på rätt spår.

En andra källa för min studie är observationer av arabisk sångundervisning. Dessa får funktionen av ett komplement till den information jag införskaffat med hjälp av intervjuerna. Jag har valt att använda mig av den ostrukturerade observationen, vilket innebär att jag inhämtat så mycket information som möjligt kring ett visst problemområde. Den ostrukturerade observationen är i lika hög grad systematiskt planerad som den strukturerade observationen men med tyngd på helhetsbilden istället för vissa redan i förväg valda fokusområden. Eftersom jag själv har studerat sång och sångmetodik hemma i Sverige hade jag redan en god förförståelse i området jag undersökte, vilket är en förutsättning och skapar min förståelsehorisont för genomförandet av föreliggande studie (Patel & Davidson, sid. 74-81).

Den tredje källan består av ett dokument som beskriver en fransk-arabisk sångskola och undervisning. Informationen som används här ska ge en tydligare bild av vilka sångövningar som används vid undervisning av arabisk klassisk sång. Boken är utgiven år 2001 och heter *Al gina al sharqi – arabi*.

För att skapa en kulturhistorisk klangbotten kring ämnet arabisk klassisk sång har jag valt att utgå från ytterligare källor vilka beskriver ämnet ur ett historiskt och teoretiskt perspektiv. Jag har också haft som mål att ge läsaren en tydligare uppfattning och klingande exempel på arabisk klassisk sång genom musikinspelningar av arabiska skalor och sångformer. Dessa källor har varit en förutsättning för utvidgandet av min förståelsehorisont och fungerar som hjälpmedel i läsarens förståelseprocess.

2.2.2. Intervjuerna

Min studie bygger som ovan nämnts på tre forskningsintervjuer. Två av dessa genomfördes hemma hos respektive informant förutom en som gjordes på *University of Jordan*. Jag utgick från samma intervjuguide vid alla tre intervjutillfällen. Följdfrågorna som uppkom kunde variera då varje informant har olika bakgrund, förhållningssätt och förståelsehorisont i relation till mitt ämne. Avslutningsvis ställde jag frågor som uppkommit under processens gång och som jag inte haft med i min intervjuguide. Dessa frågor handlade mest om sångteknik, samt förtydligande kring vissa svårförståeliga facktermer och begrepp. Alla tre intervjuer genomfördes på engelska och arabiska. Jag ställde frågan på engelska, sedan förtydligade jag på arabiska och fick svaret på arabiska. I vissa fall fick jag svaret direkt utan att behöva översätta till arabiska beroende på informantens engelska kunskaper. Jag valde att använda mig av arabiskan för att få möjlighet att förtydliga frågan samt undvika missförstånd.

Intervjuerna baseras främst på frågor kring informantens sätt att undervisa arabisk klassisk sång. Jag ville få en tydlig bild av hur informanten uppfattade sig själv som lärare och hur detta senare förhöll sig till deras undervisning. Jag ville också undersöka metodiken bakom den arabiska sångundervisningen, hur den var uppbyggd, vad som karakteriserade den och ifall den hade sitt eget signum.

Intervjuerna dokumenterades genom ljudupptagning. Inspelningsapparaten som användes är en bärbar, digital inspelningsstudio av märket Zoom Q3. Ljudupptagningarna överfördes till dator för att sedan transkriberas. Vid transkribering av intervjuerna valde jag att utelämna allt som inte hade med min ursprungliga fråga att göra, eller som inte vidareutvecklade tankar som kunde komma till nytta för mitt ändamål.

2.2.3. Observationerna

Under mina fältstudier fick jag följa studiens tre sångpedagoger i deras arbete med sina sångstudenter. En aspekt på dessa fältstudier är att de representerar ett metodologiskt hermeneutiskt tillvägagångssätt med utgångspunkt i den tyska filosofen Friedrich Schleiermacher (1768-1834) och hans tankevärld. Ljungar-Chapelon (2008, sid. 17) beskriver hur Schleiermacher utvecklade vikten av att ta hänsyn till kontextuella element kring det undersökta forskningsobjektet. Därmed skulle missuppfattningar grundade på historielöshet och bristande kunskap undanröjas. Schleiermachers idé var därför att forskaren måste göra stora ansträngningar för att placera det undersökta objektet i sitt sammanhang. Mina fältstudier i Amman är ett sådant exempel på att medvetet skapa ett sammanhang beträffande den klassiska arabiska sången.

Under mina observationer valde jag rollen att vara en känd, icke deltagande observatör, det vill säga jag var känd för studenterna och läraren men jag deltog inte själv i undervisningen (Patel & Davidson, sid. 83). Lektionstillfällena dokumenterades genom videoupptagning. Även här använde jag min bärbara Zoom Q3. Videoklippen överfördes till dator där jag senare, i lugn och ro, kunnat studera filmerna och fortsatt att observera på ett djupare plan.

2.2.4. Al Ghina al Sharqi – Arabi (2001)

Som komplement till intervjuerna och observationerna har jag även valt att belysa en handledning i arabisk klassisk sång. Den behandlar frågor som sångteknik, olika röstkvalitéer samt ger exempel på övningar för att uppnå specifika moment.

Denna bok är skriven av sångpedagogen och författaren Lour Abs al Haddad som kommer från Libanon. Eftersom Libanon befann sig under franskt styre efter första världskriget påverkades libaneserna av det franska språket och därmed också den franska kulturen. Det är därför troligt att han beskriver den arabiska sångtraditionen genom att utgå ifrån fransk undervisning. Här nämner han musikaliska begrepp vid deras västerländska namn för att tydliggöra sångövningar eller sångtekniker. Dessa övningar är alltså beskrivna på arabiska men förankras inte riktigt väl i det arabiska språket, sången eller musiken. En viktig aspekt som tas upp men inte vidareutvecklas är det arabiska språkets starka inverkan på sättet att sjunga. Al Haddad använder sig dock av arabiska begrepp då han beskriver olika former av mänskliga ljud samt övningar som bygger på *maqamat* när han beskriver kvartstonen. Denna bok användes flitigt av mina informanter Tayseer och Hijazi i deras undervisning med sångelever.

2.3. Informanterna

Mina kriterier i sökandet efter lämpliga informanter grundade sig i att de själva skulle behärska den arabiska klassiska sången samt att de är utbildade sångpedagoger. Eftersom det fanns ett begränsat antal sångpedagoger hade jag inte så stora valmöjligheter utan fick nöja mig med de lärare som fanns att tillgå på universitetet. Det visade sig att det endast fanns en verksam sångpedagog vid universitetet och därför fick jag söka mig utanför universitetsområdet. Jag lyckades finna en kvinnlig sångpedagog som undervisar körsång i en kommunal skola för flickor och en manlig sångpedagog som undervisar enskild sång privat. Den sistnämnda fann jag mot slutet av min vistelse i Amman, men trots detta bidrog hans idéer och sätt att undervisa på många sätt för min undersökning.

2.3.1. Dr. Ayman Tayseer

Ayman Tayseer är ursprungligen från staden Irbid i Jordanien. Han är uppvuxen i en religiös familj som med hjälp av en vardaglig syssla, *tagwid* (melodisk koranrecitation), invigde honom i den arabiska musiken. Som liten pojke sjöng han i skolkören och började senare i tonåren att musicera på sin fritid. Efter gymnasiet läste han musikvetenskap vid *Al Yarmouk University* i Irbid, Jordanien och tog examen år 1988. Fem år senare flyttade han till Libanon för att påbörja sin masterutbildning vid *University of the Holy Spirit* i staden Kaslik. År 1996 började han att undervisa deltid vid *Al Yarmouk University*. Han återvände till Libanon för att doktorera inom musikvetenskap med arabisk klassisk sång som huvudämne och fick sin doktorstitel år 2005.

I dag undervisar Tayseer vid tre olika läroinstanser. Dessa är följande; *Faculty of Arts and Design* vid *University of Jordan*, *Jordan Academy of Music* och *National Music Conservatory*. Hans huvudämne är arabisk klassisk sång men han undervisar även *oud* (se sid. 11). Han är en flitigt anlita musiker och får ofta delta i några av Mellanösterns största musikfestivaler.

2.3.2. Linda Hijazi

Linda Hijazi är ursprungligen från Bagdad, Irak men flyttade till Amman då hon gifte sig med en man från Jordanien. Hennes första musikaliska minne är från när hon var sju år gammal och fick sjunga en *qasida* på skolavslutningen. Hijazis familj tyckte om musik och uppmuntrade henne i att fortsätta musicera. Efter gymnasiet började hon studera drama och regi vid *Akademi al funun al gamila*, ett konstinriktat universitet i Bagdad och där fick hon även utvecklat sin sång. Det var inte förrän Hijazi var tjuugoåttio år gammal som hon påbörjade sina violinstudier vid *Jordan Academy of Music*. Under sitt fjärde och sista år bytte hon huvudinstrument och studerade arabisk klassisk sång istället. Hennes sångpedagog under detta år var Ayman Tayseer.

Idag undervisar Hijazi estetisk verksamhet och körsång vid en kommunalt ägd skola för flickor mellan åldrarna sju och sjutton år. Utöver detta gör hon sin masters på *Faculty of Arts and Design* med sång som huvudämne. Hon uppträder även vid olika evenemang och festligheter.

2.3.3. Dr. Hafez Al-Ashi

Hafez Al-Ashi kommer ursprungligen från Gazaremsan i Palestina men är uppvuxen i Amman. Hans far, *Jamal Al-Ashi*, var en känd musiker i Palestina och Egypten, där han samarbetade med bland annat betydande musiker med stjärnstatus som *Abd al Halim Hafez*, *Muhammed Rushdi*, *Farid al Atrash* och *Abd al Wahab*. Al-Ashi växte upp i denna lustfyllda miljö bland duktiga musiker och började så småningom bli undervisad av sin far. Som femåring började han spela *darbouka* (en arabisk päronformad handtrumma) för att i tidiga tonåren övergå till *kanoun* (ett arabiskt harpliknande instrument med 72 strängar), *fiol*, *oud* och sång. Redan då spelade han med sin far på stora konserter och blev erkänd som en i bandet trots sin ringa ålder. Åren som följde etablerade Al-Ashi sig som musiker. Efter att ha studerat arabisk klassisk musik på gymnasiet i Tripoli, Libyen flyttade han till Polen där han studerade västerländsk klassisk sång vid *Academy of Music I.J. Paderewski* i staden Poznan. Efter avslutade studier med höga betyg återvände han till Amman och började arbeta vid *Jordan National Music Conservatory*, där han grundlade och påbörjade den arabiska sångundervisningen.

Idag undervisar han privat med studenter från åldern tre till sjuttiosex år. Han undervisar *al oud*, *kanoun* och sång. Sammanlagt har Al-Ashi drygt femtio studenter som besöker honom varje vecka. Han undervisar även musik- och sångterapi på ett rehabiliteringscentrum i Amman.

2.4. Etiska överväganden

Mina informanter var helt införstådda med mina avsikter i relation till föreliggande undersökning då vi inledde intervjuarbetet. Samtliga erbjöds konfidentialitet men avböjde. Min intervjutranskription skrevs på svenska och därför har mina informanter inte fått möjlighet att redigera något de sagt under intervjun. Men detta faktum var de också medvetna om innan vi påbörjade intervjuerna. När det gäller observationerna var jag alltid noggrann med att fråga studenten ifall det var möjligt för mig att filma respektive lektion och informerade samtidigt om vilket ändamål filmklippet skulle användas för. Vid ett tillfälle ville en elev inte bli filmad och då fick jag respektera hennes önskemål.

3. Den arabiska sångens historia

3.1. Tiden före islam fram till 600-talet

För att närma sig den arabiska musiken och dess sångliga bakgrund behöver vi få en inblick i arabvärldens historia. Tiden före islams uppkomst kallas *Djahiliyah* och betyder ”de obildade och bakåtsträvandes tid”. Faktum är att *Djahiliyah* epoken grundade sig på det skrivna och talade ordets makt. De sofistikerade och högt aktade poeternas dikter handlade främst om allmänmänniska frågor, men berörde även ämnen som kärlek och krig. Den mest utbredda poetiska form heter *al qasida* (se sid. 18) och kom att bilda grundstenarna för arabisk klassisk sång. Denna poesi som spreds över hela arabiska halvön blev ett framgångsrikt uttryck för arabisk visdom och olika konstformer, bland andra musik. Poesin värderades högt i det dåtida samhället och påverkade så småningom musikverksamheten och gav den ett mer respektabelt rykte (Shiloah, 1995, sid. 3; Music online sid. 6; Hamam, 2008, sid. 127).

Förutom av poeterna själva reciterades poesi av de vackra och eleganta glädjeflickorna som kallas för *al qiyan*. Då araberna under *djahiliyah* ansåg musik endast vara ett tidsfördriv, som man varken kunde försörja sig på eller med hedern i behåll påstå sig ha att göra med, fick afrikanska slavar (*abid*) och *al qiyan* underhålla hoven. De mest kända *qiyan* levde och arbetade i dåtidens stora handelsmetropoler Mecka och Medina. Dessa kvinnors ursprung var därmed troligen utländskt och utgjordes förmodligen av kopter, romare och perser som såldes mellan olika härskare i Mellanöstern (Hamam, sid.127). Kvinnorna arbetade vid de arabiska hoven och hade i uppgift att tjäna sina herrar inte bara genom sång och dans utan även sexuellt. En *qaynah* hade också uppgiften att ackompanjera sina kollegor med hjälp av olika instrument som luta *sanj/kannare*, flöjt *mizmar*, bjällror *jalajil* och handtrumma *daff*. Den kvinnliga musikern förväntades behärska det arabiska språket samt konsten att recitera poesi. Hennes musikaliska förmåga var högstående vad gällde de virtuosa framställningarna av både nya och gamla dikter (Touma, 1996, sid. 1-4).

3.1.1. Arabisk sång under Al Djahiliyah

Djahiliyah epokens musik bestod av två olika sångstilar, varav den ena tillhör beduinerna och den andra det urbana samhällets innevånare.

Beduinernas musik bygger huvudsakligen på sång och består vanligtvis av korta (högst 4-taktiga) modala melodier som repeteras frasvis. Ledaren i beduinstammen sjunger en fras som därefter repeteras av de övriga deltagarna. Beduinernas melodier har ett litet omfång och texterna handlar främst om deras vardagliga liv ute i öknen (Oxford Music online, sid. 2). Man brukar dela in beduinernas musik i två grupper, *huda* och *nasb*. *Huda* är en musikform som tagit inspiration av kamelen, då *huda*'s rytmiska mönster påminner om kamelens gång. *Nasb* definieras däremot av sorgesångerna som beduinkvinnor brukar sjunga i väntan på deras män under deras långa ökenfärder (Touma, sid. 3).

Djahiliyah epokens andra sångstil anses vara mer avancerad och är den profana sångstil som en skolad *qaynah* behärskade. Melodierna är i allmänhet längre och har ett större omfång, där melismer och ornamentik är vanligt förekommande (Oxford Music online, sid. 3). Även här delar man in sångstilen i två grupper beroende på form och innehåll. Den ena kallas *sinad* och den andra *hazaj*. *Sinad* utmärker sig för sina texter som handlar om allvarliga ämnen som

exempelvis stolthet, övermod, värdighet och ryktbarhet. *Hazaj* däremot består av enkla sånger vars främsta mål var att underhålla lyssnaren. Till skillnad från *sinad* brukade *hazaj*-sången ackompanjeras av andra instrument som luta, flöjt eller handtrumma (Touma, sid. 3).

3.2. Tiden efter islam

Sångtraditionen som bland andra de kvinnliga *qiyans* etablerat i arabvärlden levde oberörd vidare trots islams intåg år 638. Författaren till boken *The Music of the Arabs* (1996) Habib Hassan Touma beskriver denna period med följande ord: "Without doubt, the *qiyans* and their masterful vocal performances depicted a purely Arabian musical life. It was Arabian in its origin, in its propagation within a certain social milieu, and in the language of the songs" (A.a. sid. 4). Han skriver dock fortsättningsvis att det fanns utrymme för ett musikaliskt utbyte då både perser och etiopier, vars musikaliska arv är starkt rotat i deras respektive länder, bedrev handel i arabvärlden under *Djahiliyah*. Här ska vi också nämna romarnas, babyloniernas och egyptiernas närvaro och musikaliska inflytande på den arabiska halvön under *Djahiliyah* (Shiloah, sid. 1).

3.2.1. Kalifadynastin

Allteftersom islams utbredning mellan år 638 och 750 påverkades och färgades den arabiska musiken beroende på var den hamnade (Music online sid.7). I och med profeten Mohammeds död år 632 tog *Kalifa-* (efterträdare) *dynastin* fart. *Kalifadynastin* förde med sig mängder av rikedomar som användes för bland annat konst och underhållning då *Kaliferna*, särskilt under Umayyadernas och Abbasiddernas tid vid makten, hade ett passionerat förhållningssätt till musik. Sångare och musiker värdesattes högt och *Kaliferna* uppmuntrade dem i deras musikaliska utveckling. I och med denna förändring av status, på musik som yrke, visste den arabiska musikaliska utvecklingen inga gränser. Tidigare slavar vid hoven släpptes fria och startade egna skolor speciellt utformade för att undervisa framtida hovmusiker, där sångtraditionen fördes vidare via en muntlig tradition (Shiloah, sid. 18). Arabiska vetenskapsmän började forska inom ämnet musik vilket resulterade i en mängd olika böcker varav två av de mest väsentliga inom arabisk klassisk musik uppkom. Den första utgiven år 950 av *Abu Nasr Al-Farabi* (872-950), en filosof och musiker i dåtidens arabiska centrum Bagdad, heter *Kitab Al-Musiqi Al-Kabir Grand Book of Music*. Denna bok är den mest omfattande och djupgående vad gäller arabisk musikteori och musikutövande under medeltiden. Den andra boken heter *Kitab Al-Aghani Book of Songs* och består av tjugofyra volymer. Här beskriver författaren *Abu Al-Faraj Al-Isbahani* (897-967) som var en högt aktad poet musikerlivet och musikutövandet ur en observants perspektiv (Sawa, 1989, preface). Båda verk har berikat och kastat nytt ljus på den arabiska musiken.

Trots denna intensiva period av musikalisk insikt och utveckling nådde den arabiska musiken till skillnad från andra stora musikkulturer aldrig sin kulmen vad gäller en sann definition av arabisk musik eller den officiella acceptansen bland det arabiska folket. Detta sakernas tillstånd grundar sig huvudsakligen på islams lag (*shari'a*) som bland annat reglerar det sociala och religiösa livet (Shiloah, sid. 18-20).

Vidare kom sång- och musikutövandet på den arabiska halvön successivt att intressera både män och kvinnor med olika bakgrund och sociala förhållanden (Touma, sid. 6). Musik var alltså inte längre begränsat åt *al qiyans* arbetsuppgifter eller beduinernas livsstil, utan kunde utövas av gemene man.

4. Arabisk sång och dess byggstenar

The ghina (music) is composed of harmonious melodies...

Shiloah, sid. 110

Arabernas ursprungliga förhållningssätt till ordet *musik* kallas *ghina* som översatt till svenska betyder *sång*. Begreppet *musik* har inga rötter i det arabiska språket utan är lånat av grekernas *mousik*. *Musik* används istället som namn på allt som rör musikteori, musikforskning och musikinstrument, alltså *Nathariat al musiqa*. Ordet *ghina* i samband med det mångfasetterade uttrycket *tarab* definierar däremot det musikaliska utövandet som genomsyrat arabernas musikaliska historia fram till idag (Touma, sid. 13).

4.1. Melodi

Den arabiska musiken beskrivs vanligtvis som enstämig, vilket tyder på dess sångbaserade historia. Man kallar det tonala materialet som är fundamentet i varje sång för *maqam*. Den korrekta beskrivningen av detta ord är *modus* som inom ramen för västerländsk konstmusik betyder tonart eller tonalitet och som i den arabiska musiken beskriver en sinnesstämning. Detta sätt att karaktärisera olika modus och sinnesstämningar uppvisar intressanta paralleller till det europeiska 1700-talets affektlära så som den beskrivs av bland andra Mattheson och boken *Der Vollkommene Capellmeister* (1739).

Al maqam består av två eller ibland tre *ajnas* (plural för *jins*) eller som utifrån en europeisk terminologi, tetrakord. Ordet *jins* betyder *genus* eller *sort*. En *jins* kan bestå av triakord tetrakord eller pentakord. Dock är tetrakordet den mest förekommande *jins* som används vid konstruktionen av en *maqam* (classicalarabicmusic.com). Tonmaterialet i tetrakorden består av fyra toner vars intervall mellan varandra varierar beroende på vilken *maqam* som spelas. Denna organisation av det musikaliska materialet - som bygger på olika kombinationer av *ajnas* - grundar sig i sättet att spela det bandlösa, dubbelsträngade stränginstrumentet *al oud* (Hamam samtal, 24 oktober 2010).



Bild 1. Oud, bandlöst stränginstrument.

När man beskriver olika skalor använder man begreppet *Solam al maqam* för att presentera tonmaterialet i en sammanhängande följd. Den första och lägsta *jins* i *solam al maqam* kallas för *jins al asal* eller *det ursprungliga tetrakordet*. Det är därför namnet på *jins al asal* är detsamma som namnet på *al maqam* (Figur 1-9). Här presenterar musikern eller sångaren *al maqam* och dess grundton för att senare gå vidare upp till nästa tetrakord som heter *jins al fara* eller *det specificerade tetrakordet* som nu fulländar den melodiska uppbyggnaden i *al maqam*. Grundtonen i *jins al fara* heter *gamas al maqam* och är detsamma som dominanten i

en *maqam*. Denna ton räknas som den näst viktigaste ton efter grundtonen i *jins al asal* (classicalarabicmusic.com).

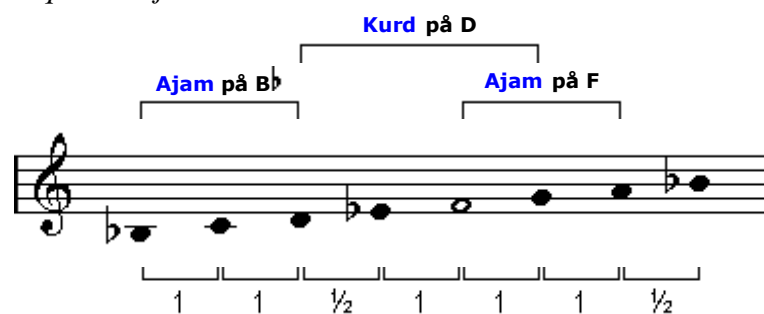
Som tidigare beskrivits bygger en *maqam* på två eller tre *ajnas*. Sättet de är sammankopplade på har olika namn beroende på om det finns ett intervall mellan dem eller inte. De tre olika sammankopplingarna heter följande *Al ajnas al mottasila* (de sammankopplade), *Al ajnas al monfasila* (de ej sammankopplade) och *Al ajnas al mottadachila* (de överlappande) (Tayseer musikteorilektion, 10 oktober 2010).

4.1.1. De nio vanligaste *maqamat*

”Man kan likna den arabiska musikteorin vid ett träd, där varje gren är en *maqam* som förgrenas till många olika varianter av *maqamat*. Det finns totalt fyrtyotvå kända *maqamat* men endast nio är vanligt förekommande” (Tayseer musikteorilektion, 10 oktober 2010).

Nedan redogörs för dessa nio *maqamat* (maqamworld.com).

Maqam al Ajam



Figur 1. *Maqam al ajam* startar med ett *ajam triakord* på den första tonen (grundtonen) och ännu ett *ajam triakord* på den femte tonen (dominanten). Den andra *jins* är ett *kurd tetrakord* som startar på den tredje tonen i *maqam al ajam* och används ofta vid modulation (Musikexempel 1).

Maqam al Sikah

The image shows two musical staves for Maqam al Sikah. The first staff is labeled 'Sikah på E♭' and 'Rast på G'. The notes are E♭, F, G, A, B♭, C, D, E♭. The rhythm below is 3/4, 1, 1, 3/4, 3/4, 1, 3/4. The second staff is labeled 'Sikah på E♭' and 'Nahawand på G'. The notes are E♭, F, G, A, B♭, C, D, E♭. The rhythm below is 3/4, 1, 1, 1/2, 1, 1, 3/4.

Figur 2. *Maqam al sikah* har två olika former enligt skalorna ovan. Den första formen används på vägen upp och den andra formen på vägen ner. Detta beror på att tonerna har olika attraktionskraft till varandra beroende på om man spelar en uppåtgående respektive en nedåtgående skala (*solam al maqam*) (Haddad samtal, 24 oktober 2010) (Musikexempel 2).

Maqam al Bayati

The image shows a musical staff for Maqam al Bayati. The notes are D, E, F, G, A, B♭, C, D. The rhythm below is 3/4, 3/4, 1, 1, 1/2, 1, 1. Brackets above the staff indicate: 'Bayati på D' (D, E, F), 'Nahawand på G' (G, A, B♭), 'Ajam på F' (F, G, A), and 'Ajam på B♭' (B♭, C, D).

Figur 3. *Maqam al bayati* börjar med ett *bayati tetrakord* på den första tonen (grundtonen) och ett *nahawand tetrakord* på den fjärde tonen (dominanten i detta fall). De resterande *ajnas* består av två *ajam triakord* som startar på den tredje samt sjätte tonen i skalan. Dessa två *ajnas* används ofta vid modulation (Musikexempel 3).

Maqam al Nahawand

The image shows two musical staves for Maqam al Nahawand. The first staff is for the ascending form, with labels: Nahawand på C, Ajam på E♭, and Hijaz på G. The notes are C, D, E♭, F, G, A, B, C. The rhythm below is 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1 1/2, 1/2. The second staff is for the descending form, with labels: Nahawand på C, Ajam på E♭, and Kurd på G. The notes are C, B, A, G, F, E♭, D, C. The rhythm below is 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1.

Figur 4. *Maqam al nahawand* påminner en del om *maqam al sikah* då den också har två olika former. En som spelas på vägen upp och en annan som spelas på vägen ned i skalan eller melodin. *Ajam triakordet* som startar på den tredje tonen i *maqam al nahawand* används ofta vid modulation (Musikexempel 4).

Maqam al Rast

The image shows two musical staves for Maqam al Rast. The first staff is for the ascending form, with labels: Rast på C, Sikah på E♭, and Rast på G. The notes are C, D, E♭, F, G, A, B, C. The rhythm below is 1, 3/4, 3/4, 1, 1, 3/4, 3/4. The second staff is for the descending form, with labels: Rast på C, Sikah på E♭, and Nahawand på G. The notes are C, B, A, G, F, E♭, D, C. The rhythm below is 1, 3/4, 3/4, 1, 1, 1/2, 1.

Figur 5. *Maqam al rast* finns i två olika former. Vanligtvis spelas den första formen på vägen upp och den andra på vägen ned i skalan. Den andra *jins* är *sikah triakordet* som startar på den tredje tonen i skalan och som används vid modulation (Musikexempel 5).

Maqam al Hijaz

The image displays two musical staves for Maqam al Hijaz. The first staff shows an ascending scale starting on D. The intervals between notes are 1/2, 1 1/2, 1/2, 1, 3/4, 3/4, and 1. Brackets above the staff indicate triads: Hijaz på D (covering the first three notes), Rast på G (covering the last three notes), and Sikah på B \flat (covering the last three notes). The second staff shows a descending scale starting on D. The intervals between notes are 1/2, 1 1/2, 1/2, 1, 1/2, 1, and 1. Brackets above the staff indicate triads: Hijaz på D (covering the first three notes), Nahawand på G (covering the last three notes), and Ajam på B \flat (covering the last three notes).

Figur 6. *Maqam al hijaz* har två olika former. Den första används på vägen upp i skalan och den andra på vägen ned. *Sikah triakordet* som startar på den sjätte tonen (i den första formen) och *ajam triakordet* som startar på den sjätte tonen (i den andra formen) är *ajnas* som ofta används vid modulation.

Något som utmärker *maqam al hijaz* är en mikrotonal variation där man vanligtvis stämmer den andra tonen (Eb) lite högre och den tredje tonen (F#) lite lägre för att i den mån det går minska på det stora 1 1/2 intervallet mellan dessa (Musikexempel 6).

Maqam al Saba

The image shows two musical examples of Maqam al Saba. The first example is a scale starting on D, with notes D, E, F, G, A, B, C, D. Brackets above the staff indicate modulations: Saba på D (D-E-F), Hijaz på F (F-G-A), and Ajam på B \flat (B-C-D). The intervals below the staff are 3/4, 3/4, 1/2, 1 1/2, 1/2, 1, 1. The second example is a scale starting on D, with notes D, E, F, G, A, B, C, D. Brackets above the staff indicate modulations: Saba på D (D-E-F), Hijaz på F (F-G-A), and Hijaz på C (C-D-E). The intervals below the staff are 3/4, 3/4, 1/2, 1 1/2, 1/2, 1, 1/2, 1 1/2, 1/2.

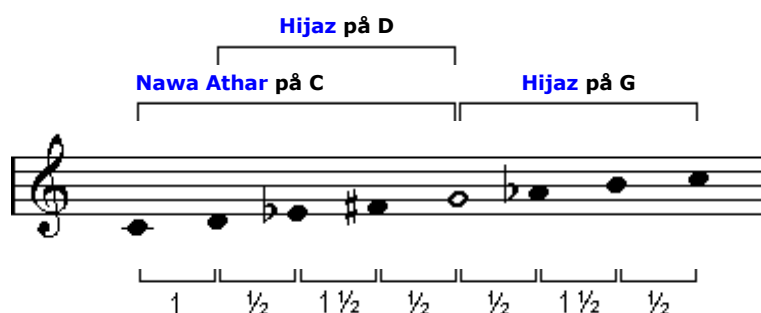
Figur 7. *Maqam al saba* kan spelas på två olika sätt. Den ena formen spänner över en oktav medan nästa överstiger en oktav men inkluderar inte tonikans oktav (D). Eftersom de tre första tonerna i *maqam al saba* är de samma som de tre första tonerna i *maqam al bayati* är det vanligt att man modulerar från *maqam al bayati* till *maqam al saba* (Musikexempel 7).

Maqam al Kurd

The image shows a musical example of Maqam al Kurd. The scale starts on D, with notes D, E, F, G, A, B, C, D. Brackets above the staff indicate modulations: Kurd på D (D-E-F), Nahawand på G (G-A-B), Ajam på F (F-G-A), and Ajam på B \flat (B-C-D). The intervals below the staff are 1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1.

Figur 8. *Maqam al kurd* börjar med ett *kurd tetrakord* på den första tonen och fortsätter med ett *nahawand tetrakord* på den fjärde tonen (dominanten). De resterande *ajnas* består av *ajam triakordet* som startar på den tredje tonen och ännu ett *ajam triakord* som startar på den sjätte tonen i skalan. Dessa två *ajnas* används ofta vid modulation (Musikexempel 8).

Maqam al Nawa Athar



Figur 9. *Maqam al nawa athar* startar med ett *nawa athar pentakord* för att gå över i ett *hijaz tetrakord* på den femte tonen i skalan (dominanten). Här uppmärksammas de tre första tonerna i *maqam al nawa athar* som delvis utgör ett *nahawand tetrakord* vilket ofta utnyttjas vid modulation från och till *maqam al nawa athar* (Musikexempel 9).

4.2. Modulation

Modulation mellan olika och närbesläktade *maqamat* är ett vanligt fenomen i arabisk musik. Genom att modulera skapar man en särskild spänning i melodin. En sång kan modulera flera gånger för att sedan återigen landa i sin ursprungliga *maqam*. Men i vissa fall är avsikten med modulationen att hamna i en ny *maqam* mot slutet av sången. Ett smidigare sätt att smyga in en modulation är genom att byta ut en *jins*, vilket gör att övergången till den nya *maqamen* inte blir påtaglig. Dessa kombinationer av *ajnas* och *maqamat* är etablerade i den arabiska klassiska musiken (classicalarabicmusic.com) (Musikexempel 10).

De sångare som tidigt får lära sig att sjunga på gehör behärskar dessa modulationer utan att riktigt veta vad de gör rent teoretiskt och analytiskt. Men det är ytterst viktigt att förstå bakgrunden till varje modulation ifall man vill ta sin sång till en högre nivå (Hijazi intervju, 6 oktober 2010).

4.3. Rytmen

Rytmen eller *al iqa* som det kallas på arabiska är oerhört viktig för sången och därmed texten som förmedlas. "Ifall man inte kan behärska *iqa al ougnia* (sångens rytm) tappar man bort sig och har till slut ingen kontroll över meningarna i sången" (Tayseer sånglektion, 12 oktober 2010). *Mizan* som betyder *våg* är ett annat ord som används för att definiera sångens taktart. Själva begreppet *wazn* däremot betyder tyngd eller vikt och har sina rötter i konsten att recitera dikter. Varje ord och därmed mening har en särskild *wazn* som påverkar helheten (Hamam samtal, 24 oktober 2010). När man talar om begreppet *wazn* i samband med musik syftar man på tempot i sången (Tayseer samtal, 17 oktober 2010).

Arabiska rytmer består av tre olika huvudslag och dessa heter *dumm*, *tack* och *iss*. Dummljudet är ett dovt ljud med djup klang, nästan som bastrumman på ett trumset. Medan tackljudet har en mer distinkt och diskant karaktär som exempelvis kantslaget på en virveltrumma. *Iss* är detsamma som paus. Dessa tre olika rytmiska ljud skapar i sin tur ett flertal olika variationer av rytmer eller *iqaat* som karakteriserar den arabiska musiken (Music online, sid. 25).

4.4. Form

Det finns olika sorters former eller *qawalib* (plural för *qalab*) inom den arabiska klassiska sångtraditionen. Skillnaderna mellan dessa baseras huvudsakligen på utformning och ursprung. Nedan redogörs för de fem vanligaste former av sånger som utövas i arabvärlden.

Al qasida är den äldsta och mest välkända sångform i arabisk musikhistoria. *Al qasida* kännetecknas av rim, fras- och taktkänsla och ska läsas i *al lougha al arabia al fusha*, alltså på den klassisk arabiska som koranen är skriven på. *Al qasida* utgör en del av en längre dikt och handlar för det mesta om *gazal*, som betyder flört (Musikexempel 11).

Al muashah kommer ursprungligen från Irak och fördes vidare till Andalusien där den kom att utvecklas vidare. Därför skiljer man mellan *al muashah al arabi* och *al muashah al andalusi*. *Al muashah* uppkom under arabernas herravälde vid början av 700-talet. Diktens karaktär är inte lika formell som i *al qasida* och sjunges därför i *al lougha al amia*, alltså i den lokala dialekten. Det som karakteriserar *al muashah* är dess svåra *mizan* som ibland baseras på udda taktarter. Denna sångform sjunges vanligtvis i grupp (Musikexempel 12 och 13).

Al mawal är den mest populära sångform i arabvärlden. De som gav upphov till *al mawal* var det styrande släktet *al baramika* som gick under vid övertaget av Umayyadernas första kalif, *Haron Al-Rashid*. Sångstilen bygger mestadels på *zajal* som innebär recitation av en dikt i den lokala dialekten. *Al mawal* är långsam i sin karaktär utan *mizan* och kännetecknas av sångimprovisation, eller som det kallas på arabiska *irtigal*. De vanligt förekommande orden som sångaren improviserar på är *ja layli/ja eyni*. *Al mawal* ger sångaren möjlighet att visa på sin virtuositet genom sångimprovisation (Musikexempel 14).

Al dawr är en sångform som uppkom i början av 1900-talet och bygger även den på *zajal*. I *Al dawr* är det vanligt att en mindre grupp sångare, *monshidin* (plural för *monshid*), stöttar solosångaren under vissa partier av sången. Exempelvis att *al monshidin* härmar solisten frasvis eller fortsätter sjunga en viss fras medan solosångaren improviserar (Musikexempel 15).

Al taqtoqa är en lättsam sång som utmärker sig genom sin enkla melodiska uppbyggnad och handlar för det mesta om vardagliga ting eller kärlek. Denna sångform uppkom i början av 1900-talet (Hamam, sid. 51-53; Abbad samtal, 11 november 2010) (Musikexempel 16).

4.5. Tarab

Tarab är ett tillstånd då musikern uttrycker en känsla som både han och den som lyssnar får uppleva i samma ögonblick. Detta tillstånd är en blandning av förtjusning och upprymdhet som tar form i oföväntade utrop från publiken som exempelvis; *Ah, Oh* eller *Allah* (Tayseer intervju, 17 oktober 2010).

Det är svårt att beskriva begreppet *tarab* då det används i många olika sammanhang. Beskrivningen ovan är en av de vanligaste man stöter på i sökandet efter dess egentliga definition. En annan, också den en vanlig beskrivning av *tarab*, är det som definierar arabisk musik och själva musikutövandet. Utöver detta betyder ordet *nutrib* (feminint *nutribah*) *sångaren som försätter publiken i extas* och härstammar från roten *tarab* (Racy, 2003, sid. 5-6).

Det finns inget västerländskt uttryck som fullständigt motsvarar *tarab*, däremot finns ett liknande uttryck *el duende* i den spanska flamencon som på samma sätt beskriver den starka påverkan musik har på både lyssnare och musiker (Racy, sid. 202).

4.5.1. Hur uppnår man tarab?

Tarab bygger på improvisation och är ett uttryckssätt som tillåter sångaren eller musikern att forma musiken med sin person och bakgrund. En sångare uppnår *tarab* genom att repetera en fras flera gånger där varje ny fras inte är den andra lik. Denna variation baseras främst på olika melodiska och rytmiska förändringar och förutsätter att sångaren har bra gehör. *Hafez Al-Ashi* menar att sångaren dedicerar varje ny fras till en ny person. Första gången till sig själv, andra gången till sin far, tredje gången till sin mor och så vidare, för att mot slutet rikta denna tilläggnan gud. *Tayseer* nämner även denna koppling till något större än oss själva när han jämför *tarab* med sufism och menar att det är samma sorts trans man som sångare hamnar i när man uppnår *tarab* (Al-Ashi intervju, 18 november 2010; Tayseer intervju, 17 oktober 2010).

5. Resultat

Jag har valt att redogöra för resultatdelen genom att använda mig av fem för detta ämne väsentliga hållpunkter, vilka presenteras tidigare i introduktionen. Här beskrivs först olika grundläggande sångtekniska moment för att senare redovisa materialet, det vill säga intervjuer och observationer, som på något sätt berör dessa. Jag har valt att hänvisa främst till västerländska källor från Sverige och USA som beskriver de frågor jag tar upp på grund av att liknande material fattas på arabiska. Avslutningsvis beskriver jag innehållet i den arabiska sångskola, också den ur de fem tidigare nämnda hållpunkter som berör sångteknik. Hållpunkterna har valts utifrån min egen förståelsehorisont inom ämnet sångteknik och beskrivs i detta kapitel för att tydliggöra sambanden mellan teori och praktik.

5.1. Kroppshållning, andning och stöd

God kroppshållning och andning är beroende av varandra i strävan efter en väl klingande och hållbar sångröst. Hemsley (1998) beskriver sången som en reaktion där sångaren förutsätts vara redo att agera, både fysiskt och mentalt. En god kroppshållning ska inte vara påtvingad eleven utan infinna sig naturligt. Hemsley menar att god kroppshållning ska läras ut i ett tidigt stadium för att etableras som en vana. Poängteras inte detta finns det risk att andra spänningar skapas i kroppen som i sin tur kräver ytterligare övningar att korrigera (sid. 27).

Andningen och stödet är beroende av varandra och har samma förmåga att skapa spänningar i kroppen ifall man som nybörjare i sång försöker förstå kopplingen mellan dessa. I boken *Rösten* (1992) berättar *Per Lindblad* om andningen ur ett anatomiskt perspektiv. Han menar att en sångare oftast har längre utandningsfraser än en normaltalare. För att åstadkomma långa fraser behöver sångaren utnyttja en större del av sin *vitalkapacitet* som betyder *lungornas restvolym*. Detta sker främst genom träning där sångaren övas i att pressa ut mer luft än vad han eller hon är van vid. På detta vis använder sångaren den så kallade restvolymmängden av syre i lungorna som man vid normalandning inte utnyttjar (s. 185). Stödet är det verktyg som tillåter denna jämna och avspända luftströmning som skapar en fyllig och ren klang. Stödet kan också beskrivas som det elastiska motstånd i bukmuskulaturen vilket reglerar andningen och därmed sången (Moberg & Ugglå, 1984, sid. 37).

Tayseer försökte uppmärksamma studenten om kroppshållning, andning och stöd men ibland hände det att studenten i sin sittande ställning glömde av hans uppmaning och så småningom sackade ihop. Vid dessa tillfällen var det sällan han påminde studenten om att räta på ryggen eller ställa sig upp. Utifrån mina observationer skedde detta vid tre av totalt åtta tillfällen. Läraren ifråga tog sig aldrig heller tiden att förklara varför god kroppshållning, andning och stöd är viktiga hjälpmedel när man sjunger. Den goda kroppshållningen var alltså inte inprogrammerad i studentens medvetande utan hade behövt mer uppmuntran av läraren. Vid flera tillfällen märkte jag att studenten var spänd och hade svårt att få kontroll över melodin som han eller hon sjöng men läraren valde trots detta att gå vidare utan att stanna upp och korrigera felet. Vikten av att använda stödet var inte heller ett ämne som togs upp trots att det var väldigt tydligt att studenterna behövde detta hjälpmedel. Vid ett antal tillfällen såg jag hur studenten på lärarens begäran försökte att använda stödet men som nästan överarbetade reflexen vilket skapade spänningar och frustration istället. Under intervjun med samma lärare underströk han dock vikten av god kroppshållning och andning.

Med Hijazi var fallet nästan detsamma. Under mina tre observationer satt de flesta elever ned, vilket gjorde det svårt för dem att använda stödet rätt och därmed komma upp i det högre registret utan att låta falskt. Vid ett par tillfällen påminde hon eleverna om att ta ett djupt andetag för att orka sjunga en lång fras och att räta på ryggen, vilket resulterade i att det plötsligt lät betydligt bättre. Vikten av att använda stödet var inte heller accentuerad då jag tydligt kunde se hur eleverna andades med bröstkorgen istället för att andas med magen det vill säga, spänna av i bukmuskulaturen och ge plats åt lungorna att expandera och trycka ner diafragman.

Vid intervjun berättade Hijazi om hur hon förbereder sig mentalt innan ett uppträdande. Hon börjar med att bestämma sig för en specifik sång och tar sedan ett djupt andetag. Samtidigt som hon sjunger frasen, fast utan något klingande ljud, andas hon sakta ut luften. Hon föreställer sig frasen istället för att sjunga den. Detta sätt hjälper Hijazi att varva ner och som hon själv uttrycker det, *värma luftvägarna i avsikten att förbereda dem inför större ansträngning*. Därefter sjunger hon på bokstaven *M*, fortfarande med stängd mun, i ett bekvämt läge för att mjuka upp rösten. Med denna insikt berättar Hijazi för mig om den arabiska klassiska sången och vilken stor roll andningen spelar inom denna sångtradition.

Al-Ashi påbörjade sina sånglektioner med en avspänningsövning där han bad eleven att sluta sina ögon och andas djupt och lugnt. Eleven fick lov att sitta på utkanten av en pall, rät i ryggen och med fötterna vilandes på golvet. Under tiden spelade Al-Ashi på pianot och lät eleven fantisera fritt. Han sjöng en berättelse som beskrev var eleven befinner sig och hur platsen eleven är på ser ut. Denna metod använde han med alla sina elever, oavsett ålder eller musikalisk nivå. Efter avspänningsmomentet följde en uppsjungning som leddes utav pianot. Här arbetade Al-Ashi flitigt med att förbättra andningsapparaten hos eleven, särskilt under en övning där han ber eleven andas ut all luft på ett långt och tonande *M*. Tonen fick inte förändras under denna fras utan skulle vara ren hela vägen ända tills luften tog slut. Inte heller här berättade Al-Ashi varför andning eller kroppshållning har en stor betydelse för sången men han uppmanade eleven att inte glömma bort att ta djupa andetag. Jag lade märke till att hans yngre elever hade svårigheter med att använda stödet. De andades ofta med bröstkorgen istället för med magen. Men eftersom de sitter rätt och invigs i en lugn och harmonisk stämning är det endast en tidsfråga innan de kommer fram till denna insikt och inte något som läraren nödvändigtvis måste gå in och korrigera.

Som jag kan konstatera har mina informanter olika sätt att förhålla sig till andning, stöd och kroppshållning. I förhållande till varandra värdesattes kroppshållning, stöd och andning olika mycket och trots att informanterna själva tyckte att dessa tre hjälpmedel är en nödvändighet i sångutövandet fick jag sällan se dem ta itu med denna problematik.

5.2. Resonans

Rösten uppstår när luft passerar struphuvudet och sätter stämbanden i svängning. Ljudvågorna som bildas därefter omformas på vägen ut genom ansatsröret (svalg, munhåla och näshåla). Resonans kan beskrivas som artikulationsapparatens luftfyllda håligheter och dess förmåga att reglera klangfärgen i rösten. Eftersom vi människor har en unik kroppsuppbyggnad skiljer sig dessa hålrum från person till person beroende på form och storlek av artikulationsapparaten och därmed resonansrummen (Lindblad, 1992, sid. 13). I boken *Sång för envar* beskrivs varför man som sångare bör arbeta med att utvidga resonansutrymmena i ansatsröret. Detta görs för att sångaren ska kunna hitta en bärande röst som är öppen och som förstärker klangens volym utan några större ansträngningar. Detta uppnår sångaren genom att öva på

nasalerna *m*, *n* och *ng*-ljud. Resultatet är en fyllig ton utan några biljud eller onödiga spänningar (Moberg & Ugglå, sid. 32).

Vid intervjun med Tayseer berättade han om sin uppfattning av begreppet resonans och vilka olika typer som används inom den arabiska sången. Han menade att det finns två olika typer av klangtyper när man utövar arabisk klassisk sång. Den ena kommer från strupen och den andra från huvudet: *Man talar om att klangen kommer från huvudet men egentligen handlar det om att man använder stödet, till skillnad från när man sjunger från strupen* inflikar Tayseer. För honom är det alltså inte självklart att använda stödet genomgående, oavsett sångstil. Detta berättar han beror på att sångaren sjunger en lugn och lågmäld sång vilket gör det opassande att sjunga starkt. Han demonstrerar skillnaden för mig och sjunger samma fras med dessa två olika tekniker. För mig låter det som han själv beskriver, då den första varianten låter lågmäld och pressad, vilket tyder på att han inte öppnar upp i ansatsröret. Den andra varianten låter också den något pressad, trots stödets hjälp, men med en mer öppen och fyllig klang. Utifrån detta möte drar jag slutsatsen att den arabiska sången tillåter något som den västerländska inte gör, nämligen att sjunga utan stödets hjälp.

I mina observationer med Tayseer märkte jag att han sällan tog upp denna fråga med sina sångsångstudenter. Vid ett tillfälle bad han sin student att tappa underkäken och öppna upp i svalget, vilket resulterade i att melodin som sjöngs lät mer kontrollerad. Vid ett annat tillfälle bad han sin student att hålla för sina näsborrar och fortsätta sjunga på öppna vokaler. Detta resulterade i att studenten fick känna var tonen befann sig, nämligen i näsan. På detta vis förstod studenten hur han skulle förhålla sig till sin nasalitet och hur han på rätt sätt kunde utnyttja de andra hålrummen i ansatsröret för att få en tydligare klang.

Hijazi visade sig ha en liknande uppfattning vad gäller dessa två olika sångsätt. Hon kan inte placera klangen i huvudet, som Tayseer nämnde var en av de två sångvarianterna där man använder sig av håligheter i huvudpartiet, utan hon sjunger från strupen istället. Detta förklarar hon beror på att den starka sångvarianten tillhör en annan sorts sångtradition som kallas för *tagwid* vilken är den sångteknik som böneutropare använder. Hijazi berättade även att ingen kvinnlig sångare använder sig av denna starka sångvariant för att det anses vara okvinnligt. Hon nämnde däremot ingenting om att inte använda stödet när man sjunger från strupen, vilket skiljde sig från Tayseers kommentar.

Vid mina observationer av Hijazis lektioner märkte jag hur denna tanke genomsyrade hennes sätt att undervisa. Hon var väldigt noggrann med att kören skulle sjunga rent och vackert. Klangen fick inte låta luftig utan hållas tät även i det högre registret. Vid ett tillfälle bad hon kören skrika ut sången som de arbetade med. Hon räknade in kören och alla började skriksjunga. Därefter bad hon dem att behålla samma intensitet men sjunga lite svagare, vilket ögonblickligen gav ett bättre resultat. Senare berättade hon för mig att många av flickorna är blyga och har aldrig lyssnat till sin egen röst. De är rädda för att sjunga fel och därför ber hon dem att skrika emellanåt för att skapa en mer avslappnad stämning i kören.

Vid intervjun med Al-Ashi beskriver han resonans med andra uttryck och tankar. Han menar att resonans skapas redan i bröstkorgen innan den når stämbanden. Han demonstrerade genom att sjunga på ett ljudande *ahh*, som verkade komma från hans bröstkorg och inte från strupen. Jag provade också att sjunga från bröstkorgen och kände hur den vibrerade. Han poängterade det viktiga sambandet mellan andningssystemet och artikulationsapparaten. Även Al-Ashi menade att den arabiska sången bygger på att sångaren sjunger från strupen. Däremot hade han en annan åsikt angående böneutroparnas sångteknik. Han beskrev den som nasal och

genomträngande. Hans åsikt kring den arabiska sångens definition och metod baseras i att arabiska sångare vet hur man sjunger men inte vad som egentligen händer rent anatomiskt. De har inte satt ord på de olika sångtekniska termerna och har därför svårt att ge uttryck för vad som egentligen sker med rösten när man sjunger. Med detta sagt poängterade han vikten av att försöka hjälpa eleven att hitta en bärande och fyllig klang genom att ge eleven olika instruktioner på hur han eller hon ska placera tonen. I mina observationer av Al-Ashis sånglektioner upptäckte jag att han faktiskt arbetar med denna fråga, särskilt under uppsjungningen. Genom att använda sig av de så kallade nasalerna, men i detta fall anpassade till det arabiska språkets nasaler *mim*, *noon* och *ng*-ljud, kunde han vägleda eleven i att slutligen hitta rätt resonans.

Det framstår tydligt att mina informanter har olika utgångspunkt vad gäller detta tema. Anledningen till varför en del av Hijazis tankar stämmer överens med Tayseers är möjligtvis på grund av att hon haft honom som sånglärare. Informanterna förhåller sig olika till ämnet vad gäller metoder som används i en undervisningssituation.

5.3. Artikulation: texten och det arabiska språkets inverkan

En viktig aspekt som påverkar framförandet av en sång är sångarens förmåga att förmedla texten och en tydlig diktion. Här ska man försöka ta vara på vokalerna och konsonanterna som ska uttalas tydligt och får under inga omständigheter påverka röstens eller sångens karaktär (Hemsley, 1998, sid. 76).

I min intervju med Tayseer lyftes denna fråga upp då vi talade om vad som karakteriserade den arabiska sången. Han tycker att den klassiska västerländska sångtekniken skiljer sig från den klassiska arabiska då den förutsätter att man tappar hakan samt öppnar upp i svalget, vilket leder till svårigheter i att uttala vissa vokaler. Enligt honom hade denna teknik varit förödande i den arabiska sången där en del bokstävers utgångar som ligger långt bak i mjuka gommen förutsätter ett mer slutet svalg.

I sin sångundervisning var Tayseer noggrann med att studenterna skulle artikulera väl. Han tvekade inte att stanna upp och korrigera deras uttal. Tayseer menade att studenterna skulle betrakta de svåruttalade bokstäverna, vilka bildas med hjälp av tungroten och mjuka gommen, som ett stöd som trycker iväg frasen istället för ett hinder som stoppar upp flödet.

Under observationerna av Hijazis körundervisning lade jag märke till att hon inte arbetade så mycket med artikulationen. Det fanns inga övningar i uppsjungningen som var inriktade på att utmana körens uttal av svåra ord eller ramsor. Däremot kunde hon ibland förtydliga ord som blev sluddriga, främst för att det är extra viktigt när en hel kör sjunger samtidigt.

Al-Ashi förhöll sig annorlunda till artikulationsmomentet och dess funktion i den arabiska sången. Han använde sig av flera olika arabiska och utländska ”tungvrickare” eller svåra artikulationsramsor när han undervisade. Al-Ashi berättade att han själv utvecklat vidare de idéer och övningar som han fick med sig från den klassiska västerländska traditionen i Polen. En av dessa fick jag bevittna då han plötsligt under en lektion, mitt i en artikulationsövning, började ställa matematiska frågor till eleven. Eleven svarade med hjälp av sina fingrar och så fortlöpte artikulationsövningen som nu fått en annan innebörd. När vi talade om detta sätt att arbeta på förklarade han att de matematiska frågorna ska tvinga eleven att släppa koncentrationen på uttalet och att sjunga rätt. Al-Ashi menade att han använder artikulationsövningen för att utveckla elevens simultan- och reaktionsförmåga. Vidare

förklarade han att det rätta uttalet kommer av sig självt då man inte längre behöver lägga för stort fokus på det.

Sammanfattningsvis kan man säga att alla tre informanter använder artikulationsmomentet olika mycket i sin undervisning. Tayseer arbetar med artikulationen i samband med repetition samt utläring av en sång och har genom sångstudier i både västerländsk och arabisk sångteknik utmejslat de huvudsakliga skillnaderna mellan dessa. Hijazi uppmärksammar också vikten av artikulation men lägger ingen större vikt på specifika artikulationsövningar när hon undervisar körsång. Al-Ashi däremot arbetar med artikulationen under både uppsjungning samt repetition av repertoar och utmanar eleven genom att addera koncentrationskrävande moment utöver artikulationsövningen.

5.4. Intonation: kvartstonens roll

Att kunna återge en ton via gehöret är ingen självklarhet för alla. God intonation är oerhört viktig i den arabiska sången då sångerna bygger på en muntlig tradition. Vid ett samtal om sång och intonering med en musikstuderande vid *The National Music Conservatory* beskrev han den arabiska sången med följande ord:

Den arabiska klassiska sångaren ligger för det mesta för lågt och nosar på tonen underifrån istället för att som i klassisk västerländsk musik sjunga den helt rent eller till och med lite för högt. Den arabiska publiken upplever en sångare som inte sjunger lite skevt som okänslig och kall, musiken förlorar sin melankoliska känsla och upplevs platt och livlös. Den upphör att vara orientalisk.

Denna kommentar tyckte jag var väldigt intressant, då jag vid ett flertal tillfällen upplevt den arabiska sången som skev ur ett intonationsperspektiv med utgångspunkt i den västerländska tolvdelningen av oktaven. Detta grundar sig främst i att mina öron inte är vana vid det tonala språk som används i Mellanöstern. Intervallerna ter sig inte falska i förhållande till varandra och därför låter det inte konstigt eller fel för musiker som är välbekanta med den arabiska musikkulturen.

Kvartstonen är också en faktor som gör att arabisk sång kan klinga falsk för ovana öron. Eftersom mikrintervall inte är lika vanligt förekommande i västerländsk musik kan man säga att det systematiska användandet av kvartstoner karakteriserar arabisk musik och därigenom sångtradition (Haddad, sid. 13). Kvartstonen är vanlig i de passager där melodisk ornamentik förekommer. Då dessa passager vanligtvis är snabba är det oundvikligt att inte snudda vid kvartstoner som överbryggat tonerna.

I min intervju med Tayseer berättade han om kvartstonen och hur han gör för att lära ut den till studenten. Han sade att det inte finns särskilda övningar som hjälper studenten i hur han eller hon ska sjunga kvartstonen utan den bearbetas med hjälp av de *maqamat* som innehåller kvartstonen, exempelvis *maqam al sikah* (Figur 2). Ett annat effektivt sätt är att arbeta med en sång som innehåller kvartstoner. Dessa kvartstoner uppfattas enklare då de ingår i ett större sammanhang och kopplas till en melodisk linje som gör inlärningsmomentet mindre okonstlat. Han berättar även för mig att de uppsjungningsövningar, eller som enligt honom kallas *vocalise*, är hämtade från den klassiska västerländska sångtraditionen. Därför har han lånat en del av dessa övningar och översatt de västerländska skalorna till *maqamat* för att ge eleven möjlighet att öva sitt gehör att hitta kvartstonen och bekanta sig med de vanligaste *maqamat*.

I sin undervisning använder Tayseer stränginstrumentet *al oud* (Bild 1) vilken fungerar som ett hjälpmedel när han lär ut *maqamat*, sånger och uppsjungsövningar. Detta stränginstrument är som jag nämnt tidigare bandlöst och fungerar därför utmärkt som verktyg i utlärningsprocessen. Under mina observationer märkte jag att Tayseer var väldigt noggrann med de passager som innehöll ornamentik och arbetade ihärdigt med att få studenten att uppfatta varje ton som ingick där. Detta genomfördes med hjälp av repetition, där Tayseer spelade och sjöng en fras som studenten fick härma ända tills han eller hon hörde alla toner som ingick i dessa snabba passager.

Hijazi berättade under intervjun att de arabiska *solfege* övningarna har hjälpt henne att säkerställa och förstå kvartstonens roll i den arabiska musiken. Hon talade även om svårigheten att lära ut kvartstonen då vissa studenter inte förmår höra den. I dessa fall arbetade hon vidare med studenten ett antal gånger och ifall han eller hon fortfarande inte klarade av att höra kvartstonen talade hon om det för studenten. Fortsättningsvis arbetar hon vidare med studenten men använder sånger som inte innehåller kvartstonen.

Hijazis metod att lära ut kvartstonen påminde om föregående lärares. Hon arbetade mycket med de olika *maqamat* innehållande kvartstonen samt arabiska sånger där kvartstonen förekommer ofta. Dock har hon inget instrument när hon undervisar arabisk sång utan förlitar sig helt på sin egen röst. Som svar på min fråga ifall hon använder särskilda övningar för att lära ut kvartstonen svarar hon att det bygger på repetition. ”Precis som med vilket annat instrument måste man repetera en fras flera gånger för att förfina den och slutligen sjunga eller spela den korrekt”(Hijazi intervju, 6 oktober 2010).

Al-Ashi beskriver sitt sätt att lära ut kvartstonen på samma vis som Tayseer och Hijazi, men han understryker även vikten av att lära ut det som utmärker en *maqam*, då varje sådan har sina särskilda hållpunkter som behöver förstärkas. Här syftar han på vissa attraktionstoner som finns i varje *maqam* och hur man som lärare måste presentera detta tankemönster till sin elev. Detta för att ge eleven en djupare förståelse för den arabiska musiken samt vad som utmärker den.

Vid intervjun snubblade vi över ett ord som jag blev nyfiken på. Ordet *ourab* (plural för *ourba*) betyder enligt Al-Ashi *vibrato* och kommer från arabiskans ord för tågkupéer! Detta på grund av att en tågkupé vibrerar när tåget åker på rälsen. Al-Ashi menade att när en sångare sjunger *ourab* framkallas kvartstonen och därför kan även denna idé appliceras på en kvartstonsövning. Utifrån sina egna erfarenheter hade Al-Ashi delat upp begreppet *vibrato* i tre olika former. Den första kallar han för *bröstkorgens vibrato*, som uppkommer långt ner i bröstkorgen och kan liknas vid de ljud en människa gör när hon gråter. Den andra formen av *vibrato* kallar han för *ourab* som kommer från stämbanden och är den sångteknik vilken karakteriserar den arabiska sången. Den tredje formen av *vibrato* kallar han för det *luftiga vibratot* som kan jämföras med det klassiska västerländska *vibratot*, som till skillnad från *ourab* endast cirkulerar upp och ner utifrån en given ton.

I sin sångundervisning använder Al-Ashi både ett västerländskt piano och *al oud* som hjälpmedel. Med de yngre eleverna använder han för det mesta pianot för att etablera ett stabilt musikaliskt fundament. Här använder han sig sällan av sånger som innehåller kvartstoner eftersom han tycker att det är viktigt att eleven känner sig trygg med de enklare *maqamat* innan han introducerar honom eller henne till kvartstonen och den teknik som den kräver. De äldre sångstudenterna utmanar han mer genom att använda *al oud* som hjälpmedel.

Alla tre informanter var övertygade om att den arabiska sången baseras på gehöret och att kvartstonen endast kan läras ut genom ihärdig övning och stort tålamod. Det som skiljde mina tre informanter åt var faktumet att Al-Ashi har utvecklat begreppet *vibrato*, vilket i sin tur gynnat hans arbete med de elever som har haft svårighet med att höra kvartstonen.

5.5. Uttryck – *tarab*

Den arabiska musikens fundament bygger på starka känslouttryck, som kommer från både musikern och åhöraren. Vissa kan beskriva musiken som känsloladdad och omvälvande då den likt magi förför publiken och försätter dem i extas (Racy, sid. 6). Detta tillstånd kallas *tarab* och redogörs för i tidigare kapitel. Enligt Haddad som refererar till Neubauer betyder *tarab* musikens förmåga att fylla människans själ med antingen glädje eller sorg (Haddad, 2008, sid. 13). *Men hur uppnår en sångare denna förmåga att besvärja en hel publik?* Och ännu viktigare: *Är tarab något som går att lära ut?*

Tayseer tycker att det som utmärker en arabisk sångare är det personliga uttrycket och förmågan att förmedla känslor via sången. Han menar att den känsla och talang som krävs för att uppnå *tarab* inte går att lära ut. Antingen besitter man förmågan att förmedla eller inte. Därefter berättade han att som sångpedagog ingår det i hans arbete att vägleda de elever som vill sjunga men som egentligen inte har en passande sångröst. Han brukar i dessa fall be dem att lära sig spela ett instrument istället. Tayseer menade att hans undervisningsätt går ut på att ge studenten de verktyg som behövs för att behärska den arabiska sången och inte på att bygga upp en röst som saknar potential. Med detta sagt tycker inte Tayseer att alla kan uttrycka sig genom sång och därigenom att *tarab* inte är något som går att lära ut.

I mina observationer av hans sånglektioner märkte jag att han ofta avbröt och rättade studenten, vanligtvis eftersom studenten lärt sig en annan version av samma sång som Tayseer föredrar i sitt original. Han menar att det är bäst att först lära sig originalet och sedan sväva ut i egna tolkningar av sången, där man får större personlig frihet att färga sången med sina egna erfarenheter.

Vid intervjun med Hijazi berättade även hon att sång inte är för alla. Hon menar att en student redan måste vara talangfull och visa potential för att kunna behärska den arabiska sångens speciella känsla och uttryck. Jag får reda på att hennes arbete som sångpedagog går ut på att putsa fram studentens eventuella potential och inte arbeta med studenten från grund. När jag däremot frågar Hijazi vad hon förväntar sig av en sångstudent svarar hon att viljan att utvecklas och bli en skicklig sångare måste vara stark och väga tyngre än förmågan att sjunga vackert. För utan ambitionen att bli bättre finns det ingen mening med att syssla med sång. Eftersom hon vuxit upp med den arabiska musikkulturen ser hon även hennes bakgrund som en viktig aspekt i valet av sångstil samt hennes förmåga att förmedla känslor när hon sjunger. Utan dessa rötter hade det varit svårt att förhålla sig till den arabiska sången och dess speciella uttryck tillägger hon.

Under de tillfällen jag såg Hijazi undervisa kören bad hon flickorna att tänka på vad de egentligen sjöng om. I detta fall var det inte tal om att flickorna skulle framkalla *tarab*, eftersom den formen av sång bygger på improvisation. De skulle däremot, genom att vara lyhörda, lyssna på varandra och försöka skapa en helhet av den känsla som förmedlades.

För Al-Ashi spelar känslan och uttrycket i en sångröst en central roll i den arabiska musiken. Enligt honom är det kombinationen av de arabiska skalorna, rytmerna, sång- och musikformerna som skapar denna säregna känsla som man endast kan uppleva i den arabiska

musiken. Eftersom han arbetar utifrån ett själsligt perspektiv har han lätt att relatera till eleven och på ett tidigt stadium etablera en trygg atmosfär som tillåter eleven att utforska sin röst och dess förmåga. Eleven vågar mer och utvecklas därför snabbare. När jag frågade hur han förhåller sig till elever som har en mindre god sångröst svarade han att han fortsätter arbeta med dem. Al-Ashi berättar att det inte är meningen att alla sångintresserade människor ska utöva arabisk sång i syfte att bli artister. Eftersom han också undervisar utifrån ett musikterapeutiskt perspektiv menar han att musik inte endast är till för de som vill bli berömda sångartister utan också ett sätt att stärka människor och hjälpa dem att våga tro på sig själv.

I detta delkapitel har intressanta saker utkristalliserats som berör mina informanternas erfarenheter och praktiker vad gäller sångundervisning. Mina två första informanter, Tayseer och Hijazi, har en ganska krass syn på vilka som borde samt borde inte få ta sånglektioner. De menar att studenten helst ska visa på god utvecklingspotential samt besitta en vacker röst, medan Al-Ashi tycker tvärtom. Hans åsikt bygger på att alla har rätt till sånglektioner och musik, oberoende av deras musikaliska förmåga, ålder eller kön.

5.6. Al Gina al Sharqi – Arabi i förhållande till resultatet

Detta delkapitel redogör för det material Tayseer och Hijazi använde i sin sångundervisning. Jag kommer att återkoppla till de fem hållpunkter som redovisats för tidigare i resultatkapitlet för att ge en tydligare bild av vad boken innehåller.

Al Gina al Sharqi – Arabi börjar med att beskriva kroppens anatomi och andning. Här går författaren inte djupare in på varför man bör använda stödet eller ha god kroppshållning men nämner denna andningsteknik utan att förklara vad som egentligen sker i kroppen när man sjunger samt hur sången påverkas. Vidare går boken in på att beskriva olika sorters mänskliga röster eller läten som beskrivs på ett synnerligen abstrakt sätt. Innan boken går in på konkreta sångövningar presenteras en tabell med västerländska musiksymboler och en arabisk förklaring bredvid. Här förekommer musikexempel som *crescendo*, *diminuendo*, *legato*, *staccato*, *accelerando* samt *rallentando*. Senare presenteras sångövningarna vilka bygger på vokaler; a, é, ou och i. Här återkopplar författaren till andningen och stödet då sångövningarna kräver detta i form av *legato* och *staccato* fraser. Vidare beskriver boken intervall- samt kromatikövningar (västerländska skalor) där samma vokaler som tidigare fortfarande används. Här omnämns inte begreppet resonans och därmed inte heller vikten av att finna ett bekvämt och bärande sångläge. Jag hittar även inga övningar eller ramsor som utvecklar artikulationen. Däremot presenteras sångövningar med arabiska bokstäver först i slutet av boken. Här bygger inte övningarna på fullbordade ord utan enstaka bokstäver. Melodierna baseras nu på *maqamat* som tillåter användningen av kvartstonen och därmed tränar upp intonationsförmågan. Mot slutet av boken beskriver författaren olika uttryckssätt som exempelvis *affettuoso*, *lagrimoso*, *allegressa* samt *bravura* och applicerar dessa på sångövningarna som följer.

Sammanfattningsvis tycker jag att boken innefattar en del viktiga moment som bygger upp rösten men inte nödvändigtvis hjälper en att behärska den arabiska sången. Anledningen till detta är att den till inte är tillräckligt sammanvävd med den arabiska sången vad gäller språket. Det är också synd att alla moment beskrivs utifrån ett västerländskt perspektiv, då man kunnat utnyttja arabiska begrepp för ett sådant ändamål.

6. Diskussion

I detta kapitel redogörs för mina egna tankar kring resultatet. För att få en bra översikt på diskussionskapitlet ska jag återkoppla till min forskningsfråga: *Hur gestaltar sig den arabiska klassiska sångundervisningen i Amman sett ur en svensk sångpedagogs perspektiv?*

Som på vilket annat ställe i världen bygger den arabiska sångundervisningen i Amman på lärarens *kunskap* inom sitt ämne, tidigare *erfarenheter* samt *personliga förhållningssätt*. Under mina fältstudier fick jag uppleva en musikkultur som tack vare en minoritet av det arabiska folket fortfarande existerar. De senaste sextio åren har denna musikkultur berikats och påverkats av araber som flyttat från andra delar av Mellanöstern (Palestina och Irak) för att bosätta sig i Jordanien. Men faktumet att det inte gjorts någon djupare forskning inom ämnet arabisk sång och dess metodik förvånar mig då det faktiskt finns en hel del kunskap i ämnet som behöver formuleras och sättas på pränt. Jag frågade mina informanter hur det kommer sig att det inte finns någonting skrivet om den arabiska sångpedagogiken. Tayseer svarade att det inte är en nödvändighet, eftersom den arabiska sången ursprungligen bygger på en muntlig tradition där man utgår från gehöret. Det jag finner anmärkningsvärt i hans uttalande är att gehörsbaserad undervisning också är en form av metod, vilket han själv inte verkar ha insett. Under vår diskussion tillade han slutligen att om man vill skriva en bok om arabisk sångmetodik behöver man ge övningsexempel baserade på de arabiska skalorna, vilka även måste vara kopplade till det arabiska språket. Efter vårt samtal undrade jag ifall han någonsin skulle komma till denna insikt utan de frågor jag ställt. Det är självklart att en sådan bok skulle hjälpt utveckla den arabiska sången och gehörspedagogiken som ligger till grund för den! Hijazi var något likgiltig till min fråga då jag antar att hon har samma åsikt som Tayseer. Al-Ashi var däremot fullt medveten om vikten av att intensifiera forskningen inom detta ämne och berättade att han själv funderar på att skriva en bok om den arabiska sången och dess metodiska aspekt. Eftersom Al-Ashi med hjälp av den västerländska sångmetodiken och dess traditioner, fått en tydligare bild av vad som sker anatomiskt när man sjunger, har han hittat sambanden mellan arabiska begrepp som beskriver olika sångliga ljud och västerländska sångtekniska begrepp. Detta tycker jag ger honom att försprång jämfört med de andra två informanterna i sättet att definiera arabisk sångmetodik. Al-Ashi kan med hjälp av denna mångfasetterade kunskap undervisa arabisk sång på ett skonsamt, avslappnat och målmedvetet sätt.

6.1. Kunskap

Enligt min mening är det ambitionen att vilja utvecklas som pedagog vilken avgör hur mycket kunskap man kan inhämta och utveckla vidare kring ett specifikt ämne. En pedagog som varken utforskar eller experimenterar med sin undervisning har inte lika stor möjlighet att utvecklas. Här spelar enligt min uppfattning pedagogens eget musicerande stor roll men är inte nödvändigtvis avgörande för hur skicklig pedagog han eller hon är. Al-Ashi är ett bra exempel på detta då han i dagsläget sällan gör offentliga konserter längre men som pedagog är han fortfarande högstående och därtill nytänkande.

Jag har fått större insikt beträffande vikten av att reflektera och tolka det som sker runtomkring mig med egna ord och tankar och inte utifrån en redan given mall. Här ingår ett helhetstäckande perspektiv som tillåter oss att hitta sambanden mellan olika sätt att resonera vilket för oss människor närmare varandra trots eventuella språkliga och kulturella barriärer.

6.2. Erfarenhet

Något som skiljde mina informanter åt var att Tayseer och Hijazi inte vistats utanför Mellanösterns gränser medan Al-Ashi levit många år i Europa. Detta fick mig att fundera kring mina informanternas förståelsehorisonter och sätt att förhålla sig till människor och livet i allmänhet. När jag tog upp frågan med min handledare i Amman, Rami Haddad som förövrigt studerat många år i Tyskland, förklarade han att den arabiska kulturen är djupt rotad i det arabiska folket. Han menade att de flesta araber känner en viss trygghet i att befinna sig på en plats under hela livet, trots att de har ekonomisk trygghet som tillåter dem att resa utomlands och upptäcka en annan värld. Jag kan inte avgöra ifall detta bottnar i någon form av trångsynthet eller rädsla att möta något nytt och annorlunda.

Under mina fältstudier fick jag intrycket av att Al-Ashi var mer intresserad av mitt arbete och vad jag ville uppnå genom det. Tyvärr upplevde jag inte samma uppmuntran av mina två andra informanter, vilket kanske beror på att de inte riktigt förstod vikten av min studie. Ett förvånande förhållningssätt, eftersom jag beskriver och utforskar ett ämne som i hög grad angår dem som sångpedagoger. Min handledare i Amman förklarade att beresta araber ofta har större förståelse för en person med höga ambitioner, eftersom de själva kan relatera till den. Men med tanke på de starka familjeband som existerar i arabvärlden är det tyvärr ingen självklarhet för de flesta att studera utomlands och därför stannar de kvar i en skyddad värld som inte uppmuntrar dem att upptäcka nya människor med annorlunda livsfilosofi eller kultur.

Kopplat till mina informanternas undervisning är denna punkt väsentlig då den påverkar hur de upplever sig själv och sin omgivning, med andra ord deras respektive förståelsehorisonter. Enligt min uppfattning är livserfarenhet ofta detsamma som bra självkänsla och inre harmoni. Erfarenhet definieras inte enbart av god ämneskunskap utan också utifrån vilka personer, situationer och platser en människa möter under sin livstid samt hur dessa formar henne. Med detta sagt spelade temat *erfarenhet* en stor roll i mina tre informanternas förståelsehorisonter samt sättet dessa påverkade min egen.

6.3. Personliga förhållningssätt

Under ett samtal med Tayseer fick jag intrycket av att han egentligen inte tycker om att undervisa utan hade hellre konserterat på heltid. När jag frågade honom varför han inte bara konserterade svarade han att det inte är en ekonomiskt hållbar situation för en musiker i Amman, särskilt då man har en familj att försörja. Jag hade redan insett detta faktum, att Tayseer inte trivdes särskilt bra med att undervisa, utifrån mina observationer. När jag sedan påbörjade mina observationer hos Al-Ashi upptäckte jag den stora skillnaden i dessa två informanternas relation till sina yrken. Al-Ashi talade om för mig att de finaste minnen i hans liv skapades i musikrummet tillsammans med en elev som plötsligt lyckats sjunga kvartstonen korrekt eller vars sångimprovisation gett honom gåshud. Detta var, utifrån mina många observationer och samtal med Al-Ashi ett bevis på att han verkligen älskade sitt yrke som musikpedagog. Denna starka känsla av kärlek till sitt yrke och musiken överförde han vidare till sina elever som alltid kom till lektionen som tända ljus, ivriga av att vilja lära sig mer.

6.4. Slutliga reflektioner

Jag vill avrunda med att påstå att mina fältstudier inte bara gett mig kunskap om den arabiska sången och dess hantverk utan även djupare insikt i den arabiska kulturen. Min förståelsehorisont har berikats av alla situationer jag fått vara med om samt människor jag fått privilegiet att träffa, på både gott och ont. Först och främst har jag fått bättre överblick av arabisk klassisk sångundervisning men också teorin samt historien bakom den arabiska musiken. Jag har fått insikt i värdet av att vara sann mot mig själv och det jag väljer att arbeta med, i syfte att trivas med mig själv och därav bli en bättre pedagog och medmänniska. Jag åkte till Amman för att lära mig mer om den arabiska sångkulturen, men under resans gång har jag även upplevt saker vilka påverkat mina åsikter genom att antingen förstärka eller bryta dem. I de jordanska människornas ögon var jag en utländsk student trots att mitt utseende vittnade om en tillhörighet i deras egen kultur. Jag stod med en fot i vardera värld, vilket underlättade min anpassning till den arabiska kulturen, men som samtidigt tvingade mig att rubba på mina värderingar. Motvilligt gjorde jag detta av respekt men också för att kunna förstå bakgrunden till varför människorna tycker och tänker som de gör i Jordanien. *Vem vet, jag kanske också har påverkat och gett mina informanter en del att fundera över?* De fick trots allt träffa en utlänning med samma intresseområde men med annorlunda förhållningssätt till det ämne de undervisar. Mina informanter fick även möjlighet att sätta ord på sina känslor och tankar kring ämnet arabisk sång, vilket förhoppningsvis gett dem insikt i hur de undervisar och vad de kan förbättra i sin undervisning.

Slutsatsen baseras på min nya förståelsehorisont. Varje sångpedagog har sitt eget sätt att undervisa på, vilket inte bara grundas på konkreta fakta utan även pedagogens personlighet och sätt att förhålla sig till sin omgivning. Detta tror jag gäller för vilken lärare som helst världen över. När jag däremot gjorde mina fältstudier i Amman fann jag att där hade varje sångpedagog inte bara ett eget personligt förhållningssätt till sin undervisning utan att även detta sätt grundade sig på en annan bas. Varje sångpedagog hade själv utformat denna bas enligt vad han eller hon själv ansåg definiera arabisk sångteknik. Enligt min åsikt fanns det sällan gemensamma hållpunkter mellan dessa olika pedagogers sätt att resonera kring sångteknik, vilket för oss till en viktig fråga: *Finns det ett samband mellan det faktum jag beskriver och den förvirring som verkar råda kring grundläggande sångteknik i arabisk sång?* Antagligen är det så att många sångpedagoger i Amman tror sig veta vad som händer rent anatomiskt, eftersom de själva behärskar arabisk sång, men när det kommer till kritan kan de inte riktigt förklara vad som sker i kroppen, svalget eller ansatsröret då rösten formas. Denna brist på kunskap behöver nödvändigtvis inte vara av ondo, då jag upptäckte att den hos vissa pedagoger kan skapa en nyfikenhet på att utforska och hitta andra alternativa vägar för att uppnå det önskade resultatet. Däremot hade det varit bra med tydliga riktlinjer som beskriver den arabiska sången och dess olika svårigheter utifrån ett renodlat arabiskt perspektiv. Här finns såklart utrymme för pedagogiska influenser från andra delar av världen men detta förutsätter tydliga ramar för vad som utmärker den västerländska samt arabiska sången.

En slutsats som jag utan tvekan kan dra är att den arabiska sångpedagogiken baseras på en muntlig tradition som levt vidare tack vare det arabiska folket. Jag talade en dag med Hamam som doktorerat i den jordanska musiktraditionen om arabisk sång och dess ursprung. Han menade att varje musiktradition i världen behöver en muntligt nedärvd tradition oavsett om det som lärs ut finns skrivet eller inte. Han går vidare med att påstå:

Du kommer aldrig kunna återge en symfoni i dess rätta natur om du aldrig tidigare hört hur andra spelar den. Den muntliga traditionen är därför minst lika viktig som den skrivna och har en förmåga att behålla det autentiska uttrycket i musiken.

Här spelar alltså *tarab* en viktig roll i den konstnärliga skaparprocessen och värderas nästan mer än den nedtecknade musiktraditionen. Denna förståelsehorisont förutsätter en direkt koppling mellan konsten att undervisa arabisk sång och arabiskt musikaliskt uttryck, vilka skapar essensen i arabisk musik- och sångtradition.

7. Källförteckning

7.1. Litteraturlista

- Al Haddad, Lour Abs. (2001). *Al gina al sharqi – Arabi* [Orientalisk arabisk sång]. Beirut
- Haddad, Rami. (2008). *Integration of Arabic and Western music by means of introducing Arabic music in German primary music curricula*. Göttingen: Hogrefe Verlag Göttingen
- Hamam, Abdel-Hamid. (2008). *Al hayat al musiqa fi al Ardon* [Det musikaliska livet i Amman]. Amman: Wizarat al Thaqafa.
- Hemsley, Thomas. (1998). *Singing & Imagination – A human approach to a great musical tradition*. New York: Oxford University Press.
- Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend. (2009). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Lindblad, Per. (1992). *Rösten*. Malmö: Studentlitteratur AB.
- Ljungar-Chapelon, Anders. (2008). *Le respect de la tradition – Om den franska flöjtkonsten: dess lärande, hantverk och estetik i ett hermeneutiskt perspektiv*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö/Lunds universitet.
- Mattheson, Johann. (1739/1954). *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel: Bärenreiter.
- Moberg, Ulla & Ugglå, Madeleine. (1984). *Sång för envar*. Stockholm: Edition Reimers AB.
- Patel, Runa & Davidson, Bo. (1994). *Forskningsmetodikens grunder – Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur AB.
- Racy, Ali Jihad. (2003). *Making music in the Arab world – The culture and artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sawa, George Dmitri. (1989) *Music performance practice in the early Abbasid era 750 – 932 A.D.* Toronto: Pontifical institute of medievel studies.
- Shiloah, Amnon. (1995). *Music in the world of Islam – A socio-cultural study*. Aldershot: Scholar Press.
- Touma, Habib Hassan. (1996). *The Music of the Arabs*. Portland: Amadeus Press.

7.2. Webbsidor

Hamam, Abdel-Hamid. (2007). *Hashemite Kingdom of Jordan*. Oxford Music Online. oxfordmusiconline.com

Racy, Ali Jihad. (2001). *Overview of music in the Mashriq*. Music Online. muco.alexanderstreet.com

www.classicalarabicmusic.com (2008)

www.maqamworld.com (2007)

www.tyda.se

7.3. Samtal

Abbad, Omar

Al-Ashi, Hafez

Haddad, Rami

Hamam, Abdel-Hamid

Hijazi, Linda

Tayseer, Ayman

8. Appendix

8.1. Musikexempel

Följande musikexempel ska tydliggöra sambandet mellan hur arabisk musik noteras samt hur det låter i praktiken. Personen som sjunger är Dr. Ayman Tayseer. Han använder det bandlösa stränginstrumentet *al oud* som hjälpmedel. Efter redovisningen av *al maqamat* presenteras modulationsexemplet som bygger på sångimprovisation eller som det kallas på arabiska *irtigal*. Vidare följer musikexempel på de fem vanligaste sångformerna i arabvärlden.

8.1.1. Cd-skiva

Musikspår 1-10 presentera de nio vanligaste *maqamat* inom arabisk musik samt ett modulationsexempel. Musikspår 11- 16 presenterar musikexempel på samtliga sångformer som redogjorts för i kapitel fyra.

1. *Maqam al Ajam*

6. *Maqam al Hijaz*

2. *Maqam al Sikah*

7. *Maqam al Saba*

3. *Maqam al Bayati*

8. *Maqam al Kurd*

4. *Maqam al Nahawand*

9. *Maqam al Nawa Athar*

5. *Maqam al Rast*

10. Beskrivning av modulationens utförande:

1. *Maqam al Nahawand* → 2. *Maqam al Bayati* → 3. *Maqam al Saba* → 4. *Maqam al Nahawand* → 5. *Maqam al Rast*

Samtliga modulationer görs med hjälp av dominanten i respektive kommande *maqam*. Detta modulationssätt leder melodin naturligt in i den nya *maqamen*. Modulationen avslutas på tonikan i *maqam al Rast*, då *maqam al Nahawand* och *maqam al Rast* har samma tonika.

11. *Al qasida: Waqfatan ayyuhal qamar natashaka* – Aicha Redouane

12. *Al muashah al andalusi: Lamma bada* – Lena Chamamyar

13. *Al muashah al arabi: Ya zairi fi al dhwha* - Fairuz

14. *Al mawal: Fil bahr* – Muhammad Abd al Wahab

15. *Al dawr: Ghanna al hawa* – Abd al Halim Hafez

16. *Al taqtoqa: Ghannili shway shway* – Oum Kalthoum

8.2. Intervjuguide

Amman, 2010-10-02

Arabisk sångmetodik

Beskriv vad inspelningen av intervjuerna kommer att användas till.

Intervjufrågor:

1. Tell me a bit about yourself (Musical background and education, Today).
2. Why did you choose the Oriental singing genre as a profession (Artist and pedagogue)?
3. What is your definition of the subject "Oriental singing" (Is it classical- or traditional- or religious Arabic singing)?
4. Describe your first singing-lesson/lessons.
5. Describe the different singing teachers you have had (Their qualities?).
6. What do you think defines a good singing teacher (What are your expectations)?
7. What do you think defines a good singing student (What are your expectations)?
8. Is there a difference between the way you were taught to sing in comparison with the way you teach today (Different repertoire, methodology, master-apprentice)?
9. Do you use a certain method when teaching Arabic singing (Influence from the West)?
10. Do you use certain exercises when you encounter difficulties during the teaching situation or do you improvise when teaching a singing student?
11. How do you relate to a very talented student (What kind of songs/exercises do you use to challenge the student)?
12. What do you find is the most difficult/challenging part when teaching a student Arabic singing?
13. Do you ever write down exercises that you have invented?
14. Did your teacher/teachers ever write down their own exercises?
15. Why is there, do you think, so little written about the Arabic singing methodology?
16. Have you studied any kind of singing methodology (Pedagogical literature)?
17. Name the most important characteristics in Arabic singing.
18. What do you look after in an Arabic singer?
19. What is your definition of the word "Hijaz"?
20. What is your definition of the word "Tarab"?