

Lutvirtuos og engageret kunstner

Musikeren Naṣīr Shamma i den arabiske medieoffentlighed

Avisartiklen,¹ som jeg har ladet illustrere denne artikel, er fra det jordanske dagblad *al-Ghad* [Morgendagen]. Det drejer sig om et interview med musikeren Naṣīr Shamma, og overskriften lyder: "Naṣīr Shamma: "Venter på Glæden" beskriver vores situation som arabere",² hvor Venter på Glæden er et stykke musik, som Shamma nyligt havde præsenteret i Cairo. Stykket findes på YouTube,³ og der kan man høre, at det citerer den egyptiske nationalsang *bilādi, bilādi, bilādi* [mit land, mit land, mit land],⁴ og at publikum synger med. Forespurgt om titlens betydning svarer Shamma, at den ikke er nogen tilfældig sag, "[for] alle vores arabiske lande er i en tilstand af smertefuld forventning og spænding og bekymring for det ukendte [...], så den rigtige beskrivelse af vores tilstand er, at vi venter på glæden." Journalisten spørger også, om stykkets budskab er møntet på et særligt arabisk land, og Shamma svarer, at han først og fremmest har tænkt på Egypten,

[...] for jeg bor jo i det land og alt, hvad der sker der, berører mig direkte. Og efter Egypten kommer Irak, Libyen, Syrien, Yemen og Palæstina, og den glæde, som jeg henviser til, det er sikkerhed og ro og et liv i værdighed [...] Og den sande glæde vil blive virkelighed, når det bliver muligt for os at sikre fremtiden for og vores børn og børnebørn, og når vi er sikre på at leve i et land, der kan hjælpe os med at virkeliggøre disse drømme.⁵

Med udtalelser som disse påtager Shamma sig rollen som *al-fannān al-multazim* – den 'engagerede' eller 'forpligtede' kunstner – der længe har været en velkendt figur i arabiske offentligheder, og som ofte forbindes med de panarabisk og socialistisk orienterede bevægelser efter Anden verdenskrig. På den begrænsede plads får han luftet sin omsorg både for den egyptiske nationalfølelse og for det større arabiske fællesskab, og artiklen afrunder billedet af Shamma som en moderne engageret kunstner med hen-

- 1 "Naṣīr Shamma, "fi intizār al-farah" taṣīf ḥālānā ka-'arab'", *al-ghad* [Morgendagen] (Jordansk dagblad), 18. december, 2014, 2.sektion, 1.
- 2 Jeg skylder Sawsan Kassis stor tak for hjælp med oversættelser og translitteration. Ansvar for de mange svære valg i oversættelsesarbejdet er dog alene mit. Translitterationen er foretaget efter IJMES-systemet. Hvor der for arabiske person- og stednavne findes en almindeligt anvendt translittereret form, anvendes denne. I citater anvendes kildens translitteration.
- 3 https://www.youtube.com/watch?v=av_yfxp7brM&feature=youtu.be, besøgt 9/7 2015.
- 4 Sangen *Bilādi, Bilādi, Bilādi* med tekst af Muḥammad Yūnis al-Qāḍi og musik af Sayyid Darwish har siden 1979 været Egyptens nationalsang.
- 5 Naṣīr Shamma, "fi intizār al-farah" taṣīf ḥālānā ka-'arab'", *al-ghad* [Morgendagen] (jordansk dagblad), 19/12 2015.

نصير شمة: "في انتظار الفرخ" تصف حالنا كعرب

تحقيق تلك الأحلام". وكشف شمة أنه يحضر لعمل كبير مع مجموعة من المنظمات الدولية، مثل الأمم المتحدة، واليونسيف، ومفوضية شؤون اللاجئين، ومنظمات المجتمع المدني، لمساعدة العراقيين النازحين داخل العراق وخارجها، مضيفاً: بدأنا فيه منذ شهرين ونصف الشهر تقريباً، وهو عبارة عن سلسلة من العروض في المنطقة العربية وأوروبا، وعائد كل هذه العروض سيتم توجيهه إلى النازحين، كما سيتم قبول التبرعات من كل الجهات المانحة، بإشراف الأمم المتحدة.

حول إن كان هناك دول معينة يوجه لها رسالته من خلال مقطوعة "في انتظار الفرخ"، كما جاء على ياهو مكتوب، رد شمة "مصر أول الدول التي تنتظر الفرخ، بما أننا نعيش فيها، وبما أن كل شيء يحدث هنا يلمسني بشكل مباشر، ومن بعد مصر تأتي العراق، ثم ليبيا وسورية واليمن وفلسطين، والفرخ الذي أقصده هو الأمان والطهانة والعيش بكرامة، وتوفير مستلزمات الحياة، الفرخ الحقيقي سيتحقق عندما يمكننا أن نخطط لمستقبل أولادنا وأحفادنا ونحن مطمئنون إلى أننا نعيش في بلد يمكن أن يساعدنا على

عمان- الضد- في حوار خاص، تحدث الفنان العراقي نصير شمة، عن أحلامه، وعن مسيرته التي يرى أنها ما تزال في بداياتها، لأن لديه الكثير ليقدمه في مجال الموسيقى. وعن تقديمه مقطوعة بعنوان "في انتظار الفرخ" في دار الأوبرا، مع مجموعة من العازفين من جنسيات مختلفة، وحول الرسالة التي يطرحها هذا العنوان، قال شمة "اختيار الاسم ليس أمراً عابراً، فكل دولنا العربية حالياً في حالة مخاض وتوتر وقلق من المجهول، بل ومن أنفسنا أيضاً، فالوصف الحقيقي لحالنا كعرب أننا في انتظار الفرخ".



نصير شمة - (الرشيدية)

visninger hans velgørende arbejde – i dette tilfælde til fordel for irakiske flygtninge og internt fordrevne – og om hans samarbejde med civilsamfundsorganisationer og FN-organer som UNESCO og UNCHR.

Jeg fandt artiklen tilfældigt under et ophold i Jordan i 2014, og den er blot ét eksempel på Shammas store eksponering i de arabiske medier. Han optræder meget hyppigt i medierne, og meget ofte får han lejlighed til at præsentere sig selv og sine tanker om kunsten og kunstnerens rolle og betydning. Mit kendskab til Naşir Shamma stammer for en stor del fra interviews, som han har givet til forskellige medier, som jeg har fundet via internettet, og som jeg har hørt og læst med særlig interesse for de forestillinger om musikkens og musikerens rolle, der her fremstilles med Naşir Shamma som eksempel.

Dette arbejde kommer altså til at handle om Naṣīr Shamma's mediepersonlighed og i et lidt bredere perspektiv om, hvordan æstetiske, kunstteoretiske og kunsthistoriske forestillinger er til stede i den moderne arabiske mediesfære, og hvordan de flettes sammen med politiske og moralske spørgsmål på den arabiske mediedagsorden.

Det drejer sig altså mindre om, hvad Naṣīr Shamma komponerer og spiller, og mere om, hvad han mener og siger, og hvordan han drøftes i medierne. Men samtidig er det vigtigt at huske, at Shamma's fascinationskraft og autoritet udvikler sig i samspillet mellem hans verbale og musikalske ytringer. I den sammenhæng finder jeg det værd at overveje, om der er inspiration at hente i analysen af 1800-tallets europæiske virtuosvæsen. Det er min fornemmelse, at nogle af de diskursive mekanismer, der er i spil omkring Naṣīr Shamma's person og musik, har lighed med dem, der fandtes omkring en skikkelse som klavervirtuosen Franz Liszt (1811-86). Det drejer sig grundlæggende om mekanismer, der trods musikkens begrebsløshed muliggør, at en virtuos instrumentalist kan fremstå som en politisk og moralsk engageret kunstner, og at hans musik kan indgå i samfundets politiske og moralske diskurs. Dette perspektiv har optaget mig helt fra starten af mit arbejde med Naṣīr Shamma, og jeg vil vende tilbage til det hen mod slutningen af denne artikel efter en kortfattet omtale af Shamma's musikalske baggrund og en udførligere behandling af hans aktuelle tilstedeværelse i den arabiske medieoffentlighed.

Den irakiske lutske

Instrumentet, som Naṣīr Shamma mestrer med virtuos færdighed, er ikke blot et instrument blandt andre. Den arabiske lut⁶ – en korthalset båndløs lut, der ansås med et aflangt plekter holdt mellem tommel og pegefinger – udfylder en central plads i arabisk musikkultur.⁷ Instrumentets historie kan føres tilbage til før-islamisk tid, og det spiller stadig i dag en afgørende rolle som musikkulturel identitetsmarkør. Med Naṣīr Shamma's egne ord repræsenterer det *al-hawīyya al-ʿarabiyya* [den arabiske identitet] og *rūḥ al-sharq* [østens ånd],⁸ og givet denne centrale placering i en identitetsdiskurs kan det ikke undre, at den moderne forvaltning af luttraditionen inden for forskellige na-

6 Det arabiske ord for instrumentet er *al-ʿūd*, og dette ord bruges i forskellige tilpassede udtaler, når instrumentet omtales på europæiske sprog. Jeg anvender ordet 'lut', der er en ældre europæisk form af det arabiske ord. Dette for at lette læsningen og for at betone instrumentets slægtskab med de europæiske lut-instrumenter. Jeg kalder den arabisk vel vidende, at den er udbredt ud over det arabisktalende område.

7 'Arabisk musik' og 'arabisk musikkultur' er forlegenhedsbegreber. Hverken stilistiske eller bredere musikkulturelle kriterier tillader os entydigt at bestemme noget som 'arabisk musik'. I stilistiske, opførelsespraktiske og organologiske henseender er det ikke muligt at udskille det arabiske fra en tyrkisk, persisk og arabisk musikalsk fælleskultur med baggrund i det osmanniske rige. Ikke desto mindre er begrebet *al-mūsīqā al-ʿarabiyya* [den arabiske musik] parallelt med begrebet *al-mūsīqā al-sharqiyya* [den østlige eller orientalske musik] hyppigt anvendt i de arabisktalende lande, hvor det siden begyndelsen af det 20. århundrede har henvist til musikkulturelt område, der som *turāth* [arv – ofte brugt i betydningen kulturarv] gør krav på særlig beskyttelse og pleje.

8 Naṣīr Shamma i henvendelse til publikum ved koncert i operahuset i Cairo 11/10 2012. Shamma modstillede den arabiske lut og orkesteret [*al-urkistra*], der repræsenterede Vesten. Pointen var at de to ting smeltede sammen, når han optrådte som lutsolist med sit nystiftede *urkistra al-sirr* [Hemmelighedens Orkester].

tionale og regionale skoledannelser er genstand for uenighed og diskussion. De fleste kan dog enes om at sondre mellem tre hovedretninger: den tyrkiske, den egyptiske⁹ og den irakiske skole.

Naşir Shamma tilhører den irakiske skole, der fra sin opståen i 1930'erne har arbejdet med moderne undervisningssystemer med henblik på uddannelsen af virtuose solister, og som er den af de tre hovedretninger, hvor vestlig indflydelse mest direkte har gjort sig gældende.

al-Sharīf Muḥyī al-Dīn Ḥaydar (1892-1967)

Skolens grundlægger al-Sharīf Muḥyī al-Dīn Ḥaydar (1892-1967) var født i Istanbul som medlem af den kongelige familie, som englænderne installerede som Iraks herskere med kroningen af Kong Faisal den første i Bagdad i 1921. Hans musikalske opdragelse og tidlige musikalske erfaringer blev gjort inden for rammerne af hans aristokratiske families sociale og selskabelige liv, og hans afgørende skridt ind i en musikalsk karriere blev taget i New York, hvor han optrådte ved festlige lejligheder blandt arabiske diplomater. Den irakisk/britiske lutspiller Aḥmad Mukhtār, der selv har baggrund i irakskolen, bemærker, at nogle i dette miljø "kendte ham og kendte til hans sociale prestige i Irak og i Mellemøsten",¹⁰ og at dette befordrede anerkendelsen af hans tidligt udviklede musikalske talent. Aḥmad Mukhtār bemærker også, at indflydelsesrige musikere i USA som Fritz Kreisler og Leopold Godowsky havde øje for hans talent og gav ham kælenavnet "Den arabiske luts Paganini".¹¹ I 1936 kaldte den irakiske regering ham til Bagdad for at grundlægge og lede *ma'had lil-funūn al-jamila* [Instituttet for de Skønne Kunster], der rummede landets første musikkonservatorium. I 1950 forlod han Irak og slog sig ned i Tyrkiet.

I et bredere kulturelt perspektiv kan den skoledannelse, som al-Sharīf Ḥaydar lagde grunden til, betragtes om et vestligt inspireret moderniserings- og reformprojekt forbundet med det tyvende århundredes bestræbelser for at etablere en moderne nationalstat på det territorium, som de vestlige stormagter havde defineret som Irak efter det osmanniske riges sammenbrud ved slutningen af Første verdenskrig.

Med henblik på uddannelsen af virtuose lutsolister fornyede han undervisningsformerne og skabte et øvelsesmateriale, der bl.a. sigtede mod et virtuost skala- og passespil, udnyttelsen af hele instrumentets ambitus og akkordspil. Ofte roses han for at have befriet lutspillet fra det, der oplevedes som *ṭarab*-traditionens begrænsninger, herunder for at have skabt en tradition for solistisk optræden, der brød med instrumentets underordnede rolle i den traditionelle *tahkt*-sammenhæng, hvor lutten sammen med de andre instrumenter akkompagnerede sangsolisten, og hvor de instrumentalmusikalske indslag tjente som for- og mellemspill.

9 Omtales ofte som *al-madrasa al-sharqiyya* [Den østlige skole].

10 'Aḥmad Mukhtār, "*mu'assis madrasat al-'ūd al-'irāqiyya. al-mu'allim al-sharīf muḥyī al-dīn ḥaydar*" [Grundlæggeren af den irakiske lutskole. Læreren al-Sharīf Muḥyī al-Dīn Ḥaydar], *Iylif* (Elektronisk Dagblad), London, 21/5 2001 <http://elaph.com/Web/Culture/2010/12/617603.html>, besøgt 30/6 2015.

11 Ibid.

Hans egen stil som komponist og musiker er dokumenteret i nodeudgivelser og i en række lydoptagelser. Hør fx nogle af hans populære Paganini-inspirerede kapriser. Disse stykker med deres tydelige stilistiske indflydelse fra den europæiske virtuoskultur står i hans produktion side om side med stykker i de instrumentalmusikalske former, der var gængse i den tyrkisk-arabiske *tahkt*-tradition: *samā'i*, *bashraf* og *lungħa*.

Jamīl Bashīr (1921-1977) og Munīr Bashīr (1930-1997)

De dominerende skikkelser i den irakiske lutskoles anden generation er brødrene Jamīl Bashīr (1921-1977) og Munīr Bashīr (1930-1997). De er født i en assyrisk kristen familie i den nordirakiske by Mosul, hvor deres far var møbelsnedker og instrumentbygger. I 1939 flyttede familien til Bagdad for at fremme Munīrs musikalske talent ved studier hos al-Sharif Haydar ved Instituttet for de skønne Kunster, hvor Jamīl allerede studerede. Begge brødre blev hurtigt indflydelsesrige aktører i Bagdads musikliv som instrumentalister, komponister, orkesterledere og lærere, og begge varetog vigtige hverv i den irakiske statsradio. Munīr tog desuden del i oprettelsen af irakisk tv, som var den første nationale tv-station i den arabiske verden, hvor han i 1956 var den første leder af musikafdelingen og – efter et studieophold ved BBC i London – den første producer af musikprogrammer.¹²

I 1958 blev monarkiet væltet ved et kup, og flere militærkup fulgte i årene frem til ba'ṯh-partiets magtovertagelse i 1968. I denne ustabile politiske situation valgte Munīr at forlade landet. Ifølge hans eget vidnesbyrd traf han beslutningen efter at være blevet afskediget fra radioen, hvor han havde haft en ledende rolle efter at have rekonstrueret radioens orkester for arabisk musik, der var blevet berøvet hovedparten af sine instrumentalister¹³ som en konsekvens af den forfølgelse og fordrivelse af irakiske jøder, der fandt sted efter Israels oprettelse i 1948.

Afskeden med Bagdad blev indledningen til den internationale karriere, der skulle gøre Munīr Bashīr til den internationalt mest kendte arabiske luts spiller nogensinde og for mange vesterlændinge til indbegrebet af en arabisk musiker. Først tog han til Beirut, hvor han arbejdede sammen med Raḥbāni-brødrene og Fayrūz. Senere slog han sig ned i Budapest, hvor han studerede under Kodály ved Franz Liszt-Akademi og fik en doktorgrad i musiketnologi. I 1960'erne og 1970'erne accelererede hans internationale karriere. Han turnerede internationalt som solist og engagerede sig i talrige fusions- og crossover-projekter. Billeder i hans selvbiografi og i en dokumentarfilm¹⁴ produceret af den Qatar-baserede tv-station al-Jazeera viser ham sammen med Raḥbani-brødrene og Fayrūz og andre arabiske koryfæer, men også med jazzmusikere, indiske

12 Munīr Bashīr, *al-mūsīqī al-ḥikma. Mudhakkarāt* [Visdommens Musiker. Erindringer]. Beirut: al-mu'assasa al-'arabiyya lil-dirāsāt wa-al-nashr, 1996, 81-88. En stor del af mine oplysninger om Munīr Bashīrs liv beror på denne kilde.

13 Scheherazade Qassim Hassan, "The Iraqi Maqam and Its Transmission." I Virginia Danielsen, Scott Marcus, and Dwight Reynolds (red.), *The Middle East* (= *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol.6). New York: Routledge, 2002, 311-316.

14 *qāla lī al-'ūd* [Lutten sagde mig]. Dokumentarprogram i tv-kanalen al-Jazeera, uden år. Findes på YouTube <http://youtu.be/Mg6J4LqH8bs>, besøgt 30/6 2015.

musikere og europæisk uddannede sangere og instrumentalister. Andre billeder fortæller om hans tilknytning til vestlige akademiske institutioner. Et billede viser ham forelæse i et undervisningslokale på et universitet i Genève, et andet viser ham i samtale med den danske komponist og musiketnolog Poul Rovsing Olsen på dansk tv i 1971. I en lang periode var han tillige generalsekretær for det fællesarabiske *al-jāmi'a al- 'ara-biyya lil-mūsīqā* [Akademiet for Arabisk Musik] og næstformand for UNICEFs musikråd.

Fra 1973 var Munir Bashir igen aktiv i irakisk musikliv.¹⁵ En rapport over Den anden Konference for Arabisk Musik i Bagdad i 1975 betegner ham som "Mentor und Spiritus rector der Konferenz", og omtaler ham som "... im Westen vor allem als Virtuose auf der traditionellen Laute seines Landes bekannt, im Irak Sektionschef im Informationsministerium, Präsident des *Iraqi National Music Committee* – und in seiner gesellschaftlichen Stellung etwa derjenigen vergleichbar, die Zoltán Kodály nach dem zweiten Weltkrieges in Ungarn einnahm."¹⁶ I 1987 blev han overdraget ansvaret for *mihrajān bābil al-duwālī* [Den internationale Babylon Festival].

Munir Bashirs ven gennem mange år, den franske musiketnolog Christian Poché, fortæller, at Munir Bashir, da mødte ham for første gang i Libanon i 1968, "resolut" gik ind for "den moderne stil".

Soon, however, Bashir curbed or at least moderated his emphasis on modernism, thanks above all to his many European friends who encouraged him not to overlook the value of traditional music, hoping to find in him a spokesman capable of responding to westerners' expectations.¹⁷

Christian Poché peger her på det interessante forhold, at Munir Bashir, hvis navn i hans hjemland er forbundet med moderniseringen af det irakiske musikliv, den irakiske lutskoles reformprogram¹⁸ og udviklingen af de moderne medier i Irak, i Vesten lod sig fremstille som en traditionel orientalsk musiker. Derved kommer han til at fremstå som en janushovedagtig skikkelse med et modernitetsansigt vendt mod Øst og et traditionsansigt vendt mod Vest.¹⁹ Den vestlige iscenesættelse af Munir Bashir som en

15 Munir Bashirs søn, Sa'id Munir Bashir, fortæller i ovennævnte program, at hans far vendte tilbage til Irak i 1973 på invitation af den irakiske regering.

16 Wolfgang Suppan, "Baghdad International Conference for Music 17. Bis 27. November 1975", *Die Musikforschung*, 29,2 (1976): 167-68.

17 Christian Poché, "Snapshot: Munir Bashir", Virginia Danielsen, Scott Marcus, and Dwight Reynolds (red.), *The Middle East* (= *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol.6). New York: Routledge, 2002, 593.

18 Irak-skolens reformprojekt omfatter også en forandring af selve instrumentet. Munir Bashir spiller på en arabisk lut, der er tilpasset koncertsituationens behov. Hvor den arabisk luts bro (strengefæstet) er limet fast til dækket, lod Munir Bashir i 1957 instrumentbyggeren Muḥammad Fāḍil Awwad udvikle et instrument, hvor strengene føres over en bro, der er bevægelig som på en violin, og fæstes til instrumentkroppen. Dette instrument har en kraftigere, mere varende og mindre støjfuld klang. Instrumenter af denne type er i dag meget udbredt og anvendes også af Naṣir Shamma.

19 Poché peger her på et sagsforhold, som generelt gør sig gældende for ikke-vestlige musikere, der slår igennem i Vesten, og som er vel beskrevet i litteraturen om verdensmusikken. Fx hos Joe Boyd: "The World Music audience wants 'authenticity', while the 'authentic' audience wants their own version of excitement, which in most cases – at least partly – takes the form of 'modernity'". Joe Boyd, "Traditional Music and the World Music Marketplace: A producer's experience", *Popular Music History*, 3,3 (2008): 298.

musiker dybt forankret i arabisk musikkultur kommer stærkt til orde fx i et CD-sæt *Irak – Munir Bachir. Maitre du luth arabe*, som det parisiske *Maison des cultures du monde* udgav med optagelser fra 1987 (Paris), 1993 (Budapest) og 1995 (Amman). Her læser vi om en musiker, der var “[...] faithful to the letter and the spirit of traditional Arab music”, og som “... improvised from fully authenticated sources”.²⁰ Men den musik, der præsenteres på de tre cd’er er i høj grad påvirket af Munir Bashirs musikalske erfaringer i det internationale musiketnologiske miljø og på den internationale scene, som vi senere har vænnet os til at kalde *World Music*.²¹

Naşir Shamma

Jeg har ikke kunnet spore samme splittelse i forbindelse med Naşir Shamma. Selv om hans internationale karriere også omfatter koncerter i vestlige storbyer, synes han i hele forløbet at være solidt forankret i en arabisk offentligheds anliggender, og jeg har ikke kunnet finde spor af tilpasning til vestlige publikums autenticitetsforestillinger.

Arvefølgen i den irakiske lutskole efter Jamil og Munir Bashir er omstridt. Men Naşir Shammans venner og støtter er ikke i tvivl om, at han er den sande arving. Dette selv om der aldrig har bestået et lærer/elev-forhold mellem Bashir-brødrene og Shamma. Naşir Shamma er født i byen Kut i det sydlige Irak i 1963 og dimitterede fra *ma’had al-dirāsāt al-naghmiyya* [Instituttet for Melodiske Studier] i Bagdad i 1986. Blandt hans lærere er Sallim ‘Abd al-Karīm, der den gang var instituttets leder. Allerede før studiernes afslutning gjorde han sig gældende i irakisk musikliv, både som musiker og komponist. Hans koncertvirksomhed uden for den arabiske verden tog også sin begyndelse i midten af 1980’erne. I 1985 optrådte han for første gang i Frankrig og Tyskland, og året efter var han i Wien, hvor han optrådte sammen med Munir Bashir.

Fra midten af 1980’erne etablerede Naşir Shamma sig som en central kulturel aktør med base og udgangspunkt i Irak, med forankring i kulturelle og politiske dagsordener i den arabiske verden²² og med solide kontakter til scener også i Vesten. I 1998 tog han initiativ til oprettelsen af *Bayt al-‘ūd al-‘arabī* [Den arabiske Luts Hus] i Cairo og bosatte sig der. Den arabiske Luts Hus i Cairo er en institution under det Egyptiske

20 Cherif Khaznadar, “Munir Bachir”, CD-set: *Iraq, Munir Bachir, Maitre du luth arabe*. Paris: Inedit/MCM (W260131/NT110), 2007, Booklet, 2.

21 “Meanwhile, the late Iraqiūd player Munir Bashir, whose style is influenced by the artistry of his Turkish trained teacher Sharif Muhyi al-Din Haydar, represents a highly lyrical style which unlike the traditional mainstream of Arab ‘ūd playing appears seamless, thus avoiding clear cut qafāt and phrase delineations. Many of his (typically long) performances stay in the same maqām and maintain a subdued, meditative mode quite consistently. Listeners sometimes speak of non-Arab influences on his style, including North Indian raga and jazz. Having performed in various major cities in Asia, and North America, Bashir has created improvisatory works that are intended to evoke specific impressions, for example those of ancient Babylon”. Ali Jihad Racy, “The Arab Taqāsīm as a Musical Symbol”, *Ethnomusicology* 44,2 (2000): 302-320.

22 Shamma er også en flittig filmkomponist. Titlerne på de mange film, som han har skrevet musik til, giver et godt indblik i de politiske kontekster, han har måttet forholde sig til. Se listen på hans arabisksprogede hjemmeside. http://www.naseershamma.com/?page_id=8, besøgt 2/7 2015.

kulturministerium, og Naṣīr Shamma indtager i dag en central plads i det statskontrollerede officielle musikliv i denne by.

Politiske kontekster

Den irakiske lutskoles historie er flettet ind i det moderne Iraks historie, hvor spørgsmål om forholdet mellem tradition og modernitet, kulturarvspleje og vestlig indflydelse stod højt på dagsordenen.

Skolens grundlægger, al-Sharīf Muhyī al-Dīn Ḥaydar, var som sagt medlem af den kongelige familie, som briterne indsatte som herskere ved den moderne irakiske stats fødsel i 1921, og både de gentagne beretninger om betydningen af hans Amerika-tur og hans vestligt inspirerede stil og pædagogiske metode afspejler datidens åbenhed over for vestligt inspirerede reformer.

Efter kuppet i 1958, der væltede monarkiet, fulgte en ustabil periode med flere kup og regeringsskifter frem til 1968, hvor *Ḥizb al-baʿth al-ishtirākī al-ʿirāqī* [Det irakiske socialistiske baʿth-parti]²³ kom til magten. Som det fremgår af partiets fulde navn, var baʿth-partiet i egen forståelse et socialistisk parti, og op gennem 1970erne gav de voldsomt stigende indtægter fra den nationaliserede olieindustri den baʿth-ledede regering mulighed for at gennemføre en række populære reformer på sundheds-, undervisnings- og kulturområdet. Ligeledes i 1970erne blev Irak en af Sovjetunionens vigtigste allierede i regionen. Baʿth-partistyret i Irak var i hele sin levetid – fra kuppet i 1968 frem til den amerikanske besættelse i 2003 – stærkt undertrykkende. Dette forstærkedes og forværredes efter Saddam Husseins magtovertagelse i 1979. Samtidig gik de sociale reformer i stå, dels grundet krigen mellem Irak og Iran 1980-88 (Den første Golfkrig), der kostede umådelige menneskelige og materielle ressourcer, dels grundet den internationale koalitions krig mod Irak efter Iraks anneksion af Kuwait i 1991 (Den anden Golfkrig), dels grundet de meget tyngende internationale sanktioner mod Irak mellem Den anden Golfkrig og den amerikansk ledede invasion i 2003.

Det kulturpolitiske havde en høj prioritet for baʿth-partiet, og i de gode år i 1970erne var der rigelige bevillinger til kunstnerisk aktiviteter, hvilket skabte et attraktivt arbejdsmarked for arabiske kunstnere i Irak. Det var i denne situation Munīr Bashīr i 1973 valgte at genoptage sine aktiviteter i Irak og bl.a. påtog sig rollen som regeringens musikalske rådgiver. Instituttet for Melodiske Studier – et konservatorium specialiseret i arabisk musik – hvor Shamma studerede, er stiftet i 1970 og i selv et udtryk for denne periodes prioritering af kunst og kulturarvspleje.

Et vigtigt formål for Baʿth-partiets kulturpolitik var etableringen af en moderne nationalstatslig identitet i Irak. Dette projekt var dog ikke uden indre modsætninger og måtte manøvrere mellem forskellige modeller for identitetsdannelse. Det er almindeligt at operere med tre konkurrerende og interagerende modeller for moderne arabisk identitetskonstruktion:²⁴ en islamisk, der primært er orienteret mod et overstatsligt

23 Det arabiske ord *baʿth* betyder i denne sammenhæng 'opvågnen' eller 'renaissance'.

24 Se fx afsnittet "The search for identity: Regionalism, Arabism, Islam." I William L. Cleveland & Martin Burton, *A History of the modern Middle East*. Boulder: Westview Press, 2015, 217-220.

islamisk fællesskab (*al-umma*),²⁵ en moderne panarabisk, der primært kendt fra den egyptiske præsident Nassers panarabiske socialisme, og en regional, der hævder, at de moderne nationalstatslige identiteter har historiske forudsætninger, der er ældre end både kristendommens, Islams og den arabiske kulturs indflydelse, og som rækker tilbage til oldtidens højkulturer. Dermed får fx i Egypten den faraoniske og i Irak de mesopotamiske højkulturer nøgleroller i de historiske narrativer, der begrunder den moderne nationale identitet.

Det irakiske Ba'th-partis identitetspolitik var spændt op mellem de sidste to af disse modeller. Ba'th-partiernes projekt var jo i udgangspunktet panarabisk, og man ønskede den arabiske verden forenet i en politisk union. Men det kom snart til et brud mellem partiets grene i Syrien og Irak, og det panarabiske perspektiv blev efterhånden nedtonet til fordel for det nationalstatslige. Hertil kom, at identitetspolitikken måtte formidle mellem en fælles irakisk national identitet og de mange forskellige religiøst og etnisk definerede grupper, der levede inden for de grænser, som de europæiske kolonimagter definerede efter det osmanniske riges sammenbrud efter Første verdenskrig. Identitetspolitikken i Ba'th-partiets Irak måtte altså, som Ulrich Wegner sammenfatter, manøvrere "... zwischen den Polen Panarabismus, Stärkung der kulturellen Identität der ethnischen Gruppen des Landes und Schaffung einer all-irakischen Identität".²⁶

I sin bog om det irakiske Ba'th-partis kulturpolitik²⁷ betoner Amatzia Baram betydningen af påkaldelsen af de mesopotamiske oldtidskulturer som grundlaget for den moderne al-irakiske nationalstat. Det gav sig blandt andet udslag i "A Passion for Archeology",²⁸ der materialiserede sig i mastodontiske udgravnings- og rekonstruktionsprojekter. Blandt andet lod man Babylon udgrave, og man rekonstruerede byen i grader og former, som ikke behager moderne, kritisk arkæologi.

Kunsten havde en vigtig funktion som redskab for artikulation og udbredelse af det historiske narrativ, der lod det moderne Irak være efterkommeren af de første menneskelige kulturer, hvis historie kan belægges med skriftlige kilder, og det var et vigtigt aspekt af de ideologisk-politiske rammebetingelser for Naşir Shamma og Munir Bashirs aktiviteter i Irak i 1970'erne og 1980'erne. Dette satte spor i Naşir Shammass ideer om sin egen musikhistoriske baggrund og betydning, som jeg skal vende tilbage til. I forbigående kan det også nævnes, at den Internationale Babylon Festival, som Munir Bashir stod i spidsen for i 1987, og som i hans venners og families perspektiv repræsenterede et åbent vindue mod verdenskulturen, også havde relation til Ba'th-regimets identitetspolitik. Festivalen havde det genskabte Babylon som kulisse, og den

25 Ordet *al-umma* kan i mange sammenhænge oversættes til 'nationen'. I visse islamiske diskurser henviser det imidlertid til det 'de troende overnationale fællesskab' (*al-umma al-islamiyya* [den islamiske nation]), som går forud for nogen nationalstatslig identitet, som er forpligtende for enhver troende, og som på dansk ikke kan betegnes med en enkelt glose. Se Tammim al-Barghouti, *The Umma and the Dawla. The Nation State and the Arab Middle East*. London: Pluto Press, 2008.

26 Ulrich Wegner, "Irak." I MGG, Sachteil, Bd.4, Sp. 1162.

27 Amatzia Baram, *Culture, History and Ideology in the Formation of Ba'thist Iraq, 1968-89*, New York: St. Martin's Press, 1991.

28 Ibid., 41-52.

gennemførtes – ifølge Amatzia Barams oplysninger – under parolen “Nebukadnezar i går, Saddam Hussein i dag!”²⁹

Kunstneren og den politiske magt

Når kunstneres karrierespor væver sig sammen med et lands dramatiske, blodige og tragiske historie, som det er tilfældet, når vi taler om Munīr Bashīr, Naṣīr Shamma og det moderne Irak, opstår moralske dilemmaer, som går i arv til de forskere og skribenter, der beskæftiger sig med deres liv. Denne problematik forstærkes, når vi ser tilbage på kunstnere, der har udfoldet sig under en slagen diktators styre. Alt for let kommer forskeren og skribenten til – uden egen vilje – at påtage sig rollen som pennefører for de sejrherre, der bestemmer, hvordan historien skrives. Og alt for let bliver de pågældende kunstneres tilpasning til eksisterende samfundsmæssige strukturer – også når den er af en karakter, som ikke ville falde nogen for brystet, hvis den fandt sted under andre politiske og samfundsmæssige betingelser – genstand for moralsk forargelse.

Dette være sagt for at undgå enhver misforståelse angående hensigten med min korte behandling af den kritiske omtale af Naṣīr Shamma og Munīr Bashīrs aktiviteter i Saddam Husseins Irak. Denne kritik – og svarene på den – er en del af mediediskursen omkring disse kunstnere, og den er med til at tegne det mediebarne billede af Naṣīr Shamma, som er denne artikels hovedanliggende. Kun derfor er den med her. Jeg har ingen hensigt om – eller forudsætninger for – at dømme eller fordømme.

I lyset af Naṣīr Shammās fremtræden som en engageret kunstner, der tager eksplicit politisk stilling i mange spørgsmål, kan det ikke undre, at hans gøren og laden i politisk henseende er genstand for kritisk opmærksomhed. Men også Munīr Bashīr, der mig bekendt aldrig udtalte sig offentligt om politik, har været under anklage, og hans familie og støtter må forsvare ham mod beskyldninger for dadelværdige relationer til det styrtede Saddam-regime.

Det gælder fx sønnen Umar Munīr Bashīr, der ligesom sin far spiller arabisk lut på et højt professionelt niveau. I et interview i den internationale arabisksprogede avis *al-sharq al-awsat* [Mellemøsten] spørger interviewerens til betydningen af Munīr Bashīrs rolle som Saddam Husseins kunstneriske rådgiver, og Umar Munīr Bashīr svarer:

Til trods for at Saddam Hussein var en diktator, var han den største sponsor for kulturelle og kunstneriske festivaller i den arabiske verden. De fleste kunstnere og intellektuelle hyldede ham og blev belønnet for det. Munīr Bashīr hyldede ikke Saddam Hussein, og han fik ikke en skilling fra ham. Han kaldte ham ved øgenavnet Abu Addi, og Saddam kaldte ham ved øgenavnet Ustadhi.³⁰ Og jeg husker, at han [Munīr Bashīr] organiserede Babylon-Festivalen med lyd og laserlys mellem to teatre i området med de historiske mindesmærker i byen, og det var det første af sin slags i den arabiske verden. Gennem sine kontakter med

29 Ibid., 49.

30 *Ustadhi* kann betyde ‘min mester’, ‘min lærer’ eller ‘min professor’. Traditionelt er *ustadh* den høflige hilsen til en intellektuel.

europæiske statsledere – heriblandt præsident Jacques Chirac – bragte han de største verdensensembler gratis ind for at vitalisere denne festival, og han afviste at tage noget som helst af det fem millioner dollar store budget til sig selv.³¹

Naṣīr Shamma må forsvare sig mod angreb på mange fronter. I et interview til *al-ʿarabiyya net* fra september 2010 beretter han, at han "[...] har været konfronteret med en krig i Egypten i mere end 12 år", og at de, der bekriger ham påstår, "[...] at han ikke er i stand til at spille andet end i overensstemmelse med den irakiske skole". Hertil svarer Naṣīr Shamma, at de, der anklager ham, "[...] ikke formår at spille noget som helst betydningsfuldt stykke det være sig fra den irakiske, den egyptiske eller den tyrkiske skole."³² Den slags angreb ser og hører man ofte i Cairo, og jeg skal ikke kunne sige, om de er et udtryk for simpelt brødnid blandt musikere, eller om det drejer sig om egyptisk nationalfølelse, der er såret over, at en iraker sidder som leder af det prestigefyldte Den arabiske luts Hus.

På forskellige blogs på internettet rettes alvorligere anklager. Fx skriver Abū Ayman al-Sayyid under overskriften "*naṣīr shamma wa-mūsīqā al-nifāq*" [Naṣīr Shamma og hykleriets musik] og beskylder Naṣīr Shamma for at have gjort sig til et redskab for Saddam-regimets propaganda. Artiklen er en reaktion på et tv-interview på den irakiske satellitkanal al-Sumaria, og det drejer sig nærmere bestemt om det kendte og populære stykke *ḥadatha fi al-ʿamiriyya* [Det skete i *al-ʿamiriyya*], hvor titlen henviser til en ulykkelig hændelse under Den anden Golfkrig, hvor amerikanske fly bombede et beskyttelsesrum i en Bagdad-forstad, hvor et stort antal kvinder og børn havde søgt tilflugt. Hændelsen danner også baggrund for den irakiske spillefilm *fajr yawm ḥazīn* [En sørgelig dags dagry],³³ der har musik af Naṣīr Shamma. Men ifølge blog-indlæggets forfatter er det hele er propagandatricket. Det gælder også hændelsen selv, der angiveligt skyldtes, at den irakiske efterretningstjeneste bevidst misinformede amerikanerne og narrede dem til at udføre en misgerning, der kunne miskreditere deres krigsførelse.³⁴

I et andet langt blogindlæg skriver Amīra al-Ṭahāwī under overskriften "... marḥaban Naṣīr Shamma wa-lākin" ["Velkommen Naṣīr Shamma, men ..."]:³⁵

Jeg havde læst om ham for år tilbage i den London-baserede avis al-Hayat som maestroen, lut-djævelen³⁶ det 20. århundredes Ziryāb³⁷ og som den store ira-

31 "al-ʿazīf al-irāqī ʿUmar Munīr Bashīr: tuwjad muʿāmara lil-qadāʾala al-fann al-ʿarabī warāʾaha masʾūlūn ʿarab wa- amirikiyyūn" [ʿUmar Munīr Bashīr: Der er en sammensværgelse, der vil udlette den arabiske kunst, bag den står arabiske og amerikanske ansvarlige]. Sharq al-Awsat 5/2 2005. <http://archive.aawsat.com/details.asp?article=281091&issueno=9566#.VZpdLnAV6rU>, besøgt 6/7 2015.

32 Aḥmad al-Sharīf: "al-ʿazīf naṣīr shamma: uwājih harban fi miṣr" [Musikeren Naṣīr Shamma: "Jeg er konfronteret med en krig i Ægypten"] *al-ʿarabiyya net*, 17/10 2010 <http://www.alarabiya.net/articles/2010/09/23/120060.html>, besøgt 21/4 2015.

33 Spillefilm: *Fajr yawm ḥazīn*. Instruktør: Ṣalāḥ Karam. *Shārikat al-khalīj lil-intāǧ al-sīnamāʾī wa-al-tilfīzīnī*, Irak 1993.

34 Abū ʿAymān al-Sayyid, "naṣīr shamma wa-mūsīqā al-nifāq." [Naṣīr Shamma og hykleriets musik] <http://www.yemen-forum.net/vb/showthread.php?t=468751>, besøgt 21/8 2014.

35 Amīra al-Ṭahāwī: "... marḥaban Naṣīr Shamma wa-lakin." ["Velkommen Naṣīr Shamma, men ..."] <http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=3293&r=0>, besøgt 21/4 2015.

36 Udtrykket *shayṭān al-ud* [lut-djævelen] er sandsynligvis kommet ind i diskursen sammen med sammenligningen mellem al-Sharīf Haydar og Paganini.

kisk-arabiske musiker, som gav koncerter i de store hovedstæder i udlandet. Og hans fremtoning var i fuld overensstemmelse med efterretningerne: profil – sort og hvid – med mørkt jakkesæt og med øjne, der stirrede mod horisonten mens han omfavnende sin lut. Endelig var han ankommet til Cairo [...], og et af ugebladene [...] arrangerede en privat koncert og en samtale med ham [...].

Han spillede med stort mesterskab og lukkede ind i mellem sine øjne på en måde, der fik en til at føle ærefrygt for det han spillede, endnu før man havde hørt ham. Han introducerede til sine tanker med korte udsagn, og han udlagde sine musikstykker for tilhørerne, før han spillede dem. Han præsenterede et stykke med navnet *maljā' al-'āmiriyya* [*al-'āmiriyya* tilflugtsstedet]³⁸ og fortalte, at han var reserveofficer i den irakiske hær i denne periode (1990-1991), og at han med egne øjne havde set den ødelæggelse, som Irak var blevet påført af det amerikanske angreb og særligt det, der skete i [...] *al-'āmiriyya*. Han talte også om den økonomiske blokade og om de irakisk børns ulykke og om manglen på mad og medicin osv. I alle disse udsagn undrede det mig, at han havde tjent i den irakiske hær under invasionen og under Den anden Golfkrig, og at han fordømte det amerikanske angreb, men at han ikke fordømte Saddam-regimet, som havde banet vejen for dette angreb.³⁹

Her efter følger en række insinuerende spørgsmål: Var det egentlig Saddam-styrets ambasadør i Cairo, der befordrede Naṣīr Shamma's første karriereskridt der, og kan det tænkes, at han betalte tilbage med efterretninger om irakiske dissidenter i Cairo? Hvordan har Naṣīr Shamma det egentlig med det kurdiske spørgsmål? Kan man have tillid til Naṣīr Shamma's beretning om sin konflikt med regimet i 1989, når han først omtaler den oftest seks år senere? Og hvorfor betones de katastrofale konsekvenser af USA's engagement, mens Saddam-regimets forbrydelser forties? Forfatteren fortæller, at hun skrev, hvad hun skrev "i et spørgende og ikke i et angribende eller fordømmende tonefald",⁴⁰ men det otte sider lange dokumentets karakter af anklageskrift er ikke til at tage fejl af.

I fjernsynet

Naṣīr Shamma har nu haft sin base i Egyptens hovedstad i omtrent 17 år, hvorfra han har passet sin internationale karriere og samtidig måttet navigere under skiftende politiske betingelser. Han kom til Cairo i 1998 og blev leder af Den arabiske Luts Hus i Hosni Mubaraks regeringstid. Mubarak havde overtaget regeringsmagten efter mordet på Anwar Sadat, og han videreførtes dennes politik, der kombinerede autoritært militærstyre med økonomisk liberalisme og militært samarbejde med USA. Mubarak blev afsat ved 25. Januar-revolutionen i 2011, der efter en overgangsperiode ledte til det demokratiske valg, der bragte Det muslimske Broderskabs kandidat, Muhammad Mursi,

37 Zyryāb (789-857) musiker, grundlægger af en berømt musikskole Cordoba i Andalusien og vigtigt symbol for den arabiske musikkulturs rige historie.

38 Der er tale om det stykke, der ovenfor omtales som *ḥadatha fī al-'āmiriyya*.

39 Abū Ayman al-Sayyid: "naṣīr shamma wa-mūsīqā al-nifāq", § 1.

40 Ibid. § 8.

til magten. Mursi blev styrtet ved det militærkup, der den 3. juli 2013 bragte Egyptens nuværende præsident 'Abdul Fattah al-Sisi til magten, genetablerede militærets greb om magten og indledte en fase med efter egyptiske forhold usædvanlig hård undertrykkelse af både den islamiske og liberale opposition.

Naşir Shamma var i hele denne periode stærkt eksponeret i medierne, ikke mindst i tv og ikke mindst i de talkshows, der i dag optager en ikke ubetydelig del af sendefloden. De seneste årtier har oplevet en eksplosiv vækst i arabiske tv-kanaler. Jeg kender ikke de nyeste tal, men en opgørelse fra 2007 fortæller, at mens der i 2000 var færre en 60 arabisksprogede *free-to-air* tv-kanaler, var antallet i 2007 mere end 350.⁴¹ Programformaterne på disse mange arabiske tv-kanaler har for en stor dels vedkommende amerikanske forbilleder. Det gælder også de meget hyppigt forekommende talkshows, hvor Naşir Shamma er en hyppig gæst.

De forskellige talkshows studieværter placerer sig forskelligt, hvad stilleje angår, men ofte løfter de sig retorisk i en grad, som ikke kendes fra tilsvarende udsendelser på europæiske sprog. Typisk indledes programmet med en præsentation af gæsten, der antager form af en lovprisning og relaterer den kommende samtales emner til fællesarabiske og nationale spørgsmål og kulturelle værdier.

Den 7. juli 2004 var Naşir Shamma gæst i et af mest berømte af disse talkshows al-Jazeeras *bila hudūd* [Uden Grænser], og den respekterende syrisk-egyptiske studievært, Aḥmad Maṣṣūr, der har haft en stor del af verdens politiske ledere som gæster i sine programmer, indledte med ordene:

Fred være med jer og Guds nåde og velsignelse. Jeg byder jer velkommen – direkte fra Cairo – til en ny udgave af programmet *bila hudūd*. Midt i den nedgang og tilbagegang, som den arabiske nation oplever, findes der strålende lys og skabende kunstnere, der insisterer på at bevare den arabiske nations identitet, dens kultur, dens autenticitet og dens arv. Musikken udgør et vigtigt aspekt af nationernes udvikling og civilisation, og den arabiske lut en vigtig del af den arabiske nations arv og kultur. Og selv om den hører til blandt det meget, der er blevet forsømt og glemt, findes der én, der med styrke bringer den tilbage til menneskets anliggender, og som er blandt de få, der med [...] succes formår at stimulere araberne til at interessere sig for den arabiske lut som en del af deres kultur, arv og civilisation. Dette er Naşir Shamma, der med sin luts strenge tegner et fantastisk billede af den arabiske nations virkelighed i Irak, Palæstina, Afghanistan og Sudan og alle de andre afgørende spørgsmål i den arabiske nation, og gengiver menneskene kærligheden til lutten, og han har formået – som nyhedsbureauet Reuters siger i en beskrivelse af ham – at blive en lut-lærer uden sidestykke nogetsteds i verden. Hans musikalske kompositioner er blevet beskrevet som enestående i kulturel henseende, og han spiller på sin lut i en stil, der forener de gamle måder med hans særlige moderne måde, ligesom han er den eneste komponist i vor moderne tidsalder, der har udviklet arabisk lut med otte strenge i overensstem-

41 Helga Tawil-Souri, "Arab Television in Academic Scholarship", *Sociology Compass*, 2,5, (2008): 1400-1415.

melse med de berømte musikteoretiske håndskrifter, som al-Farābī skabte i det niende århundrede. Naṣīr Shamma er født i byen Kut i Irak i 1963. Han afsluttede sine universitetsstudier og dimitterede fra Institutet for Musikalske Studier i Bagdad i 1987, og blev derefter en påskønnet lærer og musiker. [...] Han fængsledes af politiske grunde i Bagdad under Saddam Husseins styre, og han blev dømt til døden, men dommen blev omstødt efter internationalt pres, og han blev frigivet, forlod Irak og lever nu i udlandet. Han grundlagde Den Arabiske Luts Hus i Egypten, hvor studerende fra hele verden studerer [...] Velkommen Naṣīr!⁴²

I andre udsendelser suppleres lovprisningen af dagens gæst med højstemte lovpriser af kunsten og musikken. Således fx i det populære egyptiske morgenshow Ṣabaḥ ON, hvor samtalen førtes under overskriften "Det arabiske forårs revolutioner – Kunstneren Naṣīr Shamma". Programmet, der blev udsendt 6-7 måneder efter den folkelige opstand, der væltede Hosni Mubarak, indledes med ordene:

[Kvindelig vært] Når man vil sætte livet på spil for at bevare værdigheden, og når blodet flyder på fædrelandets jord, så er det nødvendigt, at et hjertets suk slipper ud og bevæget udtrykker begejstringen ved at gå fra tavshedens mørke til frihedens og jubelens lys. Hans musik udtrykker det revolutionære folks puls, det stolte folk, som rejste sig mod [...] nedværdigelse og undertrykkelse og diktatur.

[Mandlig vært] Musikken er frihedens sprog – den er demokratiets og retfærdighedssansens stemme [...] sammen med Naṣīr Shamma skal vi i dag spille arabiske sange, der kommer fra rene kunstneriske dybder. Samtalen med Naṣīr om det arabiske fædreland smerter i hjertet og gør at ingen kan holde tårerne tilbage i sorgen over år, der gik tabt i undertrykkelsens og tyranniets tid.⁴³

Efter introduktionen, der også kan omfatte producerede indslag eller klip fra Naṣīr Shammās koncerter, følger så samtalen, der kan være lang. Det længste af de samtaleprogrammer, jeg har arbejdet med, er fra det algeriske fjernsyn og varer sammenlagt en time og et kvarter. Emnerne er altid mangfoldige, og nogle gange tages der udgangspunkt i dagsaktuelle politiske spørgsmål. Det var fx tilfældet i et andet talkshow på ON-TV, der hedder *Baladnā bil-Maṣrī*.⁴⁴ Her startede samtalen med en snak om egyptiske kunstneres protester over Mursi-regeringens kulturpolitik, fortsatte med bekymrede kommentarer til planer om et sudanesiske dæmningsbyggeri ved Nilen, bevægede

42 "Naṣīr Shamma wa-'alāqat mūsīqāhu bi-qaḍāyat al- umma" [Naṣīr Shamma og hans musiks forhold til den arabiske nations sag], *Bīla Hudūd*, al-Jazeera . Citatet er en oversættelse af en transskription af samtalen hentet fra Al-Jazeeras hjemmeside, [43 Tv-program: "Thawrāt al- rabī 'al-'arabī – al-fannān Naṣīra Shamma", programmet Ṣabaḥ-ON. Om-TV, Ægypten. <https://www.youtube.com/watch?v=vA4BHyn0Otc>, besøgt 27/4 2015. 6 2015./4 2015.e ritigt sammen 6 2015./4 2015.e ritigt sammen](http://www.aljazeera.net/programs/withoutborders/2004/10/3/%d9%86%d8%b5%d9%8a%d8%b1-%d8%b4%d9%85%d8%a9-%d9%88%d8%b9%d9%84%d8%a7%d9%82%d8%a9-%d9%85%d9%88%d8%b3%d9%8a%d9%82%d8%a7%d9%87-%d8%a8%d9%82%d8%b6%d8%a7%d9%8a%d8%a7-%d8%a7%d9%84%d8%a3%d9%85%d8%a9, besøgt 27/4 2015.</p>
</div>
<div data-bbox=)

44 "alā ḥiss Naṣīr Shamma wa-'ūdūhu" [Fornemmelsen for Naṣīr Shamma og hans lut], programmet *baladnā bil-maṣrī* [Vort land – på egyptisk]. ON-TV, Ægypten, offentliggjort 5/7 2013, besøgt 8/6 2015. http://youtu.be/1i7cEill_71

sig ind på konflikten i Syrien for endelig at gøre holdt ved de tanker om kunsten og kunstnerens rolle, som vil blive kommenteret nedenfor.

Der er dog et repertoire af rimeligt fast tilbagevendende temaer. Igen og igen får Naṣīr Shamma lejlighed til at demonstrere sit engagement i de store sager på den arabiske medieoffentligheds dagsorden fx Palæstina-spørgsmålet og modstanden mod den amerikanske ledede invasion i Irak. Ofte bliver der også plads til omtale af Naṣīr Shammās velgørende projekter, der blandt andet har rettet sig mod irakiske og syriske krigsflygtninge. Dertil kommer udførlige udtalelser om den kunstnerrolle, som Naṣīr Shamma tiltænker sig selv, og om de historiske forudsætninger, som han tænker sig at være rundet af. Det sker også tit, at han har sit instrument med i studiet og præsenterer stykker fra sin produktion som programmusikalske kommentarer til de berørte politiske begivenheder.

Det er ikke min opfattelse, at der ligger en bevidst strategi bag Naṣīr Shammās mediepersona. Men på den anden side er det oplagt, at de forskellige indholdselementer i de mange interview understøtter hinanden. Hans forestillinger om kunstnerrollen, der beror på en religiøst farvet inspirationsæstetik, og hans historiefortælling, der placerer ham selv som den autentiske repræsentant for en årtusinde-gammel musikkultur, giver ham tilsammen en særlig autoritet som en politisk og moralsk engageret [*multazim*] moderne kunstner. Samtidig giver interviewene ham lejlighed til med sine ord at forbinde sine instrumentalmusikalske værker med de emner, der typisk optager den engagerede arabiske kunst og lægge ledetråde ud for deres programatiske interpretation.

“... kunstneren, som jeg kender ham”

Den mest prægnante og udførlige præsentation af inspirationsæstetikken har jeg fundet i et interview, som Naṣīr Shamma gav i forbindelse med et besøg i emiratet Oman i 2006.

Shamma hævder i dette interview, at den sande kunstner “... ikke er i stand til at gøre andre ondt”, og at det umuligt for kunstneren “[...] at hade eller at tænke ondt om andre eller at være jaloux”. Intervieweren, Aḥmad Shāfi‘ī, indskyder, at i så fald må kunstneren “[...] næsten være et ideelt menneske”, og Shamma afbryder og fortsætter:

Tillad mig at sige Dem en ting: Hvem er det, der giver kunstneren hans begavelse? Gud! Når Gud udmærker et menneske med sådanne egenskaber, får denne person så ikke et særligt budskab til livet? Kunne De forestille Dem at se en ikke-religiøs budbringer,⁴⁵ der ikke opfører sig ordentligt i livet? Det er ikke muligt. Når man har fået betroet et humanistisk budskab som fx Gandhi eller Imam ‘Alī og de store hellige mænd og lærde inden for religion, islamisk ret og sprog, så er der ikke muligt at opføre sig dårligt. Det er umuligt.⁴⁶

45 *Rasūlan min al-rusul ghayr al-dīniyyīn*: en ikke-religiøs budbringer – eller ‘en af budbringerne, der ikke er religiøs’. Ordet *Rasūl*, som jeg her oversætter som ‘budbringer’ indgår i den almindelige benævnelse af profeten Muḥammad: *Rasūl Allāh* [Guds sendebud eller budbringer].

46 Aḥmad Shāfi‘ī, “Naṣīr Shamma: mūsīqānā shīr amām al-mūsīqā al-gharbiyyā” [Vor musik er nul i forhold til den vestlige musik], *al-hiwār al-mutamaddīn*, 28/12 2006, www.m.ahewar.org/s.asp?aid=84499&r=0, hentet 2/6 2015.

Med begavelsen følger altså et særligt moralsk ansvar. Shamma fortsætter og uddyber:

Det er vigtigt, at man betragter sig selv som et ærligt menneske – hvis man da virkelig er et sådant – og at man betragter sig selv som ren. For som jeg har sagt til mine studenter, hvor af nogle nu er mine kolleger: Det er ikke muligt for kunstneren at ryge eller at drikke alkohol, og det er nødvendigt for alle kunstnere at vide, hvordan man slipper af med de urenheder.⁴⁷

Intervieweren afbryder: "Men historien fortæller os om store kunstnere, der drikker og ryger og gør ting, der er langt mere belastende end det!" Nej "det er ikke dem, der interesserer mig", afbryder Shamma og fortsætter:

Jeg taler om kunstneren, som jeg kender ham. Kunstneren, når han er alene med sig selv, kunstneren, når han ser den åbne himmel for sig, når han ser verden, som løftede den sløret for ham. Det er kunstneren, som jeg kender ham, der blev sendt til jorden af Gud med en mission [...] Dette er kunstneren, som jeg kender ham. Derfor har jeg gennem hele livet sagt, at Gud, som giver begavelsen, kan tage den tilbage øjeblikkeligt, hvis kunstneren ikke forstår begavelsens værdi, og hvis han ikke forstår at behandle den, som man skal. Kunstneren ryger ikke, han stjæler ikke, han lyver ikke, han spreder ikke had [...]⁴⁸

Intervieweren kommenterer spørgende: "Som om kunstneren er en munk?" Shamma svarer:

Nej en budbringer. Under iagttagelse af den religiøse forskel. Budbringeren i den religiøse betydning har et religiøst budskab, men denne budbringer har et æstetisk budskab. Men som bekendt er ordet 'begavelse' afledt af 'gave', og 'den givende'⁴⁹ er Gud, og det er derfor, vi taler om budbringere.

Med den gudgivne begavelse følger altså pligten til et lastefrit liv, og som det underforstås, et klarsyn og en særlig autoritet i snart sagt hvilket som helst spørgsmål.

I interviewet i programmet *Baladnā bil-Maṣrī*⁵⁰ uddyber Shamma sin religiøst farvede forståelse af kunstnerens rolle og forpligtelser,⁵¹ denne gang med betoning af kunstnerens behov for isolation og askese og en kortfattet diskussion af relationen til sufismen.⁵²

Vi lever i en "ond verden", hedder det nu, "i en verden, der er fyldt med alt det værste, som mennesket har i sig", og den, der har noget stort at yde i intellektuel eller

47 Ibid.

48 Ibid.

49 For muslimer er *al-wahhāb* [den givende] en af Guds 99 attributter eller navne.

50 "ala ḥiss Naṣīr Shamma wa-ūduhu".

51 Ibid.

52 Der findes gode indføringer i sufismens historie og dens religiøse lære og praksis, se fx Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011. Sufi-ordnernes musikalske praksisser er også velbeskrevne, se fx Jonathan Holt Shannon, *Music and Modernity in Contemporary Syria*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2006, 106-129. Sufisme som et hyppigt optrædende referencepunkt for moderne kunstnere er derimod mindre udforsket, men se fx Adonis, *Sufism and Surrealism*. London: Saqi, 2005.

åndelig henseende har behov for et retræte-sted [*khilwa*],⁵³ og for at nå dertil må han "forkaste verden" [*yarmī al-dunyā*].⁵⁴ Sprogbrugen og tankegangen i dette leder tanken hen på sufismen, og interviewereren spørger, om Shamma er påvirket af denne mystiske retning inden for Islam. "Ja", svarer han, "det er muligt", for at fornægte verden og op-søge isolationen er jo "deres vej". Det handler om *al-ṣafa'* [klarheden eller renheden], forklarer Shamma, og hævder, at det er fra dette ord og ikke fra ordet *ṣūf* [uld], ordet sufisme er afledt.⁵⁵ Ordet *al-ṣafa'* henviser i denne sammenhæng til den åndelige og legemlige renselse, der er målet med sufi-ordnernes livsførelse og religiøse ritualer, og som åbner for en form for 'illumining', hvor sufi-munken fyldes af "lysets kraft".⁵⁶

Forespurgt om sufismens lære har påvirket hans personlige liv, svarer han bekræftende og fortsætter med at fortælle, at hans oplevelser i Saddam Husseins fængsler ændrede ham. Han fik et asketisk forhold til livet, han blev vegetar, og han lærte at lade "kroppen dø". Som et eksempel på sin askese nævner han, at når han i dag står foran en "buffet med 50 retter", vælger han blot en. Han holder ikke længere af det, som knytter andre mennesker til verden. De få lykkelige øjeblikke i livet finder han sit *khilwa*. Det kan være en aften sammen med datteren, når han er alene med sin lut, eller når han sidder "foran et publikum, der har smag",⁵⁷ og gør sit yderste for at yde dem det bedste af det bedste.

Historiekonstruktioner

Som allerede sagt findes der forskellige modeller for forestillinger om nationale tilhørsforhold i den moderne arabiske verden. Shamma trækker med forskellig vægt på dem alle.

Fx er tendensen i værket *al-waṭan fann* [Kunsten er et Fædreland], der opførtes ved åbningen af Festivalen for Arabisk Musik i Cairo 2014, panarabisk. Stykkets ide er at portrættere de forskellige arabiske lande poetisk og musikalsk, og det fremførtes af unge sangere fra 10 forskellige nationer, hvorved det fik en vis ydre lighed med det meget kendte værk *al-waṭan al-akbar* [Det store Fædreland],⁵⁸ der i dag står som et monument over Nasser-tidens panarabiske ideologi.

Henvisninger til den islamiske kulturarv findes spredt ud over hans tilkendegivelser i de forskellige medier. Han lader forstå, at han har et indgående kendskab til de musikteoretiske skrifter fra den Islams intellektuelle histories guldalder, og fx i sit arbejde for konstruktionen af en 8-strengt arabisk lut efter tegninger i et håndskrift, der

53 *Khilwa*: et retræte-sted, fx eremitmunkens.

54 "‘ala ḥiss Naṣīr Shamma wa-‘ūdūhu".

55 Den mere gængse etymologiske forklaring lader ordet 'sufi' være afledt af ordet *ṣūf* [uld], der henviser til sufi'ernes simple uldne klædedragt.

56 "‘ala ḥiss Naṣīr Shamma wa-‘ūdūhu".

57 Ibid.

58 Komponist: Muḥammad ‘Abd al-Wahāb; Tekstforfatter: Aḥmad Shafiq. Skrevet i 1958 som en hilsen til unionen mellem Egypten og Syrien. Opført ved grundstensnedlæggelsen til den ny Aswan-dæmning i 1960. Både dette værk og Shammās *al-Waṭan Fann* tilhører den genre, man kalder *ubirīt*. Det drejer sig typisk om lejlighedsmusik for solister, kor og orkester: <https://www.youtube.com/watch?v=47gKWwKyono&feature=youtu.be>, besøgt 9/7 2015.

tilskrives al-Farābī, viser han, at det er hans overbevisning, at der i disse gamle historiske kilder findes et potentiale for fornyelse og udvikling af aktuel musikalsk praksis.

Klart den tungeste vægt er imidlertid lagt på den moderne nationalstatslige identitetskonstruktion, der er baseret på forestillingen om en traditionssammenhæng, der fører tilbage til de mesopotamiske højkulturer. Naṣīr Shamma voksede op i Irak med den af ba'th-partiet propagerede forestilling om det moderne Irak som den stolte arving af de mesopotamiske oldtidsrigers kultur, og med forbløffende frejdighed skriver han sig selv og den irakiske lutske ind i denne historiefortælling.

Hans mest udførlige tilkendegivelser i denne sammenhæng har jeg fundet i det ti-melange interview, som Shamma gav til det algeriske fjernsyn, og som er offentliggjort på YouTube i 2013.⁵⁹ Efter et par minutters musik – Shamma spiller en bid af et af sine stykker for venstre hånd alene⁶⁰ – og efter de rituelle velkomsthilsner vises et præ-produceret indslag, der på få minutter opridser Iraks glørværdige historie fra de tidligste mesopotamiske kulturer 5000 år før vor tidsregning til den amerikanske koalitions bombninger af Bagdad i 2003. "I Irak", hedder det i indslaget:

[...] ånder alting af civilisation. Og hver en tomme og hver en sten fortæller om landets store historie. Og i dag ser verden [arven fra] den første civilisation, hvis historie er menneskehedens historie, forvandlet til ruiner ånder kanonild og fly-verbomber.⁶¹

Det præ-producerede indslag får det hele med på korte tid: den islamiske guldalder med Bagdads storhedstid som "fredens og visdommens hovedstad", osmanner-tiden, det moderne Iraks fødsel i det 20. århundrede og historien om den amerikansk ledede invasion, der, som det fremgår, fordømmes som et angreb på umistelige kulturverdier. Men mest vægt er lagt på de mesopotamiske kulturer, der besynges som kulturens vugge: her opstod de første byer, her opstod de første skriftsprog, her opstod de første skoler, den første lovgivning osv., og her blev grunden blev lagt til "den store irakiske civilisation".

Intervieweren indleder samtalen med at bede Shamma supplere det præ-producerede indslags beskrivelse af de mesopotamiske kulturers bedrifter med oplysninger om musikkens rolle i disse samfund.

Han fortæller, at sumererne, akkadierne, babylonierne og assyrerne ikke blot skabte de første skriftsprog, skoler, love osv. men også de første musikinstrumenter og tonesystemer, og han maler et levende billede af musikudøvelsen i forbindelse med datidens religiøse ritus og fortæller bl.a. om musikerstandens høje sociale status dengang. Musikeren levede i kongens palads eller i templet, hvor han samtidig var præst, og hans løn var på højde med de øverste ledere! Og i alt dette ser Shamma som de historiske

59 "ḥiwār ma' naṣīr shamma li-farḥat jalāb" [Samtale med Naṣīr Shamma og Farḥat Jalāb]. Programmet "lamasāt" [berøringer], det algeriske fjernsyn: <https://www.youtube.com/watch?v=8W2xnUwh8Zc&feature=youtu.be>, besøgt 9/6 2015.

60 Lutten bringes til at klinge med anslag af venstre hånds fingre alene. Som en slags parallel til Ravels venstrehåndskoncert er teknikken udviklet med henblik på en krigsinvalideret musiker.

61 "ḥiwār m'a naṣīr shamma li-farḥat jalāb".

rødder til nutidens irakiske musikkultur: "Vi har en stor arv", og "også i dag har lut-spilleren en enestående prestige i forhold til resten af verden", han har "... hele den lange historie",⁶² og både det solistiske spil, som udmærker den irakisk lutskole, spillemåden og instrumentbyggeriet i det moderne Irak er efter Shammass opfattelse en fortsættelse af det, der skete i Mesopotamien for tusinder af år siden!

I dette perspektiv er Islams indflydelse negativ, og Shamma er kritisk over for Islams musikhistoriske rolle i almindelighed. I interviewet i forbindelse med besøget i Oman i 2006 er Shamma ganske eksplicit i dette anliggende. Dette interview er publiceret under overskriften "Den arabiske musik er nul i sammenligning med Vestens", og den angivelige underlegenhed forklares med henvisning til Islams indflydelse:

Vi ved, at islam kom og skabte en ny måde at leve på og brød med det, der var før den. Den forandrede alt og tegnede livet på en ny måde. Det blev nødvendigt for alting at være i overensstemmelse med religionen. Så hvad skulle de begavede musikere [...] gøre? Skulle de bare dø? Gennem poesien – de religiøse *muwashahāt* – fik de adgang til at prise skaberen og profeten (fred være med ham), og således gik musikerne frygtsoomt i ly under poesien, for det tillod de religiøse ledere at passere. På det tidspunkt stabiliserede Islam sit lederskab [...] Og musik var ikke en del af dens interesser. Og der viste sig ikke nogen musiker, der sagde: "Jeg er i stand til at komponere musik, der repræsenterer det skabte, der repræsenterer skaberen og de guddommelige tanker". Og således blev musikken immun over for enhver udvikling i livet. Det er årsagen til afbrydelsen af den kæde, der strækker sig fra Babylon og fra Nildalen, og det er årsagen til den hæmning af den musikalske udvikling, som disse to områder så ved overgangen til Islam.⁶³

I følge Shamma er det altså Islam, der bærer skylden for den arabiske musik mindreværd i forhold til den vestlige. Var det det ikke for Islams afbrydelse af en kulturel sammenhæng, der strækker sig tilbage til de mellemøstlige oldtidsriger, ville den arabiske musik have et civilisatorisk forspring på tusinder af år.⁶⁴ Vi bemærker i den sammenhæng, at der drages en umiddelbar parallel mellem den irakiske og den egyptiske udvikling. Det er den samme historiografiske model, der appliceres på de to områder.

Programmatisk ledetråde

Som sagt bruger Naṣīr Shamma også interviewsituationen til at udlægge ledetråde for fortolkning af stykkernes programmatisk indhold.

Eksemplerne er mangfoldige. Et tidligt stykke hedder *ḥubb al- 'aṣāfir* [Fuglenes Kærlighed], og Shamma fortæller, at det opstod efter iagttagelsen af to fugle, hvis "kærlighed var bedre end kærligheden mellem to mennesker". Et andet hedder *wādi al-nīl* [Nildalen] og spilles som musikalsk kommentar til en samtale om planer om dæmningsbyggeri i Sudan, der kunne true Egyptens vandforsyning. Et tredje hedder *min ashūr ilā*

62 Aḥmad Shāfi', "Naṣīr Shamma: mūsīqānā ṣifr amām al-mūsīqā al-gharbiyya".

63 Ibid.

64 Ibid.

ishbiliya [Fra Assyrien til Sevilla] og spilles som en lidt skæv kommentar til den ovenfor refererede samtale om den mesopotamiske musikalske arv.

Men de stykker, der omtales udførligst, er knyttet til politisk ladede begivenheder.

Shamma skrev stykket *raḥīl al-qamar*⁶⁵ [Månens bortgang] i 1989 på baggrund af erfaringerne fra Saddam Husseins fængsler og i sorg over sin søster, der var blevet dræbt i et trafikuheld, som Shamma antager, var arrangeret af regimet. I de forskellige interview forbindes beskrivelsen – og ofte også opførelsen – af dette stykke med en redegørelse for Shammass sammenstød med Saddam Husseins styre i 1989, hvor han anklagedes for at have bagtalt præsidenten, fængsledes og tortureredes, dømtes til døden men blev benådet og frigivet. I et interview fortæller han, at stykkets udtryk afspejler "tabet af alt skønt i verden, ikke blot tabet af min søster eller af min frihed. Nej, tabet af alt vigtigt i vores liv. Det var et tegn på alt det, vi havde tabt som irakere, og som vi ville tabe i fremtiden."⁶⁶ Naṣīr Shamma taler musikken ind i et spind af betydninger, hvor traumatiske personlige erfaringer forbindes med den politiske historie. Det indebærer som to sider af samme sag, at Shammass musik præsenteres som en kunst, der formår at engagere sig både følelsesmæssigt og politisk, og at Shamma selv kan fremstå som en politisk og moralsk engageret kunstner.

Jeg har allerede været inde på stykket *ḥadatha fī al-‘āmiriyya* [Det skete i al-‘āmiriyya],⁶⁷ der som sagt knytter sig til en tragisk begivenhed under Den anden Golfkrig, hvor amerikanske fly ved en fejltagelse bombarderede en bunker i bydelen al-‘āmiriyya og dræbte et meget stort antal kvinder og børn, der havde søgt tilflugt der. Det er et af Shammass oftest spillede og kommenterede stykker, og det indledes sædvanligvis med nogle ord fra scenen om begivenheden, og om betydningen af stykkets vekslen mellem lyriske durpassager og dramatiske afsnit, hvor man blandt andet kan høre lange, nedadgående glissandi, der giver mindelser om Jimmy Hendrix' brug af samme virkemiddel i sin berømte parafrase over den amerikanske nationalhymne under Woodstock Festivalen i 1969. På bloggen *al-ḥiwār al-mutamaddin* [Den civiliserede Dialog] har jeg fundet en beskrivelse af stykket, som det blev spillet ved en koncert Beirut i 2009. Bloggeren Muḥammad ‘Ab‘ūb lægger ud med at fortælle om koncertsituationen og om Shammass talte introduktion, hvor Shamma blandt gør opmærksom på, at han som soldat i Iraks hær var øjenvidne til tragedien. Herefter følger en indlevet og retorisk højstemt beskrivelse af, hvad der oplevedes under opførelsen.

Naṣīr Shamma "[...] får sin lut til at tale og forvandler den til en sand fortæller" forklarer bloggeren, og fortsætter:

I indledningen til dette sjældne stykke musik udmaler kunstneren Naṣīr Shamma [...] de præcise detaljer i de øjeblikke, der gik forud for de amerikanske nazisters holocaust: børnenes hvisen og deres narrestreger, de voksnes spænding og bekymring – og latteren blandt andre, der mente sig i sikkerhed det for nazistiske uhyres beskydning. Han gør det også muligt for dig i stykket at høre mødre-

65 <https://www.youtube.com/watch?v=TbJYfiMalVc&feature=youtu.be>, besøgt 9/7 2015.

66 "alā ḥiss Naṣīr Shamma wa-ūduhu".

67 <https://www.youtube.com/watch?v=G6uNKu9bdII&feature=youtu.be>, besøgt 9/7 2015.

ne kalde på deres børn i den dystre cementbygning. Med vibrationen af sin luts strenge fører Naşir Shamma os gennem bunkerens gange og korridorer, og sammen med ham ser vi disse uskyldige ansigter forfærdede over den amerikanske død, ligesom vi ser mødrenes ansigter forfærdede over skæbnen for deres børn, der dag og nat rammes af de amerikanske dødens sorte krager.

Pludselig – og som med en magisk bevægelse af hans fingre – forudsiger sirenerne, at et nyt amerikansk angreb på Bagdad nærmer sig. De tilstedeværende i koncertsalen skælver og jeg med dem [...] Flyvemaskinernes brummen tager til i styrke, og deres lyd blandes med lyden af antiluftskyts. Lydene tager til i styrke og forvandler stedet til en plads for rasende galskab: sirenerne, flyvemaskinernes brølen, nazisternes skud, de forfærdede børns gråd, de skræmte mødres skrig. Vi sidder lammede, og pludselig høres en forfærdelig eksplosion, der overdøver alle andre lyde. Mit hjerte bankede hastigere, mit blodtryk steg. Jeg svedte heftigt selvom jeg sad stille på min stol og så med sammenknæbne øjne mod disse strenge og denne slanke krop. Men vi kunne ikke se ham, for i dette øjeblik var vi i bunkerens i *al-‘amiriyya*. Jeg blev tør i munden, jeg holdt vejret, jeg kvaltes, jeg søgte efter ilt men fandt ingen, mine øjne frøs fast i øjenhulerne, jeg fornemmede den grimme lugt af krudt og lugten af brændt kød, jeg knyttede hænderne fast sammen og forestillede mig, at jeg hentede et barnelig frem under asken [...]

[Men] Naşir Shamma sluttede ikke sit musikalske maleri med dette holocaust, som om livet sluttede med det. I slutningen af stykket førte han dig fra en tilstand af forvirring og sammenbrud til en situation, hvor sjælene på ny får håb, og hvor det bekræftes, at holocaust og massakrer ikke er andet end hæslige stationer [på vejen], som jordens djævlé skaber for at tilfredsstille deres ondskabsfulde griller. Ganske vist dræbte Amerika mere end 800 børn på et øjeblik i dette holocaust, men disse forbryderiske handlinger bidrog også til at rodfæste [...] modstandskampen og livskraften blandt dem, der er tilbage af Iraks børn. De er fremtidens mænd, som skal genopbygge et frit Irak med plads til hele dets folk uanset konfession, etnisk tilhørsforhold og religion [...].⁶⁸

Virtuoser

Jeg har hørt stykket *ḥadatha fi al-‘amiriyya* mange gange uden at have set, hørt, følt og lugtet det, som Muhammad ‘Ab‘ūb oplevede ved Naşir Shammās koncert i Beirut i 2006. Jeg fattede hurtigt, at der var tale om deskriptiv musik – ikke mindst i de dramatiske afsnit, hvor Shamma bryder med musikalske konventioner og udnytter instrumentets klangressourcer i illustrativt øjemed. Men først nu kender jeg historien og kan følge bloggeren et stykke af vejen.

68 Muḥammad ‘Ab‘ūb, “muḥāwala li-qirā‘at maqtū‘at “ḥadatha fi al-‘amiriyya” lil-fannān Naşir Shamma” [Et forsøg på at læse stykket “ḥadatha fi al-‘amiriyya” af Naşir Shamma]. *al-hiwār al-mutamaddin*, 24/11 2009. <http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=192850&r=0>, besøgt 5/7 2015.

Men det er af mindre betydning, at der findes udenforstående lyttere, der ikke kan høre stykket i overensstemmelse med dets programmatisk hensigt. Det interessante er, at der findes en kulturel sammenhæng, der gør Naṣīr Shamma's ordløse instrumentalmusik til en skærm for projektionen af kollektivt erindrede begivenheder og for de følelser og de politiske og moralske holdninger, der knytter sig til dem. Den nyere historie har talrige eksempler på musikalske personligheder, der er blevet stærke symboler på arabisk identitet og kraftigt forbundet med politiske og ideologisk bevægelser. Men de var alle *sangere*: Umm Kulthum,⁶⁹ Fayrūz⁷⁰ og 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz.⁷¹ *Instrumentalisten*⁷² Naṣīr Shamma's berømmelse er ikke kvantitativt på højde med disse stjerner. Men selv om hans medium i hovedsagen er ordløs instrumentalmusik, spiller han en rolle, der er sammenlignelig med disse ikoniske arabiske sangere. Jeg har i dette arbejde forsøgt at blottlægge noget af den diskursive sammenhæng, der gør dette muligt, men jeg har ikke eksplicit taget stilling til funktionssammenhængen mellem dens forskellige dele. Det er her, jeg finder det værd at overveje, om der er hjælp at hente fra moderne analyser af 1800-tallets europæiske virtuosvæsen.

Naṣīr Shamma er en mester på sit instrument, og alt, hvad han for øvrigt siger og gør, opleves i lyset af den forundring og forbløffelse, han formår at vække, når han demonstrerer sin overmenneskelige tekniske formåen og presser det spinkle instrument langt ud over grænsen for dets udtryksmæssige formåen.

Naṣīr Shamma er en moderne *virtuos* på sit instrument, og han har, som flere af mine kilder i dette arbejde bekræfter, en ganske særegen karismatisk fremtoning. Han er slank og rank, og hans smalle ansigt med det velplejede skæg og det indtrængende blik har på en gang noget troskyldigt over sig og et anstrøg af det diaboliske, der så ofte er kommenteret i forbindelse med Paganini og Franz Liszt. Men der er meget mere end hans virtuose teknik og hans karismatiske fremtoning, der motiverer en sammenligning. Det gælder ikke mindst karakteren af Naṣīr Shamma's medietilstedeværelse og hans evne til at forbinde musik uden ord og billede med tidens varme politiske og kulturelle emner.

Virtuosens begreb og virtuosens kulturelle betydning har været genstand for en del interesse i moderne, diskursteoretisk informeret vestlig musikhistorisk skrivning. Fx skiver Dana Gooley i sin bog om den legendariske klavervirtuos Franz Liszt:

Franz Liszt remains the quintessential virtuoso because he was constantly and insistently mobilizing, destabilizing, and reconstituting borders. In terms of sheer skill of pianistic execution – the quantitative border – he was evident-

69 Virginia Danielson, *The Voice of Egypt. Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the twentieth Century*. Chicago: Chicago University Press, 1997.

70 Christopher Stone, *Popular Culture and nationalism in Lebanon, the Fairouz and Rahbani Nation*. London. Routledge, 2008.

71 Martin Stokes, "Abd al-Halim's Microphone," I Laudan Nooshin (red.), *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*. Farnham: Ashgate Press, 2010, 55-73.

72 I et par af talkshowene synger han enkle folkelige sange til eget akkompagnement, hvilket blot bekræfter, at han sangen ikke er hans stærke side.

ly surpassed within his lifetime. None of his protégés and imitators, however, came even close to him in extending the virtuoso's relevance qualitatively – beyond the sphere of music and into the social environments he entered. It is well known that the range of musical materials absorbed and reconstituted through his virtuosity was unusually wide, encompassing nearly every genre and style in the contemporary world. Yet he also absorbed a great deal from his non-musical environment – social styles, literary currents, political movements, ethical fashions – and worked these elements into his persona and performing styles. He was constantly redefining himself, playing off and adapting to the varied local contexts he encountered.⁷³

Den "kvintessentielle" virtuosetype, som Franz Liszt repræsenterer, er altså for Gooley ikke blot kendetegnet ved sin grænseoverskridende virtuose teknik. Han er lige så meget kendetegnet derved, at hans ekstraordinære formåen på instrumentet og hans karismatiske fremtræden gør ham til en særligt smidig og tilpasningsfærdig brik i sin samtids symbolske økonomi. Liszt blev, som det hedder senere hos Gooley, til "[...] a *carte blanche* on which the world of the 1830s and 1840s wrote itself."⁷⁴ Franz Liszt kunne bruges til lidt af hvert, og han brugte sig selv til meget.⁷⁵ Afhængigt af konteksten fremstod han som parisisk kosmopolit, ungarsk nationalist, utopisk socialist, reformteolog eller traditionsforpligtet katolik. Uden at strække sammenligningen for vidt og uden at strabadserne stoffet kan man sige, at også Naşir Shamma optræder i forskellige situationsbetingede roller.

Med den forsigtighed, som tidsafstanden og forskellen i kulturel kontekst foreskriver, giver det mening at sammenligne det 19. århundredes europæiske virtuos og det 20. og 21. århundredes arabiske. Der er sammenlignelighed i mange aspekter:

Hvad det spilletekniske angår, er begge produktet af en professionaliseret og systematiseret skoling indrettet netop med henblik på uddannelsen af virtuose instrumentalsolister.

Hvad det genremæssige angår, er der i begges produktion lagt vægt på det program-musikalske og deskriptive, hvilket giver umiddelbar mulighed for at etablere broer til tidens "literary currents, political movements, [and] ethical fashions".

Hvad det performative angår forenes i begge tilfælde den grænseoverskridende tekniske færdighed med en særlig personlig karisma knyttet til den visuelle fremtoning.

Hvad det kulturelle felts hierarkier angår, forener begge appellen til et stort publikum med intentionen om at fremstå som seriøse, intellektuelle kunstnere.⁷⁶

Hvad medietilstedeværelsen angår, gælder det i begge tilfælde, at rollen som musikerkomponist forenes med rollen som kulturel observatør og kommentator i tidstypiske medieformater. Her kan man – trods forskelle i mediemæssige betingelser,

73 Dana Gooley, *The Virtuoso Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 1-2.

74 Ibid., 2.

75 Spørgsmålet om agentur forbigås her. For en diskussion af agenturproblemet i forbindelse med en legendarisk arabisk sangstjerne se Laura Lohman, *Umm Kulthūm and the Shaping of an Arab Legend, 1967-2007*. Middletown: Wesleyan University Press, 2010.

76 Dana Gooley, *The Virtuoso Liszt*, 22-23.

fremstillingsstil og emnekredse – drage en parallel mellem *funktionen* af Naşir Shammas optræden i de arabiske talkshows og *funktionen* af Franz Liszts causerier, der blander autobiografiske og kunstteoretiske refleksioner med musik- og kulturreportage, og som tryktes som rejsebreve i den parisiske musikpresse i 1830'erne.⁷⁷ Der er tale om verbale praksisser på forskellige, historisk definerede mediebetinger. Men i begge tilfælde er det deres funktion at trække musikken ind i den sociale og kulturelle diskurs.

Virtuosen er en musikertype, som på særegen vis stiller sig til rådighed for sin samtids symbolske kredsløb. Hans karisma og hans ekstraordinære formåen gør ham til et stærk og klart tegnet fascinationsobjekt for det store publikum, mens musikkens begrebslige åbenhed gør hans værker og hans person til et fleksible og tilpasningsduelige diskurselementer. Billedligt talt fungerer han som en magnet for emner på den kulturelle dagsorden. I Naşir Shammas tilfælde indebærer det, at den fra vestlig musikhistorie kendte idealtipe 'virtuosen' kan smelte sammen med den i arabisk kultur velkendte 'engagerede kunstner'.

"Dette er Naşir Shamma", hed det i introduktionen til Shammas interview til al-Jazeera, "der med sin luts strenge tegner et fantastisk billede af den arabiske nations virkelighed i Irak, Palæstina, Afghanistan og Sudan og alle de andre afgørende spørgsmål i den arabiske nation."⁷⁸ Inspireret af Dana Gooley kunne man vende sætningen om og påstå, at "den arabiske nations virkelighed" 'tegnes' eller 'indskrives' i hans musik. For denne indskrivningsproces er alle de i denne artikel beskrevne diskurselementer medansvarlige.

77 Franz Liszt, *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier és musique 1835-41. Translated and annotated by Charles Suttoni*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989. Forfatterskabet til disse publicerede rejsebreve er omstridt. Sandsynligvis er de blevet til i et samarbejde mellem Franz Liszt og Marie d'Agoult. Franz Liszt, *An Artist's Journey*, x.

78 "Naşir Shamma wa-'alāqat müsiqāhu bi-qaḍāyat al-umma".