

# Musikkulturelle krysningspunkter

En jazzkomponists møte med arabisk musikk

**Martin Andersen**

**Veileder**

Michael Rauhut

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, [2012]

Fakultet for kunst

Institutt for musikk

## Forord

Jeg vil begynne med å utrette en stor takk til en rekke personer:

Michael Rauhut, min veileder, som har vært til stor hjelp med utarbeidelsen av masteroppgaven.

Jan Gunnar Hoff, min hovedinstrumentlærer, for en helt fantastisk bra oppfølging og moralsk støtte i tiden som min lærer.

Tareq Abboushi og Loab Hammod, for å introdusere meg for den arabiske musikken, og for flotte undervisningstimer.

Tormod Wallem Anundsen for mange gode råd god støtte, og for å gi meg mulighet og hjelp til å oppleve steder og mennesker jeg aldri kommer til å glemme.

Knut Tønsberg og Bjørn Ole Rasch for mange spennende masterseminarer.

Are Valen Lund for gode råd og moralsk "boost" når jeg trenger det som mest.

Mitt eksamensband, en gjeng flotte musikere.

Mine medstudenter gjennom tiden på Universitetet i Agder.

Min kjære lille familie, Merete, Noah og Levi, som fortjener den største takken for å ha holdt ut gjennom mine endeløse studier.

Martin Andersen,

April 2012

# Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b> .....	<b>2</b>
<b>Innledning</b> .....	<b>5</b>
Bakgrunn for tema.....	5
Problemformulering .....	5
Problemfelt .....	6
Mål .....	6
Avgrensing og presisering.....	7
Estetikk.....	8
Oppbygging av oppgaven.....	8
<b>Metode og teori</b> .....	<b>10</b>
Forventninger .....	10
Kilder.....	11
Teori .....	11
<b>Analyse av seks komposisjoner</b> .....	<b>16</b>
Transkripsjon.....	16
Analyse av "Sama'i Bayati" (Vedlegg 1) .....	19
Analyse av "Longa Farahfaza" (Vedlegg 2).....	21
Analyse av "Tahmilah Suznak" .....	23
Analyse av "Longa Nahawand" .....	25
Analyse av "Samai Hijaz Kurdi" .....	26
Analyse av "Tahmila - Habibi Ya Asmar" .....	28
Oppsummering .....	30
<b>Jazz versus arabisk musikk</b> .....	<b>32</b>
Innflytelse.....	32

Forskjellene og likhetene mellom arabisk musikk og jazzmusikk? .....	33
<b>Praktisk anvendelse.....</b>	<b>35</b>
Instrumentelle utfordringer ved bruk av kvarttoner .....	35
Harmonikk.....	37
Ara Dinkjian .....	38
Maqambasert harmonikk.....	40
Rast fra Irak .....	44
<b>Oppsummering .....</b>	<b>49</b>
<b>Kilder .....</b>	<b>52</b>
Bøker, publikasjoner, noter .....	52
CD-ROM.....	52
Internett .....	52
<b>Vedlegg .....</b>	<b>54</b>
Transkripsjoner.....	54
CD-ROM.....	54

# Innledning

## Bakgrunn for tema

Da jeg våren 2010 begynte å vurdere hva jeg skulle skrive masteroppgave om hadde jeg ikke mye kunnskap om arabisk musikk. Jeg hadde tatt et innledende kurs i arabisk musikk ledet av en palestinsk - amerikansk fredskorpsarbeider som heter Tareq Abboushi. Han åpnet opp en dør til en helt annerledes kultur som jeg til da hadde sett meget lite av. Selv om kurset var en lett introduksjon til arabisk musikk, så vekket det interessen min nok til at jeg raskt bestemte meg for temaet til masteroppgaven. Men hvordan skal jeg nærme meg dette feltet? For det første er det mye å lære seg av både teori og praksis for en som ikke har noen kjennskap til det fra før. For det andre så skal masteroppgaven utforske en spesifikk del av et større tema, dermed må jeg finne ut hva med arabisk musikk er det som interesserer meg. Komposisjon er også noe jeg interesserer meg veldig for, og derfor er det naturlig å finne en måte å flette sammen disse to temaene på.

## Problemformulering

*Hvilke utfordringer kan en komponist med bakgrunn i jazz møte ved å anvende arabiske musikalske elementer i sine komposisjoner?*

Det som jeg mener er fordelene med denne måten å tilnærme meg temaet arabisk musikk på, er at som komponist må en ha kunnskap om en rekke praktiske og teoretiske regler om musikk, og det gjør at det blir naturlig å sette seg inn i musikkteorien i arabisk musikk før man begynner å se på anvendelsen av denne i sitt eget kompositoriske arbeid. Det blir naturligvis ikke mulig i en oppgave som dette å dekke hele teorien i arabisk musikk, så jeg blir nødt til å begrense omfanget. Men det praktiske målet med oppgaven er å prøve å kombinere min egen musikalske bakgrunn som er vestlig populærmusikk, nærmere bestemt jazzmusikk, med utvalgte elementer fra arabisk musikk. Dette er et eksempel på det man i musikkpråket kaller for fusion, som er en sjanger som oppstod i jazzmusikken sent på 60-tallet i USA. Der mikset man elementer fra flere forskjellige sjangere sammen og musikken ble til noe i grenselandet

mellom disse<sup>1</sup>. Blant annet var to av disse elementene improvisasjon fra jazzen og bruken av gitar med effekter fra rockemusikken.

## **Problemfelt**

Blant musikere er fenomenet med å inkorporere musikk fra andre kulturer på ingen måte noe nytt, og det er noe som veldig mange musikere har gjort for utvide sin musikalske horisont. Et eksempel er den norske saksofonisten Jan Garbarek, som har gitt ut flere album der han kombinerer sin jazzmusikk med musikken til forskjellige musikkulturer fra hele verden. Man kan si at det er et slags kulturelt tyveri, siden vestlige musikere bestemmer seg for å ta det de liker med andre kulturers musikk og bruker det i sin egen musikk. Dette er også et fenomen innenfor arabisk musikk. Den armensk - amerikanske artisten Ara Dinkjian har tatt utgangspunkt i sin armenske musikkultur og forsøkt å blande inn elementer av jazz i sine komposisjoner. Det er på mange måter det jeg kommer til å gjøre gjennom dette prosjektet også, og det er viktig å påpeke. Er det riktig av meg å gjøre det på denne måten? Jeg mener at det ikke noe i veien for å gjøre dette, så lenge man kaller det for hva det er, nemlig en blanding av to stilarter. Selv om mange musikere har utforsket det å blande inn elementer av andre kulturers musikk, så er det tilsynelatende lite av akademisk litteratur på dette området, spesielt litteratur angående de musikkteoretiske sidene ved mitt prosjekt, nemlig blanding av vestlig musikk med arabisk musikk.

## **Mål**

Mitt mål med denne oppgaven, er å se hvilke muligheter som ligger i å anvende de musikalske elementene som er å finne i de gitte sjangrene og også generelt innenfor den arabiske musikktradisjonen. Mitt håp er at jeg som musiker og komponist kan finne inspirasjon, og lære om disse mulighetene for å anvende de i mine egne komposisjoner. Selv om det jeg gjør ikke nødvendigvis er noe helt nytt, håper jeg at mitt bidrag til å sette ord på denne prosessen vil være til hjelp for andre som også er interessert i temaet. Videre er det

---

<sup>1</sup> Store Norske Leksikon "*jazzrock*" [online] Tilgjengelig fra: <http://snl.no/jazzrock> [lastet ned 14.mars, 2012]

viktig å ta opp *hvem* denne oppgaven skal være rettet mot. Skal målgruppen være komponister med bakgrunn fra vestlig musikk, eller komponister med bakgrunn fra arabisk musikk? Selv om oppgaven nødvendigvis vil bli farget av min kulturelle og akademiske bakgrunn, så er mitt håp at den vil åpne mer opp for en felles plattform for musikere fra begge sider, som er interessert i temaet og målsettingen.

## **Avgrensning og presisering**

Jeg kommer til å fokusere på analyser av tre forskjellige musikkjangere innenfor tradisjonell arabisk musikk: Sama'i, Longa og Tahmila, alle instrumentale komposisjonsformer. Gjennom musikkteoretisk analyse av komposisjoner som utgangspunkt vil jeg peke på umiddelbare egenskaper som musikken besitter, som form, tonalitet, melodikk og dynamikk. På den måten vil jeg ha et grunnlag for videre å peke på likheter og ulikheter mellom arabisk musikk og for eksempel jazz. Dette vil gjøre det lettere å kunne finne de aspektene ved musikken som er mulige å overføre til jazz. Videre vil jeg vise til eksempler på hvordan den moderne arabiske musikken er blitt mikset med noen vestlige elementer og drøfte litt rundt dette. De to viktigste områdene som jeg vil fokusere på er tonalitet og harmonikk. Grunnen til det er at det er de to aspektene ved den arabiske musikken som kanskje er mest åpenbare for førstegangslytteren. Man hører at noen av tonene er "falske" og at det er ingen som spiller akkorder.

Jeg kommer gjennom hele oppgaven til å referere til arabisk og vestlig musikk, og det er da nødvendig med en presisering av begrepene. Store Norske Leksikon beskriver arabisk musikk følgende:

"Arabisk musikk omfatter pan-arabisk kunstmusikk som eksisterer innenfor det arabiske kulturområde fra Nord-Afrika til Sentral-Asia, folkemusikk blant ulike etniske grupper innenfor samme område samt religiøs islamsk musikk."<sup>2</sup>

Min oppgave kommer til å omhandle aspekter som egentlig er felles for all musikk som havner innenfor denne definisjonen, for eksempel kvarttoner, og selv om jeg kommer til å fokusere på noen spesifikke sjangre, vil mye av det jeg diskuterer være noe som er felles for all arabisk musikk.

---

<sup>2</sup> Store Norske Leksikon "*Arabere - musikk*" [online] Tilgjengelig fra: <http://snl.no/arabere/musikk> [lastet ned 16. februar, 2012]

Med vestlig musikk mener jeg musikkulturen som dominerer det meste av den utviklede verden, men mest i store deler av Europa og Nord-Amerika, med hovedfokus på populærmusikk (jazz, pop og rock). Jeg har perspektivet til en jazzmusiker, og kommer til å påpeke når det er visse aspekter ved musikken som er mer typisk jazz enn noe annet, for eksempel rock, men, som i arabisk musikk, så er mange av begrepene om musikken noe som er felles for mye vestlig musikk, som for eksempel temperert skala.

## **Estetikk**

Det er imidlertid vanskelig å betinge resultatene av eksperimentering med musikk, siden det faller innenfor det estetiske domenet. Med andre ord: er det riktig å bedømme noe for å være riktig eller galt, bra eller dårlig? Jeg kommer til å vurdere om de eventuelle nye teoriene om anvendelsen av arabisk musikalske elementer med jazz fungerer mer eller mindre i forhold til generell musikkteori og praksis i arabisk musikk og jazzmusikk. Hvilken musikk man synes er bra og dårlig er i stor grad avhengig av smak, som igjen blir påvirket av ens kulturelle bakgrunn. Og med det i tankene, så vil ikke utarbeidelsen av disse teoriene og resultatene på noen måte være en fasit, men i stor grad min subjektive oppfatning av resultatene basert på mitt estetiske standpunkt. Det vil, til slutt, alltid være opp til leseren og lytteren å bedømme de estetiske kvalitetene til frukten av mitt arbeid.

## **Oppbygging av oppgaven**

I denne oppgaven vil jeg først gå gjennom aktuell teori og introdusere emnet, ved å gi en innledning i arabisk musikkteori og også litt historie, som hva "maqam" er, og litt om arabisk musikalsk praksis. Jeg kommer så til å analysere til sammen seks forskjellige arabiske komposisjoner innenfor de sjangrene som jeg har presisert, for å legge et grunnlag for videre å vise hvilke elementer i disse komposisjonene man kan anvende og hvordan. Siden jazz er mitt musikalske felt, er det naturlig for meg å ha et slikt perspektiv i arbeidet med materialet. Så kommer vi til selve "eksperiment"- delen av oppgaven. Grunnen til anførselstegnene er at det ikke er et vitenskapelig eksperiment i den tradisjonelle forstand, men heller et musikkteoretisk eksperiment, der jeg for eksempel blander sammen forskjellige elementer som maqambasert



melodi og harmonikk, for å vurdere om det er gjennomførbart i praksis. Jeg vil også prøve ut teoriene mine i praksis, ved å anvende dem på en komposisjon, som jeg igjen vil analysere. Jeg vil avslutningsvis skrive litt om hvilke resultater jeg sitter igjen med, hvilke utfordringer jeg støtte på, drøfte eventuelle fordeler og bakdeler med denne måten å komponere musikk på, hvorfor man skal bruke denne metoden, og si litt om hvilke muligheter for videre forskning som kan følge i kjølvannet av denne oppgaven.

## Metode og teori

Oppgaven jeg skriver omhandler i stor grad teoretiske utfordringer som man møter som komponist i prosessen med å kombinere to veldig forskjellige musikkulturer. Så forskningen jeg driver med baserer seg på mye eksisterende teori. Oppgaven min kan sies å være en casestudie i kombinerings av forskjellige musikkteoretiske og musikkestetiske retninger, og kan ses på som en del av en mer overordnet diskusjon om musikkjangre. Et eksempel kan være diskusjoner angående jazzmusikkens framtid, eller det kan ses i et mer sosialantropologisk perspektiv, der fokuset kan være på hvilke verktøy musikere kan anvende i møte med mennesker som har en annerledes musikkultur.

## Forventninger

Min kunnskap om arabisk musikk var ikke veldig høy når jeg bestemte meg for å skrive oppgave om det, så oppgaven blir på flere måter "learning by doing". Jeg har likevel forventninger til hva resultatene av forskningen min vil bli.

Jeg har flere hypoteser angående kombinasjonen av arabisk og vestlig musikk som jeg skal teste. En av utfordringene er at det arabiske tonespråket er veldig forskjellig fra jazz, spesielt med tanke på kvarttoner, og det tar litt tid for en person som er vant til tempererte skalaer å vende seg til å høre kvarttoner i en melodi. Men jeg tror at når man finner en måte å gjøre denne prosessen lettere, så åpner det opp mange muligheter for musikere som har lyst til å gjøre kvarttoner til en del av sitt musikalske uttrykk. Jeg tror også at arbeidet med harmoni og kvarttoner vil bli en utfordring, i og med at de fleste steder det er nevnt, blir det konstatert at akkorder med kvarttoner er en dårlig idé. Jeg tror likevel det er verdt å se nærmere på med et åpent sinn. Igjen, det er mye på samme måte som med kvarttoner generelt: jeg tror man må venne seg litt til det. Jeg er forberedt på at få vil like det de hører når jeg presenterer lydseksemplene av kvarttoneharmonikk, men jeg tror ikke forskningen min ugyldiggjøres av den grunn. Faktumet er at vi er alle i stor grad farget av den kulturen vi lever i, og dermed vil slike holdninger eksistere.

## Kilder

I utarbeidelsen av oppgaven har jeg hovedsakelig støttet meg til to kilder. Den ene er en bok kalt: "The Music of the Arabs" av Habib Hassan Touma, utgitt av Amadeus Press i 1996. Boken gir en oversikt over og en beskrivelse av arabisk musikkhistorie og dens virke i dag. Den gir også en utfyllende oversikt over blant annet musikkteori, instrumentkunnskap og forskjellige vokal- og instrumentalsjangre. Den andre hovedkilden jeg har brukt er en nettside kalt Arabic Maqam World, som Tareq Abboushi har vært med på å skape. Det er en nettside som har som mål å fungere som en introduksjon til arabisk musikk, og jeg har brukt den som et veldig raskt og oversiktlig oppslagsverk, spesielt i forbindelse med arbeidet med bruk av forskjellige arabiske skalaer (maqamat) og arbeidet med analyse av forskjellige arabiske musikkjangre.

## Teori

Før jeg begynner på hoveddelen av oppgaven, er det nødvendig å forklare noen sentrale begrep som kommer til å bli brukt i denne oppgaven:

### Kvarttoner

Noe av det den arabiske musikkulturen kanskje er mest kjent for, er den karakteristiske kvarttonen, som for det vestlige øret kan oppleves som "falsk". Det er sannsynligvis noe av det første en person fra Vesten som ikke har hørt musikken legger merke til. Det kommer av at araberne har sitt egne tonesystem, der en skala ikke består kun av hele og halve trinn, slik vi er vant til i vårt veltempererte tolvtone system.

Oxford Music Online gir denne definisjonen:

"(Fr. quart de ton; Ger. Viertelton; It. quarto di tono). An interval half the size of a semitone. The term was used by some 17th- and 18th-century theorists to denote the distance between a sharp and enharmonically distinct flat in mean-tonetemperaments

(e.g. D $\sharp$ -E $\flat$ ). In most contexts, however, it refers to an interval of 1/24 of an octave, or 50 cents."<sup>3</sup>

*Cent* er en måleenhet som brukes for å beskrive tonehøyde på mikronivå. En vestlig temperert skala består av 12 halvtoner - et halvtoneintervall er på 100 cent. Et kvarttoneintervall blir da på 50 cent.

Når jeg i oppgaven referer til kvarttoner, er det alltid med det forbehold om at kvarttonene ikke alltid stemmes nøyaktig i 50 cent, men stemmes forskjellig i forskjellige arabiske kulturer. Noen stemmer den noen cent høyere og noen stemmer den lavere. Jeg kommer tilbake til dette senere.

### **Blåtoner**

Det som i vestlig musikk kanskje kommer nærmest kvarttonene i arabisk musikk, er "blåtoner", som er et fenomen blant annet innenfor den afroamerikanske musikkulturen, og da kanskje mest ved jazz og bluesmusikken. Blåtoner er ifølge wikipedia:

"a note sung or played at a slightly lower pitch than that of the major scale for expressive purposes. Typically the alteration is a semitone or less, but this varies among performers and genres." <sup>4</sup>

### **Temperert skala**

Den tempererte skalaen er den stemmingen av skalaen som er mest vanlig i vestlig musikk, og deler oktaven inn i 12 like halvtoner. Oxford Music Online:

"Equal temperament:

(Fr. tempérament égal; Ger. gleichschwebende Temperatur; It. temperamento equabile).

A tuning of the scale based on a cycle of 12 identical 5ths and with the octave divided into 12 equal semitones, and consequently with 3rds and 6ths tempered, uniformly,

---

<sup>3</sup> Rushton, J. "Quarter-tone" [online] Tilgjengelig fra: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22645?q=quarter+tones&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22645?q=quarter+tones&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) Oxford Music Online, Grove Music Online [Lastet ned 2.april 2012]

<sup>4</sup> Wikipedia.com "Blue Note" [online] Tilgjengelig fra: [http://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_note](http://en.wikipedia.org/wiki/Blue_note) [lastet ned 2.april 2012]

much more than 5ths and 4ths. Equal temperament is now widely regarded as the normal tuning of the Western, 12-note chromatic scale."<sup>5</sup>

## Harmonikk

Oxfords Music Online beskriver harmonikk følgende:

"(from Gk. harmonia) The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions. The term is used descriptively to denote notes and chords so combined, and also prescriptively to denote a system of structural principles governing their combination. In the latter sense, harmony has its own body of theoretical literature." <sup>6</sup>

Harmonikk er da altså samklang av toner for å skape akkorder, som igjen kan skape akkordprogresjoner, eller rekker av akkorder som er satt i et system.

## Funksjonsharmonikk

Jeg kommer også til å bruke begrepet funksjonsharmonikk (også kalt funksjonsteori eller funksjonslæren) som i Store Norske Leksikon beskrives på følgende vis:

"Funksjonsteorien, i musikkteori system for harmonianalyse. Utformet av Hugo Riemann (Vereinfachte Harmonielehre, 1893) m.fl. Funksjonsteorien betrakter akkordene som avhengige (funksjoner) av hverandre. Samtlige klangforbindelser utledes av tre hovedfunksjoner: tonika-, dominant- og underdominant-(subdominant-)funksjonen. Alle andre akkorder betraktes som underfunksjoner (varianter) av disse".<sup>7</sup>

Det vil si at basert på en diatonisk skala, har vi tre hovedakkorder(tonika - subdominant - dominant) som alle andre akkorder er underfunksjoner av.

---

<sup>5</sup> Lindley, M. "Equal temperament" [online] Tilgjengelig fra: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08900?q=equal+temperament&hbutton\\_search.h.x=22&hbutton\\_search.y=12&hbutton\\_search=search&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08900?q=equal+temperament&hbutton_search.h.x=22&hbutton_search.y=12&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) Oxford Music Online, Grove Music Online [Lastet ned 2.april 2012]

<sup>6</sup> Dahlhaus, C., et al. "Harmony" [online] Tilgjengelig fra: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818?q=harmony&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818?q=harmony&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) Oxford Music Online, Grove Music Online [Lastet ned 2.april 2012]

<sup>7</sup> Store Norske Leksikon "Funksjonsteorien" [online] Tilgjengelig fra: <http://snl.no/funksjonsteorien> [lastet ned 11.mars 2012]

## Maqam

Dette begrepet er et av de mest sentrale begrepene i denne oppgaven, og det er nødvendig å gi en utfyllende beskrivelse av det. Oxford Music Online har denne definisjonen:

"(pl. maqāmāt). The term used for the melodic modes of Arab music, covering both the ranking of pitches and the melodic patterns of a given mode." <sup>8</sup>

Arabic Maqam World definerer det på denne måten:

"In Arabic music, a maqam (plural maqamat) is a set of notes with traditions that define relationships between them, habitual patterns, and their melodic development. Maqamat are best defined and understood in the context of the rich Arabic music repertoire. The nearest equivalent in Western classical music would be a mode (e.g. Major, Minor, etc.)"<sup>9</sup>

Begrepet maqam kan altså forstås på flere måter. Det letteste er å tenke på det som en skala, men det innebærer også forskjellige regler for forholdet mellom tonene i skalaen, vanlige praksiser i måter å spille de på og hvordan de behandles melodisk. Jeg kommer i stor grad til å referere til maqam som en sammensetning av toner, og da blir det letteste å se på det som en skala, så jeg kommer i oppgaven til å bruke begrepene maqam og skala om hverandre.

Det er litt usikkert hvor det arabiske tonesystemet kommer fra, da det gjennom hele den arabiske musikkhistorien har dukket opp mange forskjellige varianter og tilnærminger. To hovedretninger ble anerkjent mellom 900- og 1300-tallet, den greske og den arabiske. Det er litt usikkert om den arabiske varianten er en videreutvikling av den greske, eller om den er utviklet fra arabernes egen musikkpraksis. Man mistenker at sistnevnte kan være tilfelle, siden araberne illustrerte musikkteorien sin ved hjelp av oud'en, som har vært det mest populære instrumentet gjennom tidene i arabisk musikk. Begge disse musikkteoretiske systemene er fremdeles brukt i dag, der det greske systemet ble videreutviklet av Safi ad-Din al-Urmawi (†1294) og det arabiske ble videreutviklet av al-Farabi (†950).

Siden begge systemene er mye mer komplekse enn det vestlige 12-tonesystemet ble det umiddelbart et problem da araberne forsøkte å ta i bruk vestlig notasjon for å notere musikken

---

<sup>8</sup> The Oxford Companion to Music "*Maqām*" [online] Tilgjengelig fra: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4204?q=maqam&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4204?q=maqam&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit) Oxford Music Online [Lastet ned 12. mars 2012]

<sup>9</sup> Arabic Maqam World "*The Arabic Maqam*" [online] Tilgjengelig fra: <http://www.maqamworld.com/maqamat.html> [lastet ned 7.mars 2012]

sin. Problemet er, som sagt, kompleksiteten i skalasystemet. Hvert trinn har flere varianter, som hver har forskjellig tonehøyde, og forskjellene er på mikroskopisk nivå. Disse små forskjellene er kanskje det mest fascinerende og karakteristiske med arabisk musikk, og det er et veldig stort kompromiss å gi opp disse forskjellene for å kunne dele skalaen inn i 24 like store trinn. Så den notasjonen vi bruker av arabiske musikk i dag, er egentlig en grov forenkling av et veldig komplekst system av toner.

## Analyse av seks komposisjoner

I denne delen vil jeg forsøke å peke på og beskrive fire forskjellige musikalske elementer: form, rytmikk, tonalitet og dynamikk - i tre typer komposisjoner: Samai, Longa og Tahmilah. Hensikten med dette er å gi leseren et overblikk på hvordan arabiske komposisjoner kan bygges opp, og å legge et grunnlag for videre sammenlikning med annen musikk, i dette tilfellet jazz. Jeg kommer ikke til å gå i dybden på den melodiske oppbyggingen, siden det er et veldig stort felt innenfor den arabiske musikkestetikken. Jeg kommer bare til å peke på de sentrale egenskapene i komposisjonene som jeg mener er hensiktsmessig i forståelsen av den arabiske musikken. Siden jeg ikke har fått tillatelse til å gjengi alle transkripsjonene jeg har laget, kommer jeg kun til å referere til de vedleggene for komposisjonene jeg har fått tillatelse til å gjengi av opphavsrettshaveren. De andre kommer jeg til å drøfte, men uten referanse til noen transkripsjon.

### Transkripsjon

I musikk er det to måter å snakke om transkripsjon på. Den ene er prosessen å skrive et

"Arrangement for et annet instrument enn det komposisjonen egentlig er skrevet for".<sup>10</sup>

Denne måten å snakke om transkribering er vanlig innenfor klassisk musikk. Den andre er:

"Notasjon av fremført, muntlig overlevert musikk (folkemusikk, jazz m.m.)."<sup>11</sup>

Sistnevnte kan også utvides med musikk formidlet gjennom lydopptak (CD, DVD m.m). Dette er den metoden som kanskje brukes mest av ikke-klassiske musikere, nettopp fordi mye populærmusikk, for eksempel jazz, rock, pop, ikke formidles gjennom noter, men gjennom lydopptak eller konserter. I tillegg til lydspor har jeg brukt de medfølgende transkripsjonene (vedlegg 1 og 2) som analytisk verktøy i arbeidet med musikken. Grunnen til det er at, som

---

<sup>10</sup> Store Norske Leksikon "*Transkripsjon - arrangering*" [online] Tilgjengelig fra: [http://snl.no/transkripsjon/musikk%2C\\_arrangement](http://snl.no/transkripsjon/musikk%2C_arrangement) [lastet ned 9. mars 2012]

<sup>11</sup> Store Norske Leksikon "*Transkripsjon - notasjon*" [online] Tilgjengelig fra: [http://snl.no/transkripsjon/musikk%2C\\_notasjon](http://snl.no/transkripsjon/musikk%2C_notasjon) [lastet ned 10. mars 2012]



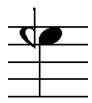
komponist, så er det å notere ned musikk en sentral del av formidlingen av musikk. Det er som oftest ikke bare komponisten selv som skal spille musikken, og da er ofte notert musikk den enkleste instruksjonen for de fleste profesjonelle musikere. Transkribert musikk gjør det også enkelt å få oversikt over mange aspekter ved musikken, melodi, form, harmonikk osv. Det er også selvfølgelig begrensninger i dette verktøyet, som det er nødvendig å påpeke.

Transkribert musikk kan ikke beskrive klangen i instrumentet, og avhengig av hvor nøyaktig man er i transkriberingen, så kan den ikke favne alle de små detaljene i musikken som musikernes ornamentering, intonering, frasering og den nøyaktige rytmiske plasseringen av toner i forhold til tempo og puls. Jeg har i mine transkripsjoner valgt å gjøre det på en relativt enkel måte. Mye av den arabiske musikken består av melodier som spilles unisont, og jeg noterer det jeg oppfatter som hovedmelodien, og ikke de individuelle musikernes fremførelse av melodien, som kan være veldig forskjellige. Det samme gjelder det rytmiske aspektet, der jeg indikerer hva det grunnleggende rytmiske mønsteret er og når det skifter, selv om perkusjonistene aldri følger mønstrene slavisk, men heller varierer og ornamenterer rundt dem.

Siden oppgaven kan ses på som en musikkteoretisk casestudie, innebærer det også at "sound" - aspektet ved musikken vil ikke bli drøftet. Innenfor musikk, så brukes begrepet "sound" om de aspektene ved musikken som notasjon eller tradisjonelle musikkanalyse ikke favner, klangkarakter, romklang osv. Soundanalyse er som oftest i forbindelse med analyse av lydopptak, CD/DVD osv.

## **Notasjon**

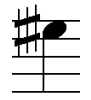
Gjennom hele oppgaven vil jeg bruke notasjon for å illustrere musikkteorien jeg beskriver, og det som følger er en oversikt over forskjellige symboler som brukes i notasjonen av arabisk musikk. Det er litt forskjellige utgaver av kvarttonefortegn, men jeg har valgt å bruke disse siden de er de eneste kvarttonefortegnene mitt notasjonsprogram (Sibelius) støtter. De notasjonseksemplene jeg kommer til å vise, vil være den vanlige forenklede metoden med oktaver delt inn i enten hele, halve eller kvarttrinn. I tillegg er det vanlig praksis for mange arabiske musikere å intonere kvarttrinnene noen cent lavere eller høyere, litt avhengig av hvor i verden du er, men for enkelhetens skyld unngår jeg dette i selve notasjonen, selv om lydseksemplene jeg viser til ikke nødvendigvis vil være med instrumenter som er stemt i matematisk rene kvarttoner.



En halv b eller en kvart tone senket. (engelsk: quarter flat) Denne tonen er en kvart tone høyere enn en vanlig b vil være.



Et halvt kryss, eller en kvart tone hevet. (engelsk: quarter sharp) Denne tonen er en kvart tone lavere enn et vanlig kryss vil være.



Et 3/4-kryss. (engelsk: three quarter sharp) Denne tonen er hevet med 3/4 av en tone, altså en kvart tone høyere enn et vanlig kryss.



En 3/4-b (engelsk: three quarter flat) Denne tonen er senket med 3/4 av en tone, altså en kvart tone lavere enn en vanlig b.

## Analyse av "Sama'i Bayati" (Vedlegg 1)

Komponist: Ibrahim Aryan (1850 - 1920)

Ensemble: Abdel Karim Ensemble

Album: Joyas De La Música Culta Árabe

Sjangeren sama'i kommer fra den tyrkiske formen "*semai*" og dens spredning utover de arabiske landene som følge av det ottomanske herredømmet fram til 1918. Sjangeren blir sett på som underholdningsmusikk og komponistene legger gjerne til fantasifulle navn på stykkene (e.g. "1001 netter"). Sama'i kan ses på som både religiøs og sekulær musikk, og blir som regel spilt av et instrumentalt *Takht* - ensemble bestående av nay, qanun, oud, kamanjah, darabukkah og riqq (Touma, 1996). I Abdel Karim Ensemble er besetningen utvidet med bass og cello.<sup>12</sup> Komponisten som har skrevet dette stykket, er bare en av flere arabiske komponister som har utmerket seg blant annet i sama'i - sjangeren.

### Form

Sama'i - komposisjonens form består av tre eller fire forskjellige segmenter som kalles for *khanat* (entall: *khanah*). Mellom hvert av disse segmentene blir det spilt *taslim*, som blir som et slags refreng eller intermezzo. Taslim blir spilt mer eller mindre likt hver gang, mens for hver *khanah* som spilles, økes den musikalske dynamikken, slik at man får en gradvis økende dynamikk men som avbalanseres for hver *taslim*. Formen blir da som følger:

- Intro - 2 takter
- Khanah 1 - 5 takter
- Taslim - 5 takter
- Khanah 2 - 5 takter
- Taslim - 5 takter
- Khanah 3 - 5 takter
- Taslim - 5 takter
- Khanah 4 - 11 takter
- Taslim - 5 takter

---

<sup>12</sup> World Music Central.org "Abdel Karim Ensemble" [online] Tilgjengelig fra: [http://worldmusiccentral.org/artists/artist\\_page.php?id=279](http://worldmusiccentral.org/artists/artist_page.php?id=279) [Lastet ned 12. mars 2012]

## Rytmikk

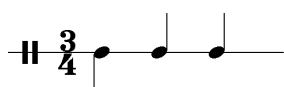
De tre første khanat i tillegg til taslim består av 5 takter som spilles i en 10/8 eller 10/4 taktart (*wasn*) som kalles for *Sama'i thaqil*. Den rytmiske grupperingen i denne wasn er: 3+2+2+3.

Den siste khanah består av ti takter som spilles i en 6/4 eller 3/4 taktart, som kalles for *Sama'i darij*.

Sama'i thaqil



Sama'i darij



## Tonalitet

Som tittelen indikerer, så baserer komposisjonen seg på maqam *Bayati* fra D:



Alle musikerne skal spille melodien unisont, vanligvis i to oktaver, noen ganger tre.

Melodiens viktige toner kommer på de første slagene av grupperingene, så i 3+2+2+3 blir første, fjerde, sjette og åttende tone viktig i melodien. Med viktige toner menes de toner som er karakteriserende for maqamen. Som i skalaer brukt i vestlig musikk, er maqamat karakterisert av intervallene mellom trinnene i rekka, og de viktige tonene i melodien er de som fremhever disse intervallene. I første khanah presenteres de nedre tetrakordene av maqamen, og det melodiske registeret blir høyere utover i de neste khanat. I andre og tredje khanah modulerer melodien til nærliggende maqamat (se **takt 15 og 28**). I fjerde khanah er melodien i samme maqam som de første khanat og taslim. Selv om melodien skal spilles unisont, ser vi i **takt 19** en andrestemme som er en parallellført melodi som går et sekstintervall under hovedmelodien. Dette gjentar seg i første repetisjon i de etterfølgende taslim.

Melodien i første khanah skiller seg veldig fra vestlig musikk i det at den er ikke like motivbasert som mye vestlig musikk er. I mye vestlig musikk er melodien bygd opp av motiv som gjentas og utvikles. Man hører i første khanah at den er nærmest uten motiv som gjentar

seg. Dette forandrer seg når man kommer til taslim og de etterfølgende khanat, som er veldig motivbaserte.

### **Dynamikk**

Hele stykket kan sies å ha en relativt stigende dynamisk kurve ved at intensiteten i musikken stiger litt for hver khanah til høydepunktet kommer i siste khanah, der rytmikken skiftes og musikken blir mer lett og lekende. Taslim's funksjon å avbalansere mellom hver khanah, gjør også stykket lettere å lytte på ved å gi lytteren et fast gjenkjennelig holdepunkt som repeteres.

## **Analyse av "Longa Farahfaza" (Vedlegg 2)**

Komponist: Riyadh El-Sunbati

Ensemble: Abdel Karim Ensemble

Album: Joyas De La Música Culta Árabe

Longa er en tyrkisk-østeuropeisk dansesjanger som ble plukket opp av araberne.

Komposisjonene er ofte lekne og lystige og her, i likhet med sama'i, er det også et slags vers/refreng oppsett.

### **Form**

Formen består av fire khanat (vers) som spilles med et taslim (refreng) imellom. Alle khanah består av mellom 8 og 16 takter. Etter første, andre og tredje khanah er det et firetakters motiv som spilles før taslim som kan fungere som en slags påminnelse om det tonale grunnlaget i komposisjonen.

- Khanah 1 - 10 takter
- Motiv - 4 takter
- Taslim - 12 takter
- Khanah 2 - 16 takter
- Motiv - 4 takter
- Taslim - 12 takter
- Khanah 3 - 11 takter
- Motiv - 4 takter
- Taslim - 12 takter

- Khanah 4 - 8 takter
- Taslim - 12 takter

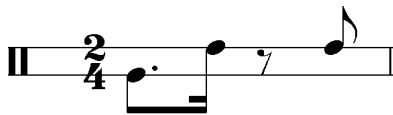
## Rytmikk

Det brukes i første, andre og tredje khanah en 2/4 taktart, som kalles *Fox*:

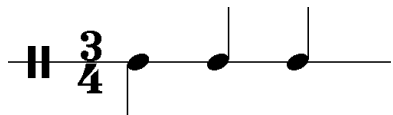


I taslim brukes det en rytme som kalles *Malfuf*, som betyr "innpakket" eller "spunnet rundt". Det som er vanlig i arabisk musikk er at perkusjonistene ikke holder seg konsekvent til wasn-figurene, men har den som et grunnlag mens de samtidig underbygger melodien noen steder og støtter opp under solistene.

*Malfuf*:



I likhet med sama'i er også siste khanah i en annen taktart (3/4) og her brukes samme wasn som i sama'i, *Sama'i Darji*:



## Tonalitet

Maqam'en som brukes kalles *Farahfaza*, og er en annen variant av Nahawand, som tilsvarer harmonisk moll.



Komposisjonen holder seg stort sett innenfor maqam Farahfaza, bortsett fra tredje khanah, der melodien modulerer til Hijaz fra A.

I dette stykket har jeg valgt å transkribere kontrabassen, for å vise hvordan den er med og markerer de viktigste tonene i melodien. Kontrabassen veksler mellom å spille en veldig

forenklet melodi, ved bare å spille 4-delstonene, og andre steder å spille melodien i sin helhet (**Se takt 29 - 41**).

I dette stykket ser vi også at nay'en spiller en andrestemme i **takt 35 - 36**. Her ser vi et eksempel på ornamentering rundt melodien, som er en av fordelene ved å spille i mindre ensembler som dette, ved at det er mer plass til de individuelle musikernes personlige uttrykk i form av melismer og ornamentikk, i motsetning til i større orkester, der det er enda større krav til at alle spiller det samme mer eller mindre helt likt.

### **Dynamikk**

Komposisjonen har en lik dynamisk kurve som sama'i bayati ved at den har khanat som etter hvert stiger i register og intensitet, og at den har taslim som har en avbalanserende effekt mellom de forskjellige khanat.

### **Analyse av "Tahmilah Suznak"**

Komponist: Tradisjonell

Ensemble: Simon Shaheen

Album: "Turath" (1992)

Tahmilah er en danseform som vanligvis følger en 2/4 eller 4/4 takt i moderat tempo.

### **Form**

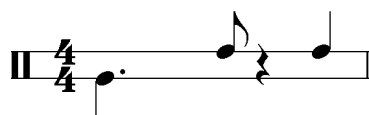
Stykket består av to deler, der den ene er en melodi som har som oppgave å presentere og framheve maqam'ens kvaliteter, noe som er veldig likt en annen sjanger som kalles *Doulab*. Denne delen spiller hele ensemblet likt hver gang. I den andre delen spilles det en solo, etterfulgt av en de fire siste taktene av melodien som markerer overgangen til den andre seksjonen: en såkalt "call and response" - del, der solisten improviserer over to takter (call) for deretter å bli etterfulgt av et komponert svar fra resten av ensemblet (response).

Formen blir da som følger:

- Melodi - 20 takter
- Solo oud - 12 takter
- Call / response med oud - 56 takter
- Melodi - 20 takter
- Call / response med qanun - 36
- Melodi - 20 takter
- Solo fiolin - 8 takter
- Call / response med fiolin - 36 takter
- Melodi - 20 takter

### Rytmikk

Her brukes wasn *Malfuf*:



### Tonalitet

Maqam'en som brukes i dette stykket heter *Suznak*, og er en del av Rast - familien.



Melodien i dette stykket beveger seg ikke i et stort register, men strekker seg over en rekkevidde på en stor desim (oktav + stor ters). Melodien er også veldig horisontal, i at den beveger seg i veldig små intervaller fra tone til tone. Største intervall er en ren kvint. Melodien er også veldig motivisk basert. Det er flere korte motiver som sekvenseres og utvikles. Tonaliteten beveger seg ikke utenfor maqam Suznak før vi kommer til call / response - delen. Her spiller ensemblet et svar som er komponert og som de gjentar etter solistens to takter. Her er det tredje trinn i maqam'en, kvarttonen under E, som er det tonale senteret som solisten improviserer rundt. Dette gjentar seg fem ganger før solisten antyder et nytt tonalt senter: det fjerde trinnet i maqam'en, tonen F. Da flytter resten av ensemblet svarmotivet et diatonisk trinn oppover. På denne måten utvikles call / response - delen seg ved at solisten flytter det tonale senteret et og et trinn oppover fra kvarttonen under e, til tonen g. På hvert trinn spiller solisten et ønsket antall runder før han går videre. På call/response - delen bruker solisten de forskjellige tonale senterne til å modulere til andre maqamat.



## Dynamikk

Den dynamiske kurven i denne komposisjonen går veldig opp og ned, grunnet oppbyggingen av soloene, call / response - delene og gjentakelsen av melodien gjennom hele stykket. Selve melodien på begynnelsen er av middels styrkegrad og når den gjentas utover i stykket fungerer den, i likhet med taslim i Sama'i Bayati, som et slags avbalanserende element for å har noe gjenkjennelig som stadig kommer tilbake. Soloene har også en stigende intensitet, og call / response - delene stiger gradvis i intensitet som følge av de stigende tonale sentere.

## Analyse av "Longa Nahawand"

Komponist: Tradisjonell

Ensemble: Ensemble Al - Ruzafa, Omar Samini, Hames Bitar

Album: La Musica De Al - Andalus

## Form

- Khanah 1 - 12 takter
- Taslim - 8 takter
- Khanah 2 - 8 takter
- Taslim - 8 takter
- Solo qanun og nay - x antall takter, solist indikerer når improvisasjonen er ferdig
- Taslim - 8 takter
- Solo oud og fiolin - x antall takter, solist indikerer når improvisasjonen er ferdig
- Taslim - 8 takter
- Khanah 1 - 12 takter

## Rytmikk

I dette stykket brukes også taktarten *Fox*:



## Tonalitet

Dette stykket er også veldig motivisk oppbygget, med lett gjenkjennelige fraser i alle delene.

Maqam'en som brukes er *Nahawand* fra C:



På taslim moduleres det til en nærliggende maqam, *Hijaz Kar Kurd*. Det som skiller den fra Nahawand er lavt andre og syvende trinn.



## Dynamikk

Stykket kan sies å ha en ganske flat dynamisk kurve, der taslim og khanat spilles mer eller mindre likt hver gang, og solopartiene er kun solist og perkusjon, der perkusjonisten ikke støtter opp under solisten, men holder seg konsekvent til rytmefiguren sin.

## Analyse av "Samai Hijaz Kurdi"

Komponist: Tradisjonell

Ensemble: Ensemble Al - Ruzafa, Omar Samini, Hames Bitar

Album: La Musica De Al - Andalus

## Form

- Intro - 2 takter
- Khanah 1 - 4 takter
- Taslim - 4 takter
- Nay Solo - 4 takter
- Taslim - 4 takter
- Oud Solo - 4 takter
- Khanah 2 - 4 takter
- Taslim - 4 takter

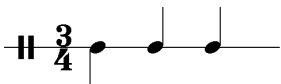
- Khanah 3 - 8 takter
- Oud Solo - 6 takter
- Fiolin Solo - 5 takter
- Khanat 3 - siste 4 takter
- Call/response m/qanun - 8 takter
- Taslim - 4 takter

### Rytmikk

I hele stykket fram til tredje khanah, brukes taktarten *Sama'i thaqil*:



Når vi kommer til tredje khanah bytter taktarten til *Samai Darij*:

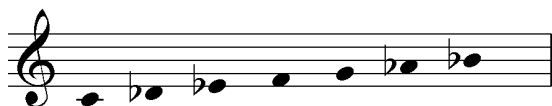


Stykket fortsetter i denne taktarten fram til siste taslim, der det returneres til *Sama'i thaqil*.

### Tonalitet

I likhet med *Samai Bayati*, så er første khanah i dette stykket ikke så veldig motivisk oppbygd. Det brukes mange rytmiske motiver, i dette tilfelle mye bruk av trioler. Resten av stykket er derimot mer basert på motiver og sekvenseringer.

Stykket er komponert rundt maqam *Hijaz Kar Kurd* i C.



I andre khanah modulerer melodien noen steder innom nærliggende khanat, som *nahawand* i C og i Bb

### Dynamikk

Stykket har en dynamisk kurve som stiger jevnt for hver khanah og som når sitt høydepunkt ved call/response - delen. Taslim har som sagt funksjon som et avbalanserende og gjenkjennelig element gjennom hele komposisjonen.

## Analyse av "Tahmila - Habibi Ya Asmar"

Komponist: Tradisjonell

Ensemble: Tariq Arruh

Album: Un Paseo Musical Por Medio Oriente

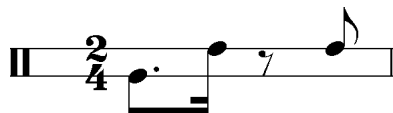
Dette stykket er spilt av et ensemble som har en moderne tolkning av tradisjonelle arabiske komposisjoner. Man ser en klar påvirkning av vestlig musikk, blant annet ved ensemblets bruk av elektrisk bassgitar, at det brukes en vestlig skala som tilsvarer den maqam'en som vanligvis brukes på dette stykket, og bruk av funksjonsharmonikk.

### Form

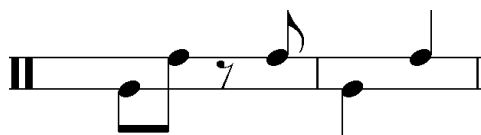
- Oud solo - rubato
- Perkusjonsintro - 14 takter
- Melodi - 16 takter
- Perkusjonsparti - 4 takter
- Melodi - 16 takter
- Oud solo 50 takter
- Perkusjonsparti - 4 takter
- Melodi - 16 takter
- Nay solo - x antall takter, solisten indikerer når improvisasjonen er ferdig
- Perkusjonsparti - 4 takter
- Melodi - 16 takter
- Perkusjonssolo x antall takter, solisten indikerer når improvisasjonen er ferdig
- Melodi - 16 takter
- Outro - 11 takter

### Rytmikk

I melodien brukes rytmefiguren kalt *Malfuf*.



Rytmikken skifter under de forskjellige solopartiene, så når oud'en har solo, spilles en *Maqsum* som er arabisk for "delt":



Når solopartiet til nay'en kommer, spilles det en blanding av de foregående rytmene:

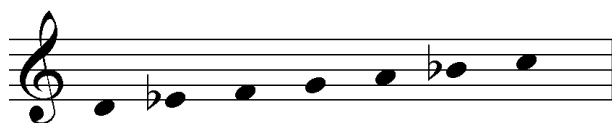


I perkusjonssoloen spilles rytmefiguren Maqsum, men med halverte noteverdier, slik at rytmefølelsen blir dobbelt så rask.



### Tonalitet

Stykket bruker en frygisk skala i D, som er det samme som Bayati, men uten andre trinn senket med en kvarttone. Andre versjoner av dette stykket bruker maqam Bayati.



Melodien strekker seg over en oktav, er motivisk oppbygd, og har en rask og lekende karakter. Grunnen til at ensemblet velger å bruke en veltemperert skala som tonalt grunnlag, kan være bruken av funksjonsharmonikk som kommer i melodidelen og i soloen til oud'en. I melodidelen spiller elbassen parallellførte terser under melodien i tillegg til en slags funksjonsharmonikk som kan oppfattes som en slags tonika - dominantbevegelse i g-moll. Når oud'en har rolle som solist, ser det ut som at i hvert fall bassisten og oudspilleren først følger et slags akkordskjema, for deretter å avslutte soloen med et motiv som gjentas unisont i hele ensemblet. Det forekommer også polyfoni i stykket, i de parallellførte tersene i melodidelen, og i de fire siste taktene i outrodelen.

### Dynamikk

Stykket begynner veldig rolig med oudsolo, og intensiteten øker når perkusjonen introduserer tempoet. Den dynamiske kurven er forholdsvis flat, men øker gradvis mot slutten, spesielt i

perkusjonssoloen, der rytmefølelsen dobles. Melodidelen spilles mer eller mindre likt hver gang, som bidrar til å jevne ut den dynamiske kurven.

## **Oppsummering**

Etter å ha analysert disse stykkene er det nødvendig å si litt generelt om alle komposisjonene med hensyn til de fire musikalske elementene jeg fokuserer på.

### **Form**

En egenskap alle komposisjonene har til felles er gjentatt bruk av en melodi gjennom hele stykket for å gi lytteren et slags musikalsk ankerpunkt, et gjenkjennelig element der lytterens konsentrasjon kan få en hvilepause før neste del begynner. Dette skjer i form av taslim, eller en gjentakelse av melodien fra begynnelsen mellom solopartiene, som i Tahmilah.

Formdelene khanah og taslim kan sammenliknes med det som i vestlig populærmusikk kalles vers og refreng. Men til forskjell fra vestlige vers, så er mange khanah forskjellige, både melodisk og ofte også i lengde.

### **Rytmikk**

Til felles for alle disse stykkene er at perkusjonistene spiller veldig fritt rundt wasn - figurene, ved utstrakt bruk av ornamentering, underbygging av melodien, og noen ganger spiller unisont med melodiens rytme.

### **Tonalitet**

Den arabiske musikkteorien har et komplisert regelverk angående oppbygging av melodi, og det er noe som er ganske omfattende å sette seg inn i. Det som umiddelbart er tydelig når man hører på de stykkene som jeg har transkribert er at mye av det melodiske materialet er veldig likt mye av den vestlige musikken og hvordan den er bygd opp. Eksempler er gjentakelse av motiver, sekvensering av fraser og avslutning av melodi på grunntone. Den arabiske musikken skiller seg mest fra den vestlige musikk i at den ikke har noen definert harmonikk, selv om den av og til kan antyde det, og i sin bruk av kvarttoner, som kanskje er den mest karakteriserende egenskapen til musikken.

## **Dynamikk**

Selv om komposisjonene har en antydning til dynamikk i melodiene, så har flere av de stykkene jeg har presentert generelt veldig flat dynamikk, som ikke gir følelsen av et høydepunkt i komposisjonen slik veldig mye vestlig musikk har. Det er ifølge Habib Hassan Touma (1996) et vanlig trekk ved tradisjonell arabisk musikk at komposisjonenes dynamikk ligger stort sett på middels styrkegrad, selv om det nå er flere arabiske komponister som har begynt å utvide den dynamiske rekkevidden i komposisjonene sine.

# Jazz versus arabisk musikk

## Innflytelse

Arabisk musikk har en lang historie med innflytelse på musikken sin fra flere hold, og den vestlige kulturen er en av dem. Etter første verdenskrig ble den arabiske kulturen sterkt påvirket av europeisk kultur gjennom de europeiske kolonimaktene. Det førte til at flere ledende arabiske intellektuelle mente at europeisk kultur var "overordnet" arabisk kultur, og en konsekvens som kan ses av det er vanskeligheten med å finne autentisk arabisk musikkultur i dagens arabiske land (Touma 1996,s.16).

Så, når man ser på arabisk musikk i nyere tid, er det også lett å observere hvordan globaliseringen har ført til at den er blitt offer for en betydelig innflytelse av vestlig musikkultur. Et eksempel er de populære arabiske orkestrene. Til flere arabiske musikkårer fortvilelse, blir disse orkestrene av folk flest sett på som stolte eksempler på arabisk musikkultur, når de i virkeligheten, ifølge musikkårer, bare er en dårlig kombinasjon av arabiske og vestlige instrumenter og musikkformer. Og flere av de arabiske sjangrene er varianter påvirket av vestlige klassiske musikkjanger, der eksempler er Bashraf og Samai.

Vestlig populærmusikk er også blitt tatt opp av unge arabere, og man får en blanding av den arabiske musikkestetikken med den vestlige populærmusikkestetikken. Og jazz er naturligvis også en del av denne innflytelsen. Det er flere arabiske musikere som har tatt i bruk elementer fra jazzmusikken, og enten brukt det som et tilleggselement til en tradisjonell arabisk sjanger, eller har tatt utgangspunkt i jazzmusikk og lagt til de arabiske elementene. Den armensk - amerikanske artisten Ara Dinkjian kan sies å komme fra den første kategorien, og han sier til meg at et av hans musikalske prosjekter er å kombinere maqamat med vestlig harmonikk.<sup>13</sup> Han har flere komposisjoner, både som soloartist, og sammen med bandet Night Ark, der han bruker dette prinsippet.

---

<sup>13</sup> [E-post 23.02.2012]



## **Forskjellene og likhetene mellom arabisk musikk og jazzmusikk?**

Målet med denne oppgaven er å forsøke å bygge en bro mellom jazz- og arabiske musikkpraksiser, og derfor kan en redegjørelse av møtepunktene mellom disse to retningene være hensiktsmessig i denne prosessen. Det er viktig å poengtere akkurat hvilke aspekter ved de to som kan sies å være ulikheter og likheter. Begge deler selvfølgelig et sett med grunnleggende egenskaper som er til felles for all musikk, som melodi, rytme, dynamikk, klang osv, og selv om ingen av disse egenskapene kan utelates i beskrivelse av musikk, kan likevel noen av egenskapene legges mer vekt på i noen musikkstiler enn andre.

Det ser ut til å skille seg ut to elementære likheter mellom disse sjangrene, improvisasjon og tolkning.

### **Improvisasjon**

I arabisk musikk er begrepet maqam ikke bare et sett med noter, til likhet med skala i vestlig musikk, men det innebærer også et teoretisk regelverk om hva slags forhold notene har til hverandre, spilltekniske normer, og melodiutvikling. Arabic Maqam World beskriver det slik:

"(Maqam) is a set of notes with traditions that define relationships between them, habitual patterns, and their melodic development."<sup>14</sup>

Det er altså i tillegg til en rekke med noter, et regelverk for hvordan man framfører disse notene, og da er det naturlig å skille mellom komposisjonspraksis, og improvisasjonspraksis. Habib Hassan Touma (1996, s. 38) kaller den improvisatoriske delen for "the maqam phenomenon", som er å finne innenfor all arabisk musikk, både i sekulær og religiøs musikk. Det er et regelverk for improvisasjon som innebærer hvilke toner som skal spilles, i hvilken rekkefølge de skal spilles, inndeling og oppbygging av fraser og de følelsesmessige karakterene til de forskjellige tonerekkene. Selv om det arabiske regelverket for improvisasjon er annerledes enn det vestlige, er det interessant å se hvordan det skiller seg fra jazzimprovisasjon og hvordan det eventuelt kunne blitt inkorporert av jazzmusikere.

---

<sup>14</sup> Arabic Maqam World "*The Arabic Maqam*" [online] Tilgjengelig fra: <http://www.maqamworld.com/maqamat.html> [lastet ned 7.mars 2012]

## **Tolkning**

I forskjellige arabiske musikkformer er det en vektlegging av den individuelle musikers tolkning av komposisjoner, for eksempel av tradisjonelle komposisjoner. Dette er også avhengig av hvilken type ensemble som spiller, for i større ensembler vektlegges det mer homogenitet, altså at alle spiller mer eller mindre likt, enn det vektlegges de individuelle musikernes uttrykk. Men i flere ensemble som spiller instrumentalmusikk, som for eksempel Takht - ensembler, er de individuelle utøverne mer fri til å tolke melodien, selv om nesten samtlige i ensemblet fremfører melodien samtidig. Dette er noe som skiller det fra jazzmusikken, der det er vanligere at en solist tolker melodien mens resten av ensemblet akkompagnerer.

## **Det kompositoriske aspektet**

Skal vi se på det fra komponistens side, er det også flere aspekter ved arabisk musikk som er interessante å utforske. I analysedelen ble det tydelig at form - aspektet ikke gjør seg så veldig anvendelig, i at de ikke skiller seg noe særlig fra annen musikk. Det dynamiske aspektet er også lite anvendelig siden veldig mye av arabisk musikk som sagt har en veldig flat dynamisk kurve, og jeg vil si at det er en forskjell som er i konflikt med det som er en veldig etablert estetisk norm innenfor jazz, og generelt innenfor vestlig musikk: tanken om en skiftende, men gradvis stigende dynamisk kurve, som mot slutten av komposisjonene når et høydepunkt før den rask synker og avslutter stykket. Jeg tror at den flate kurven ikke vil være hensiktsmessig som et grunnleggende element av komposisjonen. Det rytmiske aspektet i arabisk musikk er kanskje det som er lettest å inkorporere, siden det ikke er noe radikalt forskjellig ved praksisen i forhold til jazzmusikk, enn det som er ved det tonale aspektet.

Der det i arabisk musikk er mest å hente av anvendelige kompositoriske elementer tror jeg er i å se på det tonale aspektet, der melodikonstruksjon, kvarttoner, og karakteristikkene ved de forskjellige maqamat er sentrale temaer som kan jobbes med og inkorporeres i jazzen.

Melodiene er i skiftende, men likevel betydelig grad bygd opp av motiv slik mye jazzmusikk er, og samtlige komposisjoner i analysedelen bygger opp under denne påstanden.

Utfordringene i forbindelse med kvarttoner og maqamat skal jeg ta opp i delen om praktisk anvendelse, og jeg vil vise at også her er det mange musikalske muligheter.

# Praktisk anvendelse

## Hvilke elementer?

Hvilke muligheter får vi ved å anvende de arabiske musikalske elementene, som jeg har beskrevet i de foregående sidene i oppgaven, i komposisjonen av ny musikk? Mitt mål med denne oppgaven er å prøve å sette ord på hvordan man kan gå fram i prosessen som komponister og musikere generelt gjennomgår når man prøver å kombinere to eller flere forskjellige musikalske retninger. Som sagt, så er det flere ting jeg vil kikke på, og i analysene har jeg gjort rede for form, rytmikk, tonalitet og dynamikk. For avgrensningens skyld har jeg valgt å hovedsakelig kikke nærmere på det tonale aspektet, men også kort gjøre noen tanker om de andre elementene. Grunnen til at jeg velger det tonale aspektet, er at det er det elementet som jeg mener er mest utfordrende og det som er den mest sentrale forskjellen mellom arabisk musikk og vestlig musikk.

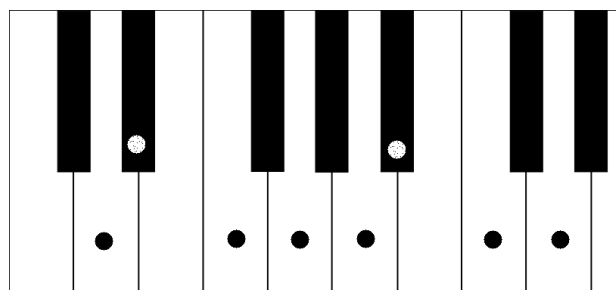
## Instrumentelle utfordringer ved bruk av kvarttoner

For å kunne spille kvarttoner trenger man et instrument som er enten båndløst (fretless), som fiolin eller oud, eller så kan man ha et instrument som for eksempel buzuq, som har bånd som kan flyttes på, slik at man i stor grad kan bestemme selv intoneringen på hvert trinn. Det finnes også strenginstrumenter med bånd organisert i kvarttoner. Det er flere blåseinstrumenter som kan intonere kvarttoner, som klarinetter, oboer, saksofoner, basuner, munnsspill, harper, fløyter, trompet, tubaer, tromboner og horn. Det som da blir åpenbart er at det er flere instrumenter som er vanlige å bruke i populærmusikk, som ikke egner seg til å spille disse tonene, for eksempel vanlig bassgitar, elgitar, eller piano. Det finnes pianister som har stemt pianoet i kvarttoner, men dette er egentlig veldig upraktisk siden hver maqam er stemt annerledes og har kvarttonene på forskjellige trinn. Det fører til at man kan bare spille et begrenset antall maqamat med en stemming på pianoet. Det er også andre bakkedeler med bruk av piano som jeg skal komme tilbake til. Siden mitt hovedinstrument er piano og keyboard blir det viktig naturlig å kikke nærmere på dette.

## Keyboards

Det finnes heldigvis keyboard som har stemmefunksjon og kan dermed brukes til å spille kvarttoner. Utfordringen med å spille kvarttoner på keyboard er hvilke tangenter man skal ha kvarttonene på, for da vil man naturligvis ikke ha mulighet til å spille den naturlige tonen som ligger på den tangenten, med mindre man vil flytte den til en annen tangent igjen.

Eksempel: Maqam bayati



Her er det naturlig å spille den andre tonen i maqamen på Ess - tangenten på pianoet, som da gjør den naturlige Ess'en utilgjengelig, med mindre man vil flytte den til E - tangenten, men det blir bare å forskyve problemet, og man ender opp med et veldig uoversiktlig oppsett. Men hva gjør man da hvis man skal spille vanlig Ess, når den tangenten er opptatt? Om dette egentlig er et problem kan kanskje diskuteres, for spørsmålet blir da hvor avhengig man er av å ha både kvarttonene og de veltempererte tonene tilgjengelig hele tiden. I de aller fleste tilfeller avviker ikke melodien fra maqamen på noen tidspunkt, så hvis man skal bruke de veltempererte tonene som er erstattet av kvarttonene, må det være når man skal bruke de som ornamentikk, eller i en eventuell improvisasjon.

I flere forskjellige arabiske musikkjangere er det vanlig å ikke holde seg til en maqam gjennom hele stykket, men modulere til andre, ofte nærliggende maqamat. Og når nye maqamat skal brukes, må man forandre oppsettet på tangentene. Dette er kanskje den største forskjellen på akustisk piano og keyboard, og hvorfor keyboard er å foretrekke. På keyboardet har man som regel et utvalg av oppsett på både lyder og andre innstillinger lagret på internminnet. Det gjør at man har mange muligheter som bare er et tastetrykk unna, avhengig av hvilken type keyboard man bruker. Man kan, i dette tilfellet, bare ha flere oppsett med kvarttoner på spesifikke toner lagret på forskjellige "patch'er", med andre ord

forskjellige innstillinger lagret på minnet til keyboardet, som man kan hente frem fortløpende mens man spiller. Igjen, dette er avhengig av hvilket keyboard man bruker, og det er selvfølgelig ikke alle keyboard som støtter dette. Men det er laget flere keyboard som er designet med tanke på å bli brukt av keyboardister som spiller musikk som har utfordringene som kvarttoner fører til. Det er også mulig å bruke et MIDI - keyboard koblet til en datamaskin med en programvare som kan spille av instrumenter. Her har man også mange av de samme mulighetene, som stemming og forskjellige oppsett av kvarttoner osv., igjen avhengig av programvaren man bruker.

## Harmonikk

I arabisk musikk brukes det sjeldent harmonikk, det legges mest vekt på melodien. Man kan si at musikken er i stor grad monofon, selv om polyfoni også forekommer. Grunnen til at det er lite harmonikk i arabisk musikk er at akkorder blir hørende veldig "ubehagelige" ut når de også inkluderer kvarttoner. I stedet for harmonikk er det en veldig utstrakt bruk av ornamenteringer og kontrapunkt. Dette er noe av det som er den mest karakteriserende delen av arabisk musikk. Bruk av pedaltone og parallellførte diatoniske terser og sekster er også utstrakt, som også kan gi en følelse av harmonikk i musikken.<sup>15</sup>

Men Vestens inntog i den arabiske kulturen har gjort at flere begynner å eksperimentere med harmonikk i musikken. Eksempler på det ser man i den moderne arabiske populærmusikken. Der har man tatt i bruk akkorder vanligvis på keyboard og gitar. Man kan skille mellom to måter å bruke harmonikk på: Som "pynt" på melodi, det vil si sporadisk bruk av akkorder på for eksempel gitar eller keyboard som ikke har noe dypere funksjon enn å fargelegge melodien eller når melodien ikke spilles. Den andre måten er å bruke det som funksjonsharmonikk, altså at komposisjonen har en harmonisk puls. I vestlig musikk har vi begrep som f. eks tonika, subdominant og dominant, som alle er beskriver hvilken funksjon en akkord har. I arabisk popmusikk kan man av og til høre bruken av tonika og dominant, men sjeldent noe ut over det.

---

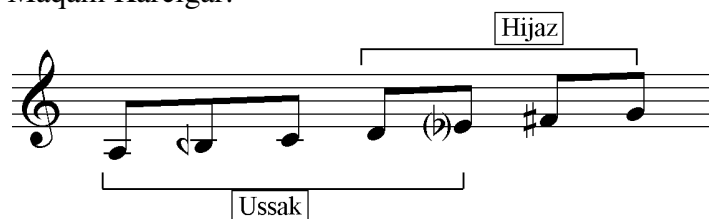
<sup>15</sup> Muhssin, S. "Some notes on harmony" [online] Tilgjengelig fra: <http://www.saedmuhssin.com/harmony.html> [ lastet ned 24.mars 2012]

Dette er en av de tingene som jeg synes er mest interessant. utfordringene forbundet med å kombinere maqamat og kvarttoner med harmonikk blir det første jeg vil prøve å kikke nærmere på. Dette har jeg tenkt å angripe på to måter: Først gjennom å gi eksempler, gjennom note- og lydeksempler, på kombinerings av harmonikk og kvarttoner. Her vil jeg prøve å få et inntrykk av de praktiske utfordringene i å kombinere disse to elementene på, og om det er noen måter å kombinere de på som er bedre enn andre. Den andre måten innebærer å anvende harmonikk på forskjellige måter på en tradisjonell arabisk komposisjon, nærmere bestemt en komposisjon med kvarttoner, for å demonstrere hvordan kvarttoner og harmonikk oppfattes i forhold til hverandre, og for å få et mer helhetlig inntrykk av resultatet.

## Ara Dinkjian

Et eksempel på arabisk musikk med bruk av harmonikk er den armenske - amerikanske oudspilleren Ara Dinkjian. Musikkestilen hans er en blanding av arabiske og vestlige stilarter, og besetningen han bruker er oud, elbass, perkusjon og keyboard. I komposisjonen hans "Slide Dance" fra albumet "An Armenian in America" (2006 - Krikor Music), demonstrerer han hvordan man kan spille en maqambasert melodi på oud med bass og keyboard akkompagnerende med en noe modifisert funksjonsharmonikk. . Vedlegg 3 er en transkripsjon av et utdrag av denne komposisjonen. Jeg var så heldig å få kommunisert med Ara Dinkjian via e-post, og der fikk jeg svar på en del spørsmål angående denne komposisjonen i tillegg til noen generelle spørsmål angående musikken hans. Hvis vi ser først på melodien, så baserer den seg på maqam *Karcigar*, som er en kombinasjon av to maqamat: Ussak og Hijaz.

Maqam Karcigar:



Her brukes den første pentakorden fra Ussak, som betyr de fem første tonene i maqamen. Grunnen til at fortegnet foran tonen E står i parentes, er at E'en tilhører maqam Ussak, og Ess'en tilhører Hijaz. Det som er spesielt med denne komposisjonen, og det jeg er opptatt av,

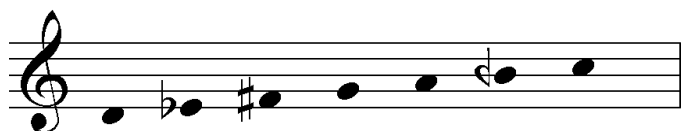
er hvordan keyboardisten oppfører seg i forhold til maqamen som brukes. Spiller han helt vanlig diatoniske akkorder, altså akkorder som tar utgangspunkt i trinnene i maqamen? I del A og B av komposisjonen (**takt 5 - 33**) spiller keyboard fire forskjellige akkorder: A moll, Gsus4, C dur og D moll. Hvis bruker alle tonene i disse akkordene som utgangspunkt for en skala, får vi følgende:



Det som blir tydelig er at keyboardisten unngår å spille to trinn i maqamen: tredje og sjette. I stedet for tredje trinn, spiller han en halv tone under, som muligens for å skape en mer diatonisk a-molltonalitet. Før jeg kom i kontakt med Ara Dinkjian selv, så virket det som at komponisten, keyboardisten, eller begge, har sett på det som den beste løsningen konsekvent å unngå å spille kvarttonen grunnet dens "ubehagelige" klang når den brukes som akkordtone. Og når jeg spurte Ara om akkurat dette, så svarte han:

"As for the question of the keyboard accompaniment, yes, I have instructed the keyboard player to avoid the microtones. As a result, I often request suspended chords, chords without the 3rd, etc." (e-post 23. Februar 2012)

Når vi kommer til del C av melodien (**takt 34 - 49**) skifter tonaliteten til mer tradisjonell Hijaz:



Her spiller keyboardisten to forskjellige akkorder: D7sus4 og C moll. Det vil si at tonene at tredje og sjette trinn i maqamen unngås. Jeg er usikker på hvorfor tredje trinn ikke spilles, men det kan ha noe med hvordan det trinnet intonerer i ouden, for det er ikke uvanlig i hijaz at andre og tredje trinn blir intonert slik at intervallet imellom dem blir mindre. Det gjøres vanligvis ved å heve andre trinn litt og senke tredje trinn litt. Og melodien i denne beveger seg mye innom tredje trinn. På den måten hindrer keyboardisten to intonasjoner av samme trinn, ved å unngå å spille det trinnet.

## Maqambasert harmonikk

Vi har nå sett et eksempel på hvordan man bruker akkorder sammen med maqambasert melodi, og jeg har tenkt å kikke videre på flere metoder å kombinere disse to elementene. Siden mulighetene er mange, blir jeg nødt til å begrense meg til et utvalg som jeg tror kan være hensiktsmessige å utforske. Jeg kommer til å kikke på bruken av akkorder over tre forskjellige maqamat: Bayati, Rast og Hijaz.

Som jeg har sagt tidligere, så er kvarttonene i maqam'ene en av grunnene til at tradisjonell arabisk musikk har veldig liten bruk av harmonikk. Jeg vil først demonstrere hvordan dette høres ut og hvilke konsekvenser bruken av kvarttoner i akkorder vil ha og hva som kan gjøres med det.

### Bayati

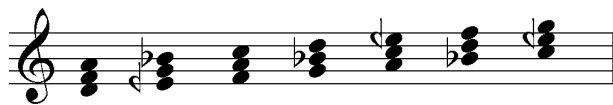
Først et eksempel på hvordan enkelttonene i maqam Bayati høres ut.

( CD: Spor 1)



Så hvordan det høres ut hvis man danner treklanger på hvert av trinnene i maqamen:

( CD: Spor 2)



Det som er interessant når en inkorporerer kvarttoner inn i harmonikken er at man får helt nye typer akkorder, som for eksempel andre trinn som blir en dur fra en kvarttonesenket E. Man får da en utfordring i eventuelt å finne en måte å skrive besifring til denne akkorden. En måte kunne være å skrive den slik:  $E^{\flat}$



I neste eksempel spiller jeg nå maqamen over hver av treklangene fra det foregående eksemplet. Jeg begynner melodistemmen fra samme tone som den nederste i treklangen.

(CD: Spor 3)

Den treklangen som er mest "ubehagelig" er den fra andre trinnet, som skyldes at grunntonen er en kvarttone mens tersen og kvinten er tempererte. Men det hjelper litt hvis man legger til en dyp grunntone i bassregisteret. Men akkorder av denne karakter kan kanskje være mindre anvendelige enn akkorder som bare har kvarttoner i ters eller kvint. I de neste seks sporene på CD' en vil jeg gjøre det samme som jeg gjorde med maqam Bayati på de to andre maqamat: Først presentere skalaen, så danne treklanger fra hvert trinn, så treklanger med skala over.

### Hijaz

(CD: Spor 4)



(CD: Spor 5)



I neste eksempel spiller jeg nå maqamen over hver av treklangene fra det foregående eksemplet. Jeg begynner melodistemmen fra samme tone som den nederste i treklangen.

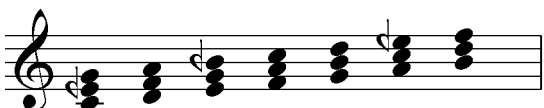
(CD: Spor 6)

### Rast

(CD: Spor 7)



(CD: Spor 8)



I neste eksempel spiller jeg nå maqamen over hver av treklangene fra det foregående eksemplet. Jeg begynner melodistemmen fra samme tone som den nederste i treklangen.

(CD: Spor 9)

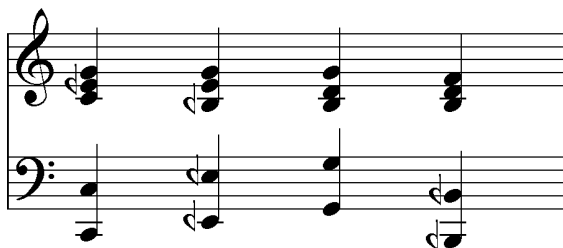
### Dissonans

Alle de foregående eksemplene gir et lite inntrykk av hvordan kombinasjonen av kvarttoner høres ut i praksis. Det er tydelig at de fleste akkordene med kvarttoner høres "uvanlige" eller "ubehagelige" ut for vårt øre. Jeg vil si at noen av akkordene med kvarttoner er mer "behagelige" enn andre, altså de akkordene med kvarttonen i ters eller kvint. Jeg har spilt inn noen av lyd eksempelne med piano, og det viser seg at klangen til noen instrumenter vil være mer hensiktsmessige enn andre å bruke til å spille akkorder. Et instrument med mange overtoner vil dissonere mer når man spiller maqambasert harmonikk enn et instrument uten mange overtoner. Piano er et eksempel på et instrument som har en klang med mye overtoner. Bruker man derimot et instrument som er mer "mykere" i klangen, altså med mindre overtoner, vil man oppdage at kvarttoneakkorder dissonerer mindre. Et eksempel kan være et el-piano. Jeg kommer til å demonstrere forskjellen i klangen mellom piano og el-piano stemt med kvarttoner senere.

### Basstoner

I dette eksemplet vil jeg vise om opplevelsen av kvarttonene forandres av å legge til basstoner til akkordene:

(CD: Spor 10)



Ved å legge til basstoner i akkorden gjør man at harmonikken blir enda mer tydelig. Et annet aspekt som blir tydelig ved å gjøre dette, er differansen mellom tempererte toner og kvarttoner. I den andre akkorden er det bare tersen i akkorden som er temperert. Det gjør at det blir den som høres "falsk" ut. Det skjer også i den siste akkorden der differansen mellom tempererte toner og kvarttoner er  $2/3$ .

## Omvendinger

Kvarttonens påvirkning på akkorden har også noe å gjøre med hvilken omvendning av akkorden man bruker, altså hvilken rekkefølge man har på akkordtonene.

(CD: Spor 11 & 12)

The image shows two musical examples. The first is labeled 'Rast' and shows a treble clef staff with three chords: a D minor triad (D, F, A), a D major triad (D, F#, A), and a D minor triad (D, F, A). The bass clef staff shows the notes D, F, and A in descending order. The second is labeled 'Hijaz' and shows a treble clef staff with three chords: a D major triad (D, F#, A), a D minor triad (D, F, A), and a D major triad (D, F#, A). The bass clef staff shows the notes D, F, and A in descending order.

De akkordene som har kvarttøner på toppen blir mer preget av å ha kvarttøner i seg enn de akkordene som har kvarttonene som nederste eller midterste akkordtone. Topptonen er den mest hørbare tonen i akkorden. Derfor kan det være lurt å legge kvarttonen i mellomtonen eller som nederste akkordtone.

## Metningstoner

Man trenger ikke nødvendigvis holde seg til treklanger når man jobber med disse skalaene, så jeg presenterer nedenfor et utvalg av akkordomvendinger med fire eller flere toner.

(CD: Spor 13)

The image shows two musical examples. The first is labeled 'Hijaz' and shows a treble clef staff with five chords: a D major triad (D, F#, A), a D minor triad (D, F, A), a D major triad (D, F#, A), a D minor triad (D, F, A), and a D major triad (D, F#, A). The bass clef staff shows the notes D, F, and A in descending order. The second is labeled 'Bayati' and shows a treble clef staff with five chords: a D major triad (D, F#, A), a D minor triad (D, F, A), a D major triad (D, F#, A), a D minor triad (D, F, A), and a D major triad (D, F#, A). The bass clef staff shows the notes D, F, and A in descending order.

Ved å legge til flere toner i akkorden kan man til en viss grad overdøve kvarttonene slik at de blir enda mindre fremtredende enn bare å flytte kvarttonen nedover i akkorden slik vist i forrige eksempel. Flere metningstoner gjør også at det blir mer likt jazzharmonikk som ofte har flere metningstoner i akkordene.

## **Funksjonsharmonikk**

I de første eksemplene har jeg gått gjennom de diatoniske akkordene i hver maqam. Ifølge funksjonslæren så er treklangene som dannes fra første, fjerde og femte trinn de grunnleggende akkordene i skalaen. Kan man da altså behandle maqamat på samme måte som man behandler akkorder i vanlig temperert musikk? Det er en utbredt praksis i mye moderne arabisk musikk at man bruker funksjonsharmonikk, men det begrenser seg til tonika - dominant funksjoner, og da også uten tydelige akkordtoner, men heller basstoner. Som sagt, et problem som oppstår når vi får akkorder som inneholder kvarttoner, er hvordan man skal notere akkordene i besifring. Dette er noe jeg ikke kommer til å gå nærmere inn på, men definitivt et område verdt å kikke på. Siden plasseringen av kvarttonene i akkordene er viktig i forhold til klangen av akkorden, er ikke kvarttoneakkorder direkte overførbare til vanlig funksjonslære og de kan dermed ikke behandles på samme måte som vi behandler akkorder basert på tempererte skalaer. Jeg tror det er nødvendig med en nytt "regelverk" for å bruke harmonikk basert på maqamat. Så i arbeidet med å harmonisere en arabisk melodi, så har jeg tatt utgangspunkt i vestlig harmoniseringspraksis, og tilpasset den med hensyn til kvarttoneakkorder.

## **Rast fra Irak**

Jeg har i de følgende musikkeksemplene forsøkt å sette teoriene mine ut i praksis ved å anvende kvarttoneharmonikken på en tradisjonell arabisk komposisjon. Jeg har arrangert to forskjellige versjoner der den første versjonen har hyppige akkordskift, og den andre har færre. Jeg har i begge versjoner tatt utgangspunkt i maqamen i utformingen av akkordene.

## Første versjon

(CD: Spor 14)

Besetning: El-piano, bass, to synth - stemmer til melodi, og perkusjon.

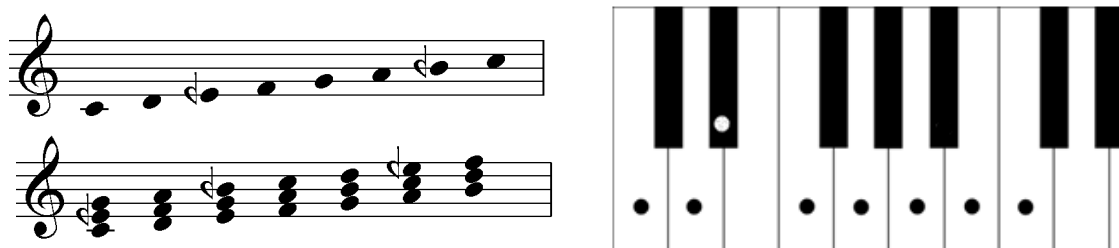
# Rast fra Irak

♩ = 70 Tradisjonell

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 70. It consists of five staves of music. The first staff starts with a key signature of one flat (C minor) and a 4/4 time signature. The chords are Cm, Gm/B<sup>b</sup>, Am<sup>7(b5)</sup>, Cm, Gm/B<sup>b</sup>, Am<sup>7(b5)</sup>, and Gm. The second staff starts at measure 5 with Cm, Gm, Cm, Gm, Cm, Gm/B<sup>b</sup>, Am<sup>7(b5)</sup>, and Gm. The third staff starts at measure 9 with Cm, Dm<sup>7</sup>, Cm/E<sup>b</sup>, F, Gm, and Am<sup>7(b5)</sup>. The fourth staff starts at measure 13 with Cm, Gm, Cm, and Gm/B<sup>b</sup>. The fifth staff starts at measure 17 with Am<sup>7(b5)</sup>, Gm, F, F<sup>7</sup>, and Cm. There are several triplet markings (3) throughout the score.

Utfordringene i forbindelse med hvordan å skrive besifring når man bruker maqambasert harmonikk, eksemplifiseres her. Jeg har ikke fokusert i denne oppgaven på å utarbeide et fullstendig system for besifring med kvarttoner, så jeg kommer bare til å forklare forholdet mellom besifringen og det klingende resultatet i disse eksemplene.

I utarbeidelsen av besifringen har jeg tatt utgangspunkt i hvilke tangenter på pianoet som jeg har plassert kvarttonene i maqam rast. Det falt naturlig å legge tredje trinnet i skalaen på Ess-tangenten på pianoet, og jeg valgte derfor å kalle treklngen fra første trinn for C moll. Jeg har lagt syvende trinn i skalaen på H-tangenten på pianoet siden melodien inneholder både kvarttonesenket H og en Bb, der kvarttonesenket H klinger litt lysere enn Bb. Dermed blir det riktig å plassere kvarttonesenket H på H-tangenten. Jeg har valgt å kalle treklngen fra femte trinn for G-moll siden intervallene mellom tonene er de samme som i treklngen fra første trinn: C-moll.



I denne versjonen brukte jeg først et piano stemt med kvarttoner til å spille akkorder, men fant ut at klangen til piano ikke er et ideelt instrument til å spille maqambasert harmonikk på. Grunnen er, som før nevnt, at overtonene i klangen til pianoet gjør at akkordene med kvarttoner dissonerer mye mer enn når jeg bruker et el-piano med mye mindre overtoner i klangen. Jeg valgte derfor å bruke et el-piano stemt med kvarttoner i stedet for piano. Neste lydeksempel viser forskjellen på klangen mellom piano og el-piano.

(CD: Spor 15)

## Andre versjon

(CD: Spor 16)

Besetning: Piano, synthpad, Bass, to synth - stemmer til melodi og perkusjon

# Rast fra Irak

v.2

Tradisjonell

$\text{♩} = 70$

1 Cm 3 Dm7 E<sup>♭</sup> Dm7

5 Cm F 3 Cm

9 Gm<sup>9</sup>(<sup>b</sup>3) F(add9) 3

13 Cm

17 Dm Cm/E<sup>♭</sup> F 3 Cm

I denne versjonen har brukt noen andre akkorder som ikke var med i den første versjonen. I takt 4 har jeg brukt treklangen fra tredje trinn som demonstrerer et eksempel på hvordan det klinger når det er flest toner som er kvarttoner i akkorden, hvordan da den tempererte tonen, i dette tilfellet G, vil være den som dissonerer. I takt 9 spiller jeg en G moll9 med B<sup>b</sup> i tersen, og ikke kvarttonesenket H, det grunnet at melodien i den takten inneholder en B<sup>b</sup>.

Forskjellen mellom disse to arrangementene ligger litt i instrumenteringen, men mest i hvor mye akkordskift det er i løpet av komposisjonen. Jeg synes den andre versjonen klinger best, kanskje mest fordi det blir færre akkorder, dermed mindre maqambasert harmonikk. Før man mestrer denne måten å komponere musikk på, mener jeg det er lurt å begrense antallet akkorder med kvarttoner, siden det er klanger som er vanskelig å venne seg til, så her gjelder nok uttrykket "less is more".

### **Flere muligheter**

Disse to arrangementene viser bare noen av de mange mulighetene som er i å anvende harmonikk med og uten kvarttoner i arabisk musikk. Det er også andre måter å anvende harmonikk sammen med maqambasert melodi. Eksempler på det kan være:

- å antyde harmonikk ved å spille basstoner, slik bassisten gjør i "Tahmila - Habibi Ya Asmar", uten nødvendigvis å spille akkorder.
- å spille tradisjonell harmonikk over en maqambasert melodi, så lenge man unngår at tempererte akkordtoner ikke betones samtidig som de tilsvarende kvarttonesenkede tonene: Ess med kvarttonesenket E, Bb med kvarttonesenket H, for eksempel.



## Oppsummering

Denne oppgaven hadde som mål å redegjøre for hvilke muligheter en komponist med bakgrunn i hovedsakelig jazzmusikk, men også generelt vestlig musikk, har i å inkorporere arabisk musikk i sitt musikalske virke. Et annet mål var å redegjøre for utfordringene dette innebærer, og hvordan å løse relevante problemstillinger i dette arbeidet. I beskrivelsen av arabisk musikk og jazz i forhold til hverandre konkluderte jeg med at det aspektet ved arabisk musikk som er mest interessant for en komponist er det tonale, nærmere bestemt anvendelse av maqam, kvarttoner og melodioppbyggingen. I innledningen presiserte jeg også at det som er mest interessant for meg med arabisk musikk er, som nevnt, den karakteristiske maqamen og harmonikken, eller fraværet av det. Derfor brukte jeg en betydelig del av oppgaven til å forske på mulighetene av å kombinere maqamat og harmonikk.

I delen om praktisk anvendelse viste jeg hvordan maqamat kan brukes til å danne harmonikk etter vestlige musikkteoretiske prinsipper, dog noen modifiserte musikkteoretiske prinsipper. Det jeg oppdaget var at:

- akkorder med kvarttoners dissonans er relativt til instrumentets klangkarakter
- basstoner, metningstoner og forskjellig bruk av omvendinger av akkorder med kvarttoner i seg har stor betydning for akkordens klangkarakteristikk
- maqambasert harmonikk vil trenge et eget regelverk for besifring
- keyboardister står overfor flere utfordringer i den praktiske anvendelsen av kvarttoner

Jeg mener at arbeidet mitt er en god begynnelse på en mer radikal retning av ny jazzmusikk. Ved å fjerne noe av den vestlige musikkens rammeverk, der det veltempererte tonesystemet er et eksempel, utfordres komponister og musikere på et veldig grunnleggende nivå som jeg personlig synes er veldig spennende. Anvendelse av maqambasert tonalitet åpner opp for mange flere muligheter enn bare det å blande jazz med en annen sjanger basert på det veltempererte systemet. Men jeg tror på ingen måte at det blir en lett oppgave. Basert på egen erfaring så tror jeg at det tar litt tilvenning før man kan virkelig sette pris på de melodiske kvalitetene som er å finne i arabisk musikk, spesielt med hensyn til kvarttoner. Derfor tror jeg at som komponist er det viktig ikke å overdrive bruken av maqambasert melodi eller harmonikk, for kvarttoner er uvante toner for mange vestlige lyttere, så jeg tror det kan være

lurt å ha et begrenset bruk av disse elementene. En annen bakdel, som jeg nevnte i kapitlet om praktisk anvendelse, er alle de instrumentaltekniske utfordringene som oppstår når man skal anvende kvarttoner i musikken. Det er mange instrumenter som ikke har den muligheten.

Som komponist gjenstår det fremdeles mye forskning igjen, siden min oppgave har gitt komponister som vil bruke resultatet et sett med verktøy som kan brukes til å lage ny musikk, og da er det ikke så mye annet å gjøre enn å begynne å komponere. Det er likevel ting som kan ses nærmere på innenfor arabisk musikk for musikkforskere som meg selv. Jeg har for eksempel kun sett på noen få arabiske sjangere, igjen sjangre av instrumentalmusikk, så all den vokale arabiske musikken er et tema som kan være interessant. Eivind Løberg skrev en masteroppgave i 2010 som berører dette.<sup>16</sup> Arabisk musikk er også fremdeles en veldig omfattende musikalsk kultur som har mange sider som er interessant å se på, som forskere naturligvis gjør.

Da jeg hadde begynt så smått med arbeidet til denne oppgaven hadde jeg ganske mørke tanker om resultatet av arbeidet mitt. Spesielt med tanke på mine teorier om kvarttonebasert harmonikk, siden det til å begynne med hørtes helt forferdelig ut. "*Blir det musikk av dette?!?*" Gehøret mitt har hatt store utfordringer med å venne seg til å høre "falske" toner komme ut av høyttalerne på kontoret flere timer om dagen, og som jeg er sikker på flere andre akademikere som begir seg ut på oppgaveskriving har gått gjennom, var det flere ganger jeg var inne på tanken av å gi opp hele prosjektet. Men gjennom positiv påvirkning fra venner og familie har jeg stadig blitt oppmuntret og overbevist om at jeg kan bidra med noe betydningsfullt gjennom mitt musikalske og akademiske arbeid. Jeg er også nå fornøyd med at jeg har valgt et såpass uvanlig emne for en jazzmusiker å fordype seg i, siden jeg forestiller meg at å skrive en oppgave om for eksempel jazzpiano - voicing ville gitt meg en håpløs følelse om at min oppgave ville endt opp som en dråpe i havet av litteratur om musikkteori og praksis.

Det er likevel noen ting som jeg hadde håpt jeg skulle fått gjort i dette arbeidet, som jeg ikke fikk tid til å gjennomføre. Håpet mitt er at oppgaven skal fungere som en introduksjon til den arabiske musikken, og gi de som er interessert et godt utgangspunkt for å inkorporere denne musikken inn i sin egen musikk, ikke nødvendigvis jazz, men andre stilarter også. Det er virkelig mange muligheter å finne i denne måten å tenke musikk på. En ting som slo meg i arbeidet med kvarttoner er at mikrotonalitet er å finne i mye samtidsmusikk, så dette vil ikke

---

<sup>16</sup> Løberg E. "*En sammenlignende analyse av ornamenter / melismer i lys av etnisk orientalske musikkuttrykk*", Universitetet i Agder, 2010

være noe som er nytt for de som driver med det, men mitt håp er at bruk av kvarttoner kan likevel bli mer kommersialisert enn det den er nå. Det er allerede et godt etablert fenomen i den arabiske verden blant annet, og man har tendenser til det i blues og jazz gjennom blåtoner, så jeg tror det absolutt er mulig å få til. Men da kommer jeg tilbake til problemet mitt: denne oppgaven er å bare så vidt begynne å pirke på overflaten av noe veldig mye større. Jeg hadde i begynnelsen av arbeidet med oppgaven store planer om jazzkomposisjoner basert på kvarttoner osv., men jeg oppdaget raskt at dette er noe som sannsynligvis vil kreve mye tid til å mestre. Som Ara Dinkjian sa til meg angående kombinerings av maqambasert melodi og vestlig harmonikk:

"The goal, in my view, has always been to maintain the integrity and authenticity of the maqam intonation and feel, while adding western harmonic color. I personally feel it is crucial to truly know both systems, this way you can be sure that you are not compromising the integrity of either one." <sup>17</sup>

Dette poengterer godt det som også kanskje er den største utfordringen med dette prosjektet, nemlig hvordan man unngår at musikken ender opp med å høres konstruert og "kunstig" ut, men heller autentisk. Da er det lett å starte en diskusjon om hva som kan sies å være autentisk, noe jeg skal forstå fra å gjøre i dette avsnittet. Men det jeg, som sagt, glemte i min begeistring for emnet før jeg begynte arbeidet, var at dette er ikke noe som kan gjøres over natten. Jeg skulle gjerne vist noen konkrete eksempler på jazzkomposisjoner med maqambasert melodi og harmonikk, men det er noe jeg må jobbe mer med før jeg kan lage noe som jeg virkelig kan stå for som komponist.

---

<sup>17</sup> [E-post 23.02.2012]

# Kilder

## Bøker, publikasjoner, noter

Touma, H.H. (1996) *"The music of the Arabs"*, Amadeus Press

Powers, C. (2005) *"Arabic Musical Scales" 1st. edition*, GL Design, Boulder, Colorado. USA

Løberg E. (2010) "En sammenlignende analyse av ornamenter / melismer i lys av etnisk orientalske musikkuttrykk", Universitetet i Agder

## CD-ROM

Abdel Karim Ensemble (2001) *"Joyas De La Música Culta Árabe"* Pneuma

Ensemble Al-Ruzafa, Omar Sarmini, Hames Bitar (2007) *"La Musica De Al-Andalus"*, Empresa Publica De Gestion De Programas Culturales

Simon Shaheen (1992) *"Turath"* CMP Records

Tariq Arruh (2008) *"Un Paseo Musical Por Medio Oriente"* RGS Music

Ara Dinkjian (2006) *"An Armenian in America"* Krikor Music

## Internett

Store Norske Leksikon *"Jazzrock"* [online] Tilgjengelig fra:  
<http://snl.no/jazzrock> [lastet ned 14.mars, 2012]

Store Norske Leksikon *"Arabere - musikk"* [online] Tilgjengelig fra:  
<http://snl.no/arabere/musikk> [lastet ned 16. februar, 2012]

Rushton, J. *"Quarter-tone"* [online] Tilgjengelig fra:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22645?q=quarter+tones&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> Oxford Music Online, Grove Music Online [Lastet ned 2.april 2012]

Wikipedia.com *"Blue Note"* [online] Tilgjengelig fra:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_note](http://en.wikipedia.org/wiki/Blue_note) [lastet ned 2.april 2012]

Lindley, M. "*Equal temperament*" [online] Tilgjengelig fra:  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08900?q=equal+temperament&hbutton\\_search.x=22&hbutton\\_search.y=12&hbutton\\_search=search&source=omo\\_epm&source=omo\\_t237&source=omo\\_gmo&source=omo\\_t114&search=quick&pos=1&start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08900?q=equal+temperament&hbutton_search.x=22&hbutton_search.y=12&hbutton_search=search&source=omo_epm&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=1&start=1#firsthit) Oxford Music Online, Grove Music Online [Lastet ned 2.april 2012]

Dahlhaus, C., et al. "*Harmony*" [online] Tilgjengelig fra:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818?q=harmony&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> Oxford Music Online, Grove Music Online [Lastet ned 2.april 2012]

Store Norske Leksikon "*Funksjonsteorien*" [online] Tilgjengelig fra:  
<http://snl.no/funksjonsteorien> [lastet ned 11.mars 2012]

The Oxford Companion to Music "*Maqām*" [online] Tilgjengelig fra:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4204?q=maqam&search=quick&pos=2&start=1#firsthit> Oxford Music Online [Lastet ned 12. mars 2012]

Arabic Maqam World "*The Arabic Maqam*" [online] Tilgjengelig fra:  
<http://www.maqamworld.com/maqamat.html> [lastet ned 7.mars 2012]

Store Norske Leksikon "*Transkripsjon - arrangering*" [online] Tilgjengelig fra:  
[http://snl.no/transkripsjon/musikk%2C\\_arrangement](http://snl.no/transkripsjon/musikk%2C_arrangement) [lastet ned 9. mars 2012]

Store Norske Leksikon "*Transkripsjon - notasjon*" [online] Tilgjengelig fra:  
[http://snl.no/transkripsjon/musikk%2C\\_notasjon](http://snl.no/transkripsjon/musikk%2C_notasjon) [lastet ned 10. mars 2012]

World Music Central.org "*Abdel Karim Ensemble*" [online] Tilgjengelig fra:  
[http://worldmusiccentral.org/artists/artist\\_page.php?id=279](http://worldmusiccentral.org/artists/artist_page.php?id=279) [Lastet ned 12. mars 2012]

Muhssin, S. "*Some notes on harmony*" [online] Tilgjengelig fra:  
<http://www.saedmuhssin.com/harmony.html> [ lastet ned 24.mars 2012]

# Vedlegg

## Transkripsjoner

Vedlegg 1: "Samai Bayati" fremført av Abdel Karim Ensemble

Vedlegg 2: "Longa Farahfaza" fremført av Abdel Karim Ensemble

Vedlegg 3: Utdrag fra "Slide Dance" fremført av Ara Dinkjian

## CD-ROM

Spor 1: Maqam Bayati: Skala

Spor 2: Maqam Bayati: Treklanger

Spor 3: Maqam Bayati: Skala over treklanger

Spor 4: Maqam Hijaz: Skala

Spor 5: Maqam Hijaz: Treklanger

Spor 6: Maqam Hijaz: Skala over treklanger

Spor 7: Maqam Rast: Skala

Spor 8: Maqam Rast: Treklanger

Spor 9: Maqam Rast: Skala over treklanger

Spor 10: Akkorder med basstoner

Spor 11: Akkordomvendinger Rast

Spor 12: Akkordomvendinger Hijaz

Spor 13: Akkorder med metningstoner Hijaz og Bayati

Spor 14: Rast fra Irak: første versjon

Spor 15: Sammenlikning mellom piano og elpiano

Spor 16: Rast fra Irak: andre versjon

# Samai Bayati

Ibrahim Aryan

**Moderato**

Melodi

Perkusjon

3 Khanah 1

5

7

8 Taslim

10

12

14 Khanah 2 Nahawand fra G

16



18

Musical notation for measures 18-19. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 18 contains a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 19 continues the melody and bass line.

19 Taslim

play 2.x

Musical notation for measures 19-20. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 19 is marked with a box containing the word "Taslim". Below the treble staff, the instruction "play 2.x" is written. Measure 20 continues the melody and bass line.

21

Musical notation for measures 21-22. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 21 contains a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 22 continues the melody and bass line.

23

Musical notation for measures 23-24. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 23 has two first endings (1. and 2.) indicated by brackets. Measure 24 continues the melody and bass line.

25 Khanah 3

Musical notation for measures 25-26. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 25 is marked with a box containing the word "Khanah 3". Measure 26 continues the melody and bass line, ending with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Ajam fra Bb

27

29

30 Taslim

play 2.x

32

34

1. 2. Allegro

1. 2. Allegro

Khanah 4

36

Musical notation for measures 36-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain eighth-note patterns.

38

Musical notation for measures 38-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain eighth-note patterns.

40

Musical notation for measures 40-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain eighth-note patterns.

42

Musical notation for measures 42-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain eighth-note patterns.

44

Musical notation for measures 44-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves contain eighth-note patterns. The system concludes with repeat signs and a final 6/4 time signature on both staves.

45 **Moderato**

Musical notation for measures 45-47. The top staff is in treble clef, 6/4 time, and the bottom staff is in bass clef, 6/4 time. Both end with a 2/4 time signature change. The tempo is marked 'Moderato'.

48 **Taslim**

play 2.x

Musical notation for measures 48-49. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and the bottom staff is in bass clef, 2/4 time. The tempo is marked 'Taslim'. The bass staff has a 'play 2.x' instruction.

50

Musical notation for measures 50-51. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both in 2/4 time.

52 **rit.**

1. 2.

Musical notation for measures 52-53. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both in 2/4 time. The tempo is marked 'rit.' and there are first and second endings.

# Longa Farahfaza

Abdel Karim

Khanah 1 ♩ = 120

Melodi

Bass

Perkusjon

7

12

12

12

Vedlegg 2

Taslim

16

16

16

To Coda

22

22

22

To Coda

Khanah 2

29

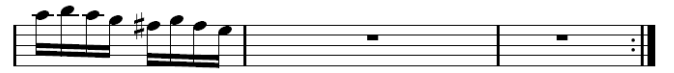
29

29

Vedlegg 2

modulerer til Ajam (dur) fra G

37



37



37



45



45



45



Khanah 3

modulerer til Hijaz fra A

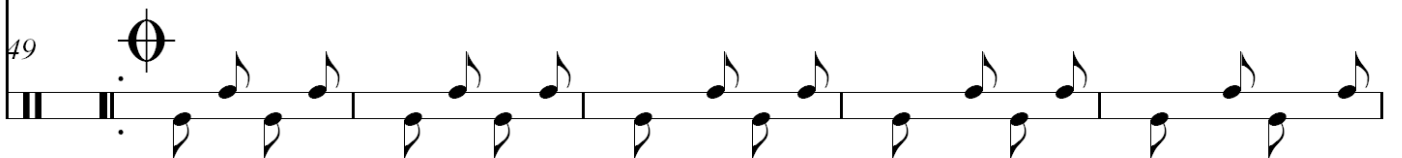
49



49



49



Vedlegg 2

4 54

1.

54

54

60

2.

60

60

64

64

64

72

1. 2. 3/4

72

72



77

77

77

81

81

81

86

86

86

94

94

94

# Utdrag av "Slide Dance"

Fra albumet "An Armenian in America"

Ara Dinkjian

$\text{♩} = 145$

Intro Play 1.rep

Oud

$\text{♩} = 145$

Electric Piano

5

A

9

Vedlegg 3

13

1. 2.

16

**B**

**B**

3 3

20

**D.S. al Coda w/rep.**  
Play 1. & 3.x only

22

**D.S. al Coda w/rep.**

Vedlegg 3

26

Musical notation for measures 26-29. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 26-28 and a whole rest in measure 29. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

30

Musical notation for measures 30-33. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with whole rests in measures 30-32 and a short melodic phrase in measure 33. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

34

Musical notation for measures 34-37. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with a 'C' in a box. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

38

Musical notation for measures 38-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Vedlegg 3

4

42

Musical score for measures 42-45. The top staff is a single melodic line with a triplet of eighth notes in measure 43. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

46

Musical score for measures 46-49. The top staff features a continuous eighth-note melody. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

50

**D**

Musical score for measures 50-53. Measure 50 starts with a double bar line and a 'D' in a box. The top staff has a melodic line with eighth notes. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

54

Musical score for measures 54-57. The top staff has a melodic line with eighth notes and a long note in measure 56. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Vedlegg 3

58

5

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a single treble clef staff with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line of eighth notes in the second measure. The second system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff has a series of chords with eighth notes and rests. The bass clef staff has a series of chords with eighth notes and rests. Both systems end with a double bar line and repeat dots.