

Leo Plenckers

Arabische muziek

*Een overzicht van de geschiedenis en
de hedendaagse praktijk*

Uitgeverij Bulaaq · Amsterdam

Inhoud

Voorwoord 9

Inleiding 13

Deel 1 De historische achtergrond 19

Inleiding 21

De erfenis uit vroegere eeuwen 23

Egypte en Mesopotamië 23

Van de derde eeuw voor tot de zevende eeuw na Chr. 29

De Arabische muziek vóór de komst van de islam 32

De bedoeïenen 32

Mekka en Medina 33

Muziekinstrumenten 35

De vroeg-islamitische periode en het kalifaat van
de Umayyaden (600-750) 38

De *mukannat* 41

Damascus 44

De bloeitijd van de Abbasiden (achtste en negende eeuw) 46

Muziek aan het hof van Hārūn ar-Rašīd 47

De opkomst van Andalusië 52

Het begin van de Andalusische muziektraditie: Ziryāb 53

Muziektheorie 54

De tiende tot dertiende eeuw	59
De muziektheorie in de Mashreq	60
Al-Fārābī	60
Al-Ḥasan ibn Aḥmad	65
Ibn Sīnā	66
Ontwikkelingen sinds de tiende eeuw in de Maghreb	67
Van circa 1250 tot 1600	73
Het muziekleven	75
Muziektheorie	81
Het toonmateriaal	81
De basisreeksen <i>jins</i> en <i>šadd</i>	84
Transpositie van reeksen	87
Ritmiek	90
Composities en compositievormen	93
De ordening van de modi en de kosmologie	98
Muziekinstrumenten	101
Van het eind van de vijftiende tot het midden van de negentiende eeuw	104
Van 1850 tot het eind van de twintigste eeuw	122
De periode van de <i>nabda</i>	123
De twintigste eeuw	128
Het gezongen theater	128
De muziekfilm en Muḥammad ‘Abdu-l-Waḥḥāb	130
De radio en Umm Kulṭūm	132
De <i>turāt</i> of het muzikale erfgoed	135
De jaren zeventig, een wisseling van generaties	136
Deel II De moderne tijd	139
Inleiding	141
Het toonstelsel	143
De stemming	145
De <i>jins</i>	147

- De *maqām* 148
 - Het aantal *maqāmāt* 149
 - De opbouw van een *maqām* 150
 - De belangrijkste *maqāmāt* 151
 - Rāst* 151
 - Bayātī* 151
 - Sabā* 152
 - Sikā* 152
 - Huzām* 152
 - ʿAjām* 153
 - Nahāwand* 153
 - Ḥijāzkār kurdī* 153
 - Nawā aṭar* 154
 - Ḥijāz* 154
 - Modulaties 154
- Maat en ritme 156
 - Eenvoudige binaire maten 158
 - Eenvoudige ternaire maten 159
 - Enkele andere *awzān* 160

- De klassieke stedelijke muziek 163
 - De traditie van Irak: *al-maqām al-ʿirāqī* 163
 - De klassieke traditie van Syrië en Egypte: de *waṣla* 170
 - De instrumentale vormen van de Syrische en de Egyptische traditie 172
 - De *taqīm* 172
 - De *samāʿī* 178
 - De *bašraf* 180
 - De *lūnga* 182
 - De *dūlāb* 184
 - De *taḥmīla* 185
 - De vocale vormen van de Syrische en Egyptische traditie 187
 - De *mawwāl* 187
 - De *layālī* 190
 - De *dawr* 190
 - De *uḡniya* 199
 - De *muwašṣaḥ* 204

De klassieke tradities in Noord-Afrika: de <i>nawba</i>	208
De Marokkaanse <i>nawba</i>	213
De Algerijnse <i>nawba</i>	213
De Tunesische <i>nawba</i>	219
De populaire muziek	221
De <i>firqa</i> -liederen	221
De Egyptische <i>š'a'bī</i>	232
De Egyptische <i>gīl</i>	239
De Algerijnse <i>raī</i>	243
De Marokkaanse <i>š'a'bī (chaâbi)</i>	250
De Arabische hiphop	255
De volksmuziek	262
Het Midden-Oosten	263
De bedoeïenen	263
De sedentaire bevolking	269
Niet-metrische liederen van de sedentaire bevolking	269
Metrische liederen van de sedentaire bevolking	275
De muziek van de bewoners van de oost- en zuidkust van het Arabisch Schiereiland	277
De Maghreb	279
Vocale muziek	279
Instrumentale muziek	288
Noten	289
Bibliografie	293
Discografie	301
Websites en illustratieverantwoording	305
Register	307

De Arabische muziek vóór de komst van de islam

De term Arabische muziek, in de meest strikte betekenis van het woord, beperkt zich tot de muziek die door de bewoners van het Arabisch Schiereiland – stedelingen en rondtrekkende bedoeïenen – wordt beoefend. De oudste berichten daarover zijn schaars en zij dateren pas van de negende eeuw, maar gaan terug tot de vijfde en de zesde eeuw, het tijdperk dat aangeduid wordt als de *jābiliya*, de tijd van onwetendheid, waarin de mensheid in duisternis leefde en de islam nog niet kende.

De *jābiliya* was overigens niet primitief, arm en onbeschaafd. De belangrijkste steden op het Arabisch Schiereiland, Mekka en Medina, waren welvarende handelscentra, gelegen op de karavaanwegen die het noorden en het zuiden van het Schiereiland verbonden. De bewoners kenden, net als de leden van de rondtrekkende bedoeïenenstammen, een bloeiende cultuur, waarin poëzie en muziek een belangrijke plaats innamen.

De bedoeïenen

Het oudst bekende Arabische muziekgenre is de *ḥidā'*. Het ontstaan ervan wordt voor het eerste beschreven in 'Het boek van verstrooiing en van muziekinstrumenten' (*Kitāb al-lahw wa-l-malāḥī*) van de geograaf Ibn Ḳurradāḳbih, die rond 820 in Khorasan werd geboren en in 911 te Bagdad stierf. Dit werk is een van de eerste geschriften over muziek die zijn overgeleverd. Ḳurradāḳbih verhaalt daarin dat ten tijde van de *jābiliya* een zekere Muḍar ibn Naḏar een van zijn slaven bestrafte met een harde klap op zijn hand. De slaaf, die het uitschreeuwde uit van pijn, riep: '*yā yadayyāh, yā yadayyāh*' (O, mijn handen, o, mijn handen). Dit geschreeuw had een merkwaardig gevolg: een troep kamelen die in de buurt aan het grazen was, zette zich in beweging en begon te lopen op het ritme van het gejammer. Zo werd een nieuw ritme ontdekt dat de basis werd van het karavaan- of kameeldrijverslied, de *ḥidā'*, dat al snel bekend werd als het lied bij uitstek van de rondtrekkende bedoeïenen.

De *ḥidā'* was overigens niet het enige liedgenre van de bedoeïenen. Zeer

geliefd was de *qaṣīda*, een gedicht dat wel honderd regels omvatte en waarvan elke versregel, die uit twee delen bestaat, steeds door hetzelfde rijm en hetzelfde metrum wordt geregeerd. De klassieke *qaṣīda* bestaat uit drie delen, een inleiding met de liefde als thema, vervolgens een kameelbeschrijving en ten slotte, afhankelijk van de gelegenheid waarvoor de *qaṣīda* was bedoeld, een loflied, een satire, een lied ter verheerlijking van de stam of over een ander passend onderwerp. De *qaṣīda* werd gecomponeerd en uitgevoerd door de *šāʿir*, de dichter-zanger, een centrale en geëerde figuur bij een bedoeïenenstam. Vooral zijn improvisatietalent werd op hoge prijs gesteld. Een begaafde *šāʿir* moest voor de vuist weg bij elke gelegenheid een passend gedicht kunnen bedenken en voordragen.

Vrouwen speelden een belangrijke rol in de Arabische muziekcultuur. Zij zongen strijdliederen om de mannen aan te vuren wanneer die ten strijde trokken tegen een vijandelijke stam. Verliep de veldtocht minder voorspoedig en waren er doden te betreuren dan zongen zij hun klaagliederen om uiting te geven aan het collectieve verdriet.

Mekka en Medina

In de steden Mekka en Medina werd het muzikale leven vooral bepaald door de *qayna* (mv. *qiyān*), de bekoorlijke professionele zangeres, die als slavin tot het huishouden van een rijke burger behoorde of in een van de vele amusementsgelegenheden werkte die de steden rijk waren. Zij beoefende de *ḡināʾ*, een term die we wellicht het beste kunnen vertalen met 'professionele zangkunst'. De *qiyān* waren gewoonlijk afkomstig uit Perzië of uit het gebied dat onder het gezag van Byzantium stond en hadden daar hun opleiding ontvangen; de teksten die zij zongen waren echter altijd in het Arabisch.

Het repertoire van de *qiyān* omvatte, althans volgens de Arabische geschiedschrijvers, twee genres: *sinād* en *bazaj*. Het eerste zal een wat ernstig genre zijn geweest, mogelijk met lange, gedragen melodieën; het tweede was licht en vrolijk van karakter. Overigens kunnen termen als *sinād*, *bazaj* en de vele andere Arabische benamingen van muziekgenres het best vergeleken worden met bekende muzikale begrippen als wals, tango en blues. Steeds gaat het daarbij om een muzikaal genre, met een karakteristieke ritmische beweging in een specifieke maat, met vaak ook een bepaald tempo en vooral ook met een eigen 'mood'.



De 'ūd is het belangrijkste instrument van de Arabische muziek. Het is een zogenaamde korthalsluit, dat wil zeggen dat de hals korter is dan de lengte van de klankkast. Het instrument, waarvan de uitvinding door al-Fārābī werd toegeschreven aan de bijbelse figuur Lamech of door latere schrijvers aan Griekse geleerden en filosofen als Pythagoras, Plato of Ptolomeus, raakte vermoedelijk in de zevende eeuw vanuit Perzië bekend in de Arabische wereld. Het was toen viersnarig; een vijfde snaar werd in de negende eeuw aan het instrument toegevoegd door Ziryāb. De moderne 'ūd heeft gewoonlijk zes dubbele snaren, een peervormige klankkast met een houten bovenblad, waarin drie klankgaten (rozetten) zijn uitgespaard, een frontale snaarhouder en een korte hals eindigend in een achterwaarts geknikte stemschroefhouder met zijstandige schroeven. De meest voorkomende stemming van de snaren is $d - g - a - d^1 - g^1 - c^2$. De 'ūd wordt met een plectrum bespeeld.

Hoogtepunten in het culturele leven in Mekka en Medina waren de regelmatig terugkerende poëziefestivals, waar dichters uit alle streken bijeenkwamen om mee te dingen naar de hoofdprijs voor de beste *qaṣīda* (mv. *qaṣā'id*). Soms droegen zij hun *qaṣā'id* zelf voor, vaak ook lieten zij dit over aan een voordrachtskunstenaar, een *rāwī*, of contracteerden zij een zanger, *muḡannī*.

Al tijdens de *jābiliya* gold Mekka als een religieus centrum, waar de *ka'ba*, een heilige zwarte steen in een kubusvormig gebouwtje, al sinds mensenheugenis werd vereerd. Bij de rituelen rond dit heiligdom werden gebeden gereciteerd en op de jaarlijkse bedevaart daarheen werden religieuze gezangen van een eenvoudige muzikale structuur uitgevoerd.

Muziekinstrumenten

De spaarzame berichten over de Arabische muziek uit de voorislamitische tijd hebben vooral betrekking op de zang. Muziekinstrumenten, die in hoofdzaak als begeleiding werden gebruikt, worden slechts terloops ter sprake gebracht.

Het belangrijkste instrument was de luit, waarvan een tweetal typen bekend was. De oudste, *kirān*, *muwattar* of *mi'zafa* genoemd, was een kleine luit voorzien van een relatief lange hals en met een resonator die aan de bovenzijde bespannen was met een vel, wellicht niet wezenlijk anders dan de luiten die al eeuwen daarvoor in de Egyptische koningsgraven waren afgebeeld. Het tweede type, de huidige Arabische luit, komt in de loop van de zesde eeuw in zwang. Aanvankelijk werd dit instrument, waarvan de klankkast geheel van hout is, *barbat* genoemd. Onder die naam was het al sinds de tweede eeuw aan het Perzische hof bekend.

Andere instrumenten waren de *ṭār* of *daff*, de kleine lijsttrommel, en de *qaḏīb*, een stok waarmee werd geslagen of gebonkt om de tel aan te geven. De belangrijkste blaasinstrumenten waren de *mizmār*, een soort hobo, en de *qaṣaba*, de fluit. In de kunstmuziek is de benaming *qaṣaba* verdrongen door het Perzische *nāy*. In de volksmuziek van de Maghreb heeft de term *qaṣaba* zich gehandhaafd.



Nāy-speler. De hedendaagse *nāy* is niet wezenlijk anders dan het instrument dat in de tijd van Hārūn ar-Rašīd door een virtuoos als Barṣawmā werd bespeeld. Zij wordt gemaakt van een bamboestengel die bij voorkeur uit acht even lange segmenten bestaat en een diameter (boring) heeft van ca. 2 cm. Het instrument wordt kops geblazen en heeft een scherpe bovenrand. Halverwege de buis bevindt zich aan de achterzijde van het instrument een duimgat, daaronder aan de voorzijde zes vingergaten. De afstand tussen het derde en het vierde vingergat is vaak groter dan de afstand tussen de overige gaten. Een *nāy*-speler heeft in de regel een aantal *nāyāt* tot zijn beschikking van verschillende lengte en dus toonhoogte.

De volkse variant van de *nāy* wordt wel *qaṣaba* of *gasba* genoemd. Dit instrument is in de regel korter en heeft een bredere boring.



Deze Tunesische muzikant bespeelt de *tār*, een kleine lijststroommel waarbij in de opstaande rand vijf dubbele bekkentjes zijn gemonteerd. *Tār* is een onomatopeïsche benaming, waarbij de slot-r het rinkelen van de bekkens na een slag op het instrument imiteert. De meer algemene benaming voor het instrument in de Mashreq is *daff* of *duff* (eveneens een onomatopee). Bij bespeling wordt het instrument vaak ritmisch heen en weer bewogen waardoor de bekkentjes een continu zacht gerinkel laten horen.

De *turāt* of het muzikale erfgoed

Umm Kulṭūm en de componisten die voor haar schreven zochten net als ‘Abdu-l-Wahhāb naar vernieuwing en modernisering van de Arabische muziek; zij meenden echter deze niet door het klakkeloos overnemen van allerlei aspecten van de westerse muziek te kunnen bereiken, maar door uit te gaan van de eigen klassieke Arabische muziek en daarop bewust voort te bouwen. Een belangrijk onderdeel van hun streven daarbij was de handhaving, zo niet conservering van de artefacten van het eigen muzikale verleden, het muzikaal erfgoed, de *turāt*, waartoe zij vooral de muziek rekenen van de periode van 1900-1930, de periode die volgde op de *nabḍa*, de klassieke vocale periode van de tweede helft van de negentiende eeuw. De bovenste datumgrens van de *turāt* is in de loop der tijd steeds opgeschoven. In feite geldt dat alle muziek van vijftig jaar en langer geleden tot de *turāt* kan worden gerekend. Daarbij beperkt de *turāt* zich niet tot de klassieke stedelijke muziek; ook stukken uit de populaire muziek en de volksmuziek die algemeen geliefd en bekend zijn gebleven, worden er tegenwoordig toe gerekend.

Om de *turāt* effectief te kunnen bewaren werd in 1967 de *Firqat al-mūsīqā al-‘arabiya* (Ensemble voor Arabische muziek) opgericht, een ensemble dat zich speciaal ging toeleggen op de conservering en uitvoering van traditionele stadsmuziek uit de eerste decennia van de vorige eeuw, met name van composities zoals *dawr*, *muwaššah*, *samā‘ī* en *bašraf*. Conservering werd daarbij opgevat als het nauwkeurig noteren van oude composities waarvan nog plaatopnames bestonden. Het uitvoeren van een compositie hield in het precies volgen van de muzieknotatie. De opvatting was dat alleen zó het voortbestaan van de traditie kon worden gegarandeerd en corrumpering ervan kon worden voorkomen. Daarbij werd voorbijgegaan aan het gegeven dat improvisatie en vrije interpretatie essentieel waren in de traditionele uitvoeringspraktijk.

Aanpassingen aan de moderne tijd waren echter wel wenselijk. De grote zangers uit het verleden waren niet te evenaren, en bovendien hadden ze ook geen opvolgers. Daar kwam bij dat ook uitvoeringen in grote zalen gebruikelijk werden, wat een groter geluidsvolume vereiste. De oorspronkelijke solozanger, de *muṭrib*, werd daarom vervangen door een koor van rond tien mannen en tien vrouwen, en de begeleiding werd gespeeld door een *firqa*, bestaande uit de instrumenten van de oorspronkelijke *takt*,

maar nu in twee- of drievoudige bezetting en aangevuld door een westers strijkorkest van violen, alten, celli en contrabassen. Andere instrumenten die in de *firaq* (enk. *firqa*) van de radio gebruikelijk waren geworden, zoals de piano, accordeon en klarinet, werden verbannen.

De jaren zeventig, een wisseling van generaties

In de jaren zeventig voltrekt zich in Egypte, en ook in de rest van de Arabische wereld, een aantal grote veranderingen op muzikaal gebied. De generatie van de beroemde en gevierde zangers als 'Abdu-l-Wahhāb en zangeressen als Umm Kulṭūm valt langzamerhand weg en daarmee verdwijnen ook de liedgenres die voor hen werden gecomponeerd en via radio en film werden verspreid. Ook komt er een einde aan de hegemonie van de radio. Moderne, goedkope opname-apparatuur en de in 1963 ontwikkelde muziekcassette bieden kleine ondernemers en producers de mogelijkheid om eenvoudige maar goed geoutilleerde studio's op te zetten, daar muziek op te nemen en die op goedkope wijze te kopiëren en te verspreiden. Musici die tot dan toe om hun politieke opvattingen door de officiële media werden geboycot, konden nu via de muziekcassette toch hun publiek bereiken. Gevolg was dat een stroom van opnames in allerlei genres op de markt kwam. Tot de eersten die in Egypte van deze ontwikkeling profiteerden, behoorden de dichter Aḥmad Fu'ād Nigm (1929-2013) en de componist Ṣayḳ Imām (1918-1995), die samen politiek getinte liederen zongen en daarvoor meerdere malen in de gevangenis belandden. Van de generatie jongere musici, die kans zagen een plaats op de nieuwe Egyptische muziekmarkt te veroveren, kan verder genoemd worden de Libische zanger Ḥamīd aš-Šā'rī, die een nieuwe muziekstijl, *gīl* ([nieuwe] generatie), ontwikkelde die vooral de goed opgeleide en welgestelde jeugd aansprak. Als een volksere variant van dit Arabisch alternatief voor de westerse rock-and-roll en de popmuziek ontstond de *ša'bi*. Dit genre werd populair door Aḥmad 'Adawiya (1945) die zijn liederen in het Caïreense straaddialect zong en daarmee vooral de lagere sociale klasse aansprak.

De opkomst van de cassette, en later van de cd en internet heeft ook buiten Egypte de verspreiding van nieuwe genres gestimuleerd en een doorbreking van de door de staat geregelde muziekproductie veroorzaakt. De *rai* in Algerije en de *chaâbi* (*ša'bi*) in Marokko en nieuwe, meer internationaal georiënteerde genres als Arabische rock, jazz en R&B zijn niet in

de laatste plaats dankzij de moderne media voor iedereen toegankelijk geworden. Hetzelfde geldt overigens ook voor meer traditionele genres, zoals de *maqām* van Irak, de *şawt* van de Perzische Golf of de *nawba* van de Noord-Afrikaanse landen. Het is onmogelijk al deze moderne en traditionele genres en tradities in het kader van dit boek te bespreken. In het hiernavolgende deel wordt daarom volstaan met een keuze.

Het toonstelsel

De basistonen van de hedendaagse Arabische muziek zijn *rāst*, *dūkā*, *sīkā*, *jabārkā*, *nawā*, *ḥusaynī*, *awj* en *kirdān*. Deze tonen worden de *darajāt* (enk. *daraja*) genoemd. Zij zijn gestemd in de getempereerde stemming, die na de jaren twintig van de vorige eeuw in grote delen van het Midden-Oosten gangbaar is geworden. Gerangschikt van laag naar hoog vormen zij een toonreeks die de *dīwān al-aṣlī* (basisverzameling) of tegenwoordig ook wel de *sullam al-‘arabī* (Arabische toonladder) wordt genoemd. Anders dan de Europese ladder bestaat de *sullam al-aṣlī* niet uit vijf hele en twee halve maar uit drie hele en vier driekwarttoonstappen. De hele toonstappen (*bu‘d kabīr*, grote afstand) zijn: *rāst* – *dūkā*, *jabārkā* – *nawā* en *nawā* – *ḥusaynī*; de driekwartstappen (*bu‘d saḡīr*, kleine afstand) zijn: *dūkā* – *sīkā*, *sīkā* – *jabārkā*, *ḥusaynī* – *awj* en *awj* – *kirdān*. Vergeleken met de Europese majeure ladder klinken de derde en de zevende toon van deze Arabische ladder te laag. Deze tonen, *sīkā* en *awj*, liggen een kwarttoon lager dan de grote terts, respectievelijk de grote septiem. In muzieknotatie wordt deze verlaging, zoals we in het Deel I hebben gezien, aangegeven met het voorteken \flat , de halve mol. Evenzo wordt een kwartverhoging aangegeven met het voorteken \sharp , het halve kruis.



De tonen van de Arabische basistoonladder

De basisreeks wordt in eerste instantie uitgebreid met de tonen van de diatonische majeure- en mineurladder door telkens tussen twee opeenvolgende tonen een nieuwe toon te interpoleren. Deze toegevoegde tonen worden *‘arabāt* (enk. *‘araba*) of *anṣāf* (enk. *niṣf*, half) genoemd. Vijf daarvan – *zīrkūla*, *kurdī*, *ḥijāz*, *ḥiṣār* en *‘ajām* – liggen een halve toon boven een basistoon; de twee overige, *būsalīk* en *mābūr*, liggen een kwarttoon boven een basistoon.



De tonen van de Arabische toonladder aangevuld met de tonen van de diatonische majeur- en mineurladder

Een verdere uitbreiding van het toonstelsel houdt de toevoeging in van tonen die een kwarttoon hoger (*tīk*) of lager (*nīm*) liggen dan een der *‘arabāt*. Een aantal van deze *nīmāt* en *tīkāt* is identiek aan andere tonen (bijvoorbeeld *tīk kurdī* = *sīkā*). Deze tonen worden alleen met hun hoofd-naam aangeduid.

De volledige Arabische toonschaal bevat 24 tonen in het octaaf. De kwarttoonsafstand komt als toonstap in de praktijk niet voor; het is uitsluitend een theoretische, scalaire afstand zonder enige praktische melodische functie.

De theoretische toonmateriaalladder van de Arabische muziek omvat twee octaven en loopt van g tot g^2 . In het midden daarvan ligt de basisladder $c^1 - c^2$. Octaafidentiteit van tonen komt niet of maar in beperkte mate tot uitdrukking in de Arabische naamgeving. Zo vinden we *qarār ḥiṣār* (de lage *ḥiṣār* = a) naast *ḥiṣār* (= a^1) en *‘ajām ‘uṣayrān* (de *‘ajām* van [= die volgt op] *‘uṣayrān*, b^b) naast *‘ajām* (b^{b1}). Verder komen we een enkele keer de toevoeging *jawāb* (antwoord) tegen waarmee het hogere octaaf wordt aangeduid (*ḥijāz* = $f^{\#1}$; *jawāb ḥijāz* = $f^{\#2}$). Ten slotte zijn er toonnamen die geheel anders zijn dan de namen van tonen die een octaaf hoger of lager liggen, zoals *yakā* = g , *nawā* = g^1 en *ramal tūtī* = g^2 , of *‘irāq* = b^{\flat} en *awj* = b^{b1} .

De plaats die deze theoretische dubbeloctaaf ladder in de muzikale toonhoogteruimte inneemt is een relatieve. Een muziekstuk wordt altijd genoteerd in de G-sleutel; dientengevolge wordt afhankelijk van de omvang van het instrument de genoteerde melodie soms een of zelfs twee octaven hoger of lager dan de notatie uitgevoerd.

In de moderne, vooral Egyptische muziekpraktijk wordt de traditionele Arabische terminologie meer en meer vervangen door een die aan het Frans is ontleend. Als notennamen vinden we: *dū*, *rāy*, *mī*, *fā*, *sūl*, *lā* en *sī*, en als voortekens: *diāz* (uit het Frans: *dièse*, kruis: \sharp); *bimūl* (uit het Frans:

qarār tik hišār, qawašt, tik zirkūla, tik būsalik, tik hijāz
 qarār hišār, qarār 'ajām, tik qawašt, zirkūla, kurđi, būsalik, hijāz
 qarār nīm hišār, qarār nīm 'ajām, nīm zirkūla, nīm kurđi, nīm hijāz
 yakā, 'uṣayrān, 'irāq, rāst, dūkā, sīkā, jahārkā, nawā
 tik hišār, tik miḥūft, tik šahnāz, tik jawāb būsalik, jawāb tik hijāz
 hišār, 'ajām, nihūft, 'šahnāz, sunbulā, jawāb būsalik, jawāb hijāz
 nīm hišār, nīm 'ajām, nīm šahnāz, nīm sunbulā, jawāb nīm hijāz
 nawā, ḥusaynī, awj, kirdān, muḥayyir, buzurk, māhurān, ramal tūtī

De twee octaven van de volledige Arabische 24-tonige ladder

bémol, mol: ♭); *bikār* (uit het Frans: *bécarré*, herstellingsteken: †); *nisf diyāz* / *midiyāz* (uit het Frans: *mi dièze*, halfkruis: ‡) en *nisf bimūl* / *mibimūl* (uit het Frans: *mi bémol*, halve mol: †).

De stemming

In de hedendaagse Arabische muziek wordt in principe gebruikgemaakt van een 24-tonige getempereerde stemming, zoals in de vorige paragraaf al is genoemd. Als ijktoon geldt meer en meer de internationale diapason ($a^1 = 440$ Hz).

De Europese muziekhistoricus Laborde is de eerste die het Arabische toonsysteem in termen van een 24-toonsstemming beschrijft (1780), maar de ideeën voor het toepassen van een dergelijke stemming in de Arabische wereld zelf ontstaan pas in de negentiende eeuw. Rond 1820 opperde de wiskundige en muzietheoreticus al-ʿAṭṭār (1764-1828) voor het eerst een verdeling van het octaaf in 24 tonen. We weten dit dankzij de in 1888 gepubliceerde aantekeningen van de Syrische arts, wiskundige en muziektheoreticus Miḳāʿil Mašāqā⁶⁵ (1800-1881), die het idee van al-ʿAṭṭār verder uitwerkte en daarom wel de grondlegger van de moderne Arabische toonschaal is genoemd.

Het probleem van de stemming heeft overigens vooral veel muziek-

theoretici beziggehouden en in hun kringen tot uitgebreide discussies, metingen en berekeningen aanleiding gegeven. Arabische musici nemen voor het merendeel een pragmatischer standpunt in: zij accepteren in theorie de gangbare 24-toonsstemming maar wijken bij de intonering van verschillende tonen in de praktijk veelvuldig daarvan af. Vrij algemeen is de opvatting dat verandering van intonatie en het flexibel hanteren van toonhoogten een specifiek expressiemiddel is, waarbij overigens naast persoonlijke voorkeur ook tonale gerichtheid een rol speelt. Dit laatste houdt in dat het melodische verband meespeelt bij de beslissing een toon iets hoger dan wel iets lager te intoneren. Ruwweg komt een en ander erop neer dat in een melodisch stijgende beweging een bepaalde toon hoger en in een dalende beweging lager dan voorgeschreven wordt geïntoneerd.

Stemmings- en intonatieverschillen zijn overigens niet alleen van persoonlijke of van melodisch-syntactische aard, ook regionale traditie en muzikale dialectvorming spelen een rol. Zo wordt in Syrië de toon *sikā* hoger genomen dan in Egypte, maar lager dan in Irak. In Turkije wordt *sikā* trouwens nog hoger genomen. Daar verschilt deze toon slechts een fractie (1/9e toon) van de zuivere (pythagoreïsche) terts.

De flexibiliteit in toonhoogte in de Arabische muziek lijkt in niet onbelangrijke mate samen te hangen met de voorkeur voor vocale muziek en het gebruik van instrumenten, zoals de viool en de *ʿūd*, waarop de speler zelf tijdens het spelen het merendeel van de toonhoogten bepaalt. Snaarinstrumenten met toonrichels, zoals de gitaar, hebben maar een beperkte populariteit in de Arabische wereld en bij een instrument als de fluit (*nāy*), waarvan de stemming door middel van toongaten van tevoren is vastgelegd, moeten de toonhoogten vaak door middel van de embouchure en/of vorkgrepen worden gecorrigeerd. Om aan het verlangen naar meer flexibiliteit in toonhoogte tegemoet te komen, is op elektronische toetsinstrumenten in de Arabische wereld tegenwoordig meestal een voorziening aangebracht waarmee op eenvoudige wijze de voorgeprogrammeerde stemming per noot kan worden veranderd. Bij de *qānūn* ten slotte, een instrument waarbij in principe elke snaar slechts één toon voortbrengt, is al sinds het begin van deze eeuw elke snaar voorzien van een aantal klemmetjes (*ʿurab*, enk. *ʿaraba*) om de toonhoogte daarvan tijdens het spel te veranderen. Werd in het begin van de twintigste eeuw elke snaar op de *qānūn* van een of twee *ʿurab* voorzien, tegenwoordig is drie het minimum en laten veel musici er zelfs vier of vijf op hun instrument monteren.