

## SARAJEVON DERVISSIEN SAKRAALI LAULANTA

Islamilaiden mystikkojen sakraali laulanta on saanut viime vuosina julkisuutta islamilaisen maailman ohella myös Länsi-Euroopassa. Suomessa pakistanilaiset ja turkkilaiset sufi-muusikot ja tanssijat ovat esiintyneet ainakin Helsingissä, Seinäjoella ja Kuopiossa. Harva tulee kuitenkaan ajatelleeksi, että sufi-veljeskuntia on ollut vanhastaan myös Euroopassa - nimittäin Balkanilla. Sarajevo ja Priština Jugoslaviassa ovat nyky-Balkanin sufismin tärkeimmät keskuksat.

Tämä artikkeli perustuu vuoden 1988 alussa Sarajevossa tekemääni kenttätööhön ja sen pohjalta kirjoittamaani tutkielmaan (ks. Pennanen 1990a). Aluksi esittelen Sarajevon dervisseille ominaiset sakraalin laulannan lajit ja niiden käyttöyhteydet. Oikeaoppisille moskeijarituualeille ja sufilaisille rituaaleille yhteiset laulantalajit - esimerkiksi koraaniresitaatio ja rukouskutsu - rajautuvat siis tarkastelun ulkopuolelle. Tämän jälkeen esittelen ja analysoin sarajevolaisen, puolivälissä kuuttakymmentä olevan kemianopettaja Seid Strikin musiikkikäsitteitä.

Sarajevon dervissit pitävät nakšibendija -mystikkoveljeskuntaan kuuluvaa Strikiä asiantuntijana, koska tämä on koonnut tietoa islamilaisesta laulannasta ja saattanut käsityksensä kirjalliseen muotoon. Strikin musiikillinen maailmankuva piirtyy näkyviin haastattelumateriaalin, hänen Šebi-arus -vuosikirjassa julkaisemansa artikkelin sekä julkaisemat-

toman käsikirjoituksen kautta (ks. Y 9749; Y 9750; Strik 1987; *ibid.* 1988).

## Islamilainen tausta

Bosnian muslimit ovat islaminuskoisia, jotka puhuvat äidinkielenään serbokroaattia. Itse he kutsuvat itseään pelkästään muslimeiksi (*muslimani*). Jugoslavian väestönlaskennassa heidät luokitellaan muslimeiksi kansallisuutena (*muslimani u smislu narodnosti*). 86 % serbokroaatinkielisistä muslimeista asuu Bosnia-Hertsegovinan osavaltiossa. Vuoden 1981 väestönlaskennassa Bosnia-Hertsegovinan asukkaista 39.52 % ilmoitti olevansa kansallisuudeltaan muslimeja, 32.02 % serbejä sekä 18.38 % kroaatteja. Väestön loppuosa sanoi olevansa jugoslaaveja tai katsoi kuuluvansa muihin kansallisuuksiin. (Lockwood 1984, 172-173; Markotić 1983, 36).

Islaminuskon leviämisen huippukausi Bosniassa ylsi osmanivallan alkua ajoilta 1460-luvulta 1600-luvulle. Bosnian käännyttäiset omaksuivat islamin sunnilaisen suuntauksen. Uskonnon doktriini ja käytäntö muistuttavat läheisesti turkkilaisia esikuviaan. Bosnian muslimikulttuurissa on muutenkin runsaasti turkkilaisia vaikutteita, jotka ovat muuntu- neet usein omaperäisiksi paikallisvarianteiksi. (Filipović-Hadžidedić 1983, 122).

Turkkilaiskausi päättyi vuonna 1878, jolloin Itävalta-Unkari miehitti Bosnia-Hertsegovinan Berliinin kongressiin päätösten mukaisesti. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen maakunnat kuuluivat Serbien, kroaattien ja sloveenien kuningaskuntaan, ja toisen maailmansodan jälkeen niistä tuli Jugoslavian sosialistisen liittotasavallan osavaltio.

## *Sufismi ja samâ'*

Triminghamin (1971, 1) mukaan sufilla tarkoitetaan muslimia, joka pyrkii saamaan suoran kokemuksen Jumalasta. Sufismi perustuu oikeaoppisen islamin tavoin uskonnollisen *shari'a*-lain ja teologian täydentämään profetalliseen ilmoitukseen. Islamilaiset lainoppineet ovat tästä huolimatta suhtautuneet sufismiin vihamielisesti, koska mystikot ovat väittäneet omaavansa tiedon Jumalasta. Sufien mielestä systematisoitu kirjauskonto ei anna tätä tietoa.

Sufismi alkoi vaikuttaa Bosniassa ja Hertsegovinassa jo ennen näiden alueiden liittämistä osmanien valtakuntaan. Maakuntien oikeaoppiset islamilaiset viranomaiset ovat aina kontrolloineet veljeskuntien toimintaa. 1950- ja 1960-luvuilla sufilainen perinne pyrittiin tukahduttamaan sulkemalla *tekija*-kokoontumistilat, joista kolme on otettu uudelleen käyttöön 1970-luvun lopulta lähtien (ks. Čehajić 1986, 198-200; Hadžibajrić 1979). Toisen maailmansodan jälkeen Sarajevon veljeskuntien määräksi on vakiintunut neljä. Niistä *kadirija*, *nakšibendija* ja *mevlevija* ovat sunnilaisia. 1980-luvulla kaupunkiin saapui šialaisvaikutteinen *rifajja*.

Sufi-veljeskunnissa vallitsee jäsenistön tiukka hierarkia. Sarajevon Hadži-Sinanova -tekijan kalenterin mukaan kadirija-veljeskunnan jäsenistö jakaantuu seuraavasti: zikirin ja veljeskunnan johtamiseen valtuutettu šeikki (*šejh*), zikirin johtamiseen valtuutettu *vekil*, tekijan jäseniä auttava *rehber*, uskollisuusvalan vannonut dervissi (*derviš*) eli *murid*, rukouskaavan tunteva, mutta valaa vannomaton *muhib* sekä *prijatelj tarikata* 'veljeskunnan ystävä' eli *simpatizer*, joka ei tunne rukouskaavaa. (Kalendar).

Sufilaisen ajattelun mukaan tavallisen ihmisen tajunta on siirtynyt pois olemuksensa ytimestä, jonka juuret ovat Jumalassa. Se on vangittu uneen ja unohdukseen. Ihmistä täytyy "muistuttaa" unohtamastaan, mikä vuoksi sufrit harjoittavat *dhikr*- eli *zikr*- tai *zikir*-rituaalia. Dhikr tarkoittaa 'muistelua', 'rukousta', 'mainitsemista' ja 'avunhuutoa'. Dhikrissä Jumalan nimiä ja epiteettejä toistetaan jatkuvasti joko ääneti tai ääneen rytmisesti hengittäen. Rituaali saattaa johtaa transsitilaan. Sufit käyttävät dhikriensä yhteydessä myös laulantaa, soittoa ja tanssia. (Burckhardt 1960, 114; Trimmingham 1971, 194).

Yksi oikeaoppista islamia ja sufismia erottava piirre on suhtautuminen musiikin kuunteluun (*samâ*) uskonnollisissa yhteyksissä. Profeetta Muhammed suhtautui musiikkiin kielteisesti luultavasti välttääkseen pakanalliseen runouteen assosioitua laulua ja soittoa. Koraaniresitaation (*qirâ'a* 'lukeminen') tuli poiketa runouden laulamisesta, koska Muhammed halusi pitää kuulijoidensa ajatukset pois näiden aiemmasta uskonnosta.<sup>1</sup> (Farmer 1957, 439).

Musiikkia vastustaneiden lainoppineiden mielestään laulaminen oli sopimatonta, joten he erottivat toisistaan äänenkorkeuden vaihteluun perustuvan sakraalin laulannan (*taghbîr* 'äänen korottaminen') ja profaanin

---

1) Lisää islamilaisesta musiikkikäsituksesta ks. Pennanen 1990b.

laulamisen (*ghinâ*). Toisin kuin ammattimusiikoiden harjoittaman laulamisen, laulannan ei katsottu vaativan musiikin opintoja. (Ibid.). Oikeaoppisen islamin laulannan lajeja koraaniresitaation ohella ovat rukouskutsu sekä erilaiset hymnit.

Sufilaisessa käsityksessä samâ'sta on yleensä piirteitä sekä sitä vastustavien että musiikkia taiteena puolustavien näkökannoista. Mystikkoja ei kiinnostanut musiikki sen itsensä vuoksi. Toisaalta he kiistelivät myös kuuntelun laittomaksi julistaneiden kanssa. Mystikoiden mielestä kuuntelu voi liikuttaa sydäntä, mikä saattaa johtaa hengelliseen haltioitumiseen. (Robson 1938, 11).

Esimerkiksi sufismin teoreetikon Rûzbahân Baqlî Shîrâzîn (1128-1209) mukaan on olemassa kolmenlaista hengellistä musiikkia: tavallisille ihmisille, eliitille sekä eliitin parhaimmistolle tarkoitettua. Tavalliset ihmiset kuuntelevat epätäydellisen, intohimojen hallitseman luontonsa kautta. Eliitti kuuntelee sydämellä ja etsii Jumalaa. Eliitin parhaimmisto kuuntelee sielullaan, ja tällainen kuuntelu on Jumalan rakastamista. (Nasr 1976, 44).

Oikeaoppisen islamin laulannasta ja mystikkoveljeskuntien rituaalilaulannasta ja -soitosta puhuttaessa islamilaisessa kielenkäytössä ei hyväksytä profaaneihin yhteyksiin varattua kreikkalaisperäistä sanaa *mûsîqî* tai sen johdannaisia (Neubauer 1980, 342). Muuta kieltä kuin arabiaa puhuvissa islamilaisissa kulttuureissa käytetään taghbîr-sanana sijasta omakielisiä ilmaisuja, kuten turkin *okunmak* 'lukeminen' tai serbokroaatin *učenje* 'opettaminen, oppiminen'. Učenje-sanana suomenkieliseksi vastineeksi käy hyvin 'opettaminen'.

## Laulannan lajeja

Arabialaisella kulttuurialueella profeetta Muhammedia ja hänen perhettänsä ylistäviä lauluja kutsutaan nimellä *madîh annabawî*. Niiden leviäminen on ollut paljolti mystikkoveljeskuntien ja sufi-runoilijoiden ansiota. Madîh annabawî -laulujen alalajeja ovat *tanzîla* 'ilmestys', *ibtihâl* 'rukous', *tawassul* 'pyyntö' sekä *tawsîh* eli *muwashshah*. (Touma 1989, 198-199; 201). *Qaşîda*, *ghazal* ja *qawwali* ovat muita islamilaisien alueiden sakraalin laulannan lajeja. Sarajevossa *ilahija* on islamilaisen uskonnollisen laulun yleisnimi. *Kasida* on ilahijan tärkein alalaji, mutta *gazelja* pidetään omana laulantalajinaan.

## Ilahija-laulut

Sanalla *ilâhi* 'Jumalalle kuuluva, jumalallinen' tarkoitetaan erityisesti kaksi- tai neliosaisia sakraaleja taide- tai kansanlauluja, jotka liittyvät islamilaisen kalenterin tiettyihin kuukausiin tai juhlapäiviin. Turkissa *ilâhi* merkitsee turkinkielistä uskonnollista hymniä ja erityisesti sufilaista laulua. Arabiankielisistä *ilâheista* käytetään turkinkielistä nimitystä *suğul*. (Neubauer 1980, 343-344; Uzel 1990).

Bosnia-Hertsegovinassa ilahija-laulut ovat sakraaleja hymnejä, jotka on tarkoitettu esitettäväksi muualla kuin moskeijoissa. Osa niistä on arabialais- tai turkkilaisperäisiä. Bosniassa syntyneet ilahijat sisältävät vaikutteita paikallisesta kansanmusiikista. (Petrović 1989, 131). Yleisin ilahijan määritelmä Sarajevon tekijoissa on *pobožna pjesma* 'uskonnollinen laulu, uskonnollinen runo'. Serbokroaatin kielen sana *pjesma* tarkoittaa sekä 'laulua' että 'runoa'. Useimmat Sarajevossa haastatelluista zikireihin osallistujista nimittävät ilahijoiksi kaikkea tekijoissa 'opetettua' laulanta lukuun ottamatta siitä selvästi eroavaa *gazelia* sekä sakraaleihin rituaaleihin suoraan liittyviä rukouskutsua, koraaniresitaatiota sekä tekbir- ja salavat-kaavoja.

Touman (1989, 199) mukaan Muhammedin kirjuri Ḥasan Ibn Thâbit runoili ensimmäisten *madîḥ*-laulujen tekstit heti profeetan kuoleman jälkeen vuonna 632. Ne toimivat myöhempien runojen esikuvina. Sen sijaan Seid Strik (1987, 149) pitää ilahijan edeltäjänä "Ešrekal-bedru" -laulua, jossa ylistetään Muhammedin saapumista Medinaan. Nähtävästi Strik tarkoittaa tunnettua "Tala'a al-badru" -nimistä laulua.

Seid Strik kertoo, että joitain ilahija-runoja on käännetty monille kielille, ja että niiden sävelasu on sama kaikkialla islamilaisessa maailmassa. Näitä ovat "Ešrekal-bedru", "Kaside-i burda" sekä "Eshubhubeda". (Strik 1987, 149). Nezih Uzelin (1990) mukaan Strikin mainitsemat runot tunnetaan kyllä käännöksinä kaikilla muslimialueilla, mutta niiden sävelasut poikkeavat toisistaan huomattavasti. Esimerkiksi sufirunoilija al-Buṣṣirîn (k.1298) kirjoittama 182-säkeinen *madîḥ*-runouden mestariteos "Al-burda" eli "Päällysviitan oodi" on käännetty useimmille muslimien puhumille kielille sen sisältämän voimakkaan siunauksen vuoksi (Touman 1989, 200).

Strikin mukaan Sarajevon tekijoissa suosituimmat ilahijat ovat Selim Samin tekemiä, kun taas Hadži-Sinanova -tekijää johtavan seikki Fejzulah Hadžibajrićin ilahijat ovat ajankohtaisimpia. Strik katsoo anatalialaisen yli tuhat ilahijaa kirjoittaneen Yunus Emren (k.1321) olleen

kaikkein tärkein ja tuotteliain ilahijan laatija. Muita tärkeitä runoilijoita ovat olleet seikki Bironi sekä takentilainen Ali Sirnavi. (Y 9749). Strik tarkoittaa Bironilla arabialaista tiedemiestä Abû ar-Rayḥân Muḥammad ibn Aḥmad al-Bîrûnîa (973-1048) ja Ali Sirnavilla 'Ali Shir Navâ'ita (1441-1501).

Useimmiten ilahijat tunnetaan alkusanojensa mukaan. Viimeinen säkeistö eli *šahbejt* ilmaisee runon kirjoittajan. Silti on olemassa ilahijoita, joiden laatijaa ei tunneta. Strik arvelee kirjoittajan olleen vaatimaton tai nimen jääneen vahingossa kopioimatta lauluvihkoon. Hän lisää, että pahansuopien veljeskuntien jäsenet voivat jättää *šahbejtin* tarkoituksella pois. Strik ei kerro, mitä veljeskuntia hän tarkoittaa. (Strik 1987, 150).

Strik luokittelee ilahijat käyttöyhteyden ja tekstisisällön perusteella. On olemassa *ramazan*-paastokuukauteen sekä *bajram*- ja *mevlud*-juhliin liittyviä ilahijoita. Jotkut ilahijat sisältävät rukouksen, joten niitä kutsutaan nimellä *munadžati-dova*. *Mersijat* ovat muslimin kuoltua esitettyjä valituslauluja. *Nat* tarkoittaa ylistyslaulua. *Rubaija*- ja *katrem*- luokkien täsmällinen merkitys ei ole selvä. Turkiksi *rubaiyat* on 'kokoelma nelisäkeitä' (< pers. *rubâ'i* 'nelisäkeinen runomitta'). Suurin osa ilahijoista on opettavia ja neuvovia *nasihateja* (< turk. *nasihat* < arab. *naṣiḥa* 'neuvo, kehotus'). Strik toteaa, että eri ilahija-tyyppien erottamiseen toisistaan tarvitaan vain harvojen laulantaspecialistien omaama erityistietoutta (Strik 1987, 151).

### *Kasida ilahija*

*Qašida* eli *kasida* on esi-islamilaistelulta ajalta peräisin oleva arabialaisen runouden laji. Klassinen *qašida* on rakenteeltaan mutkikas oodi, jossa on 60:sta sataan jatkuvasti samaa loppusointua hyödyntävää säettä. Jokainen puolisäekin päättyy samaan riimiin. Lähes kaikki runomitat ovat sallittuja. Viimeisessä osassa runoilija mainitsee oman nimensä ja osoittaa kiitollisuutensa heimolleen tai mesenaatilleen. Runon aihe voi olla niin sakraali kuin profaani. Musiikillinen *qašida*-esitys ei perustu samana pysyvään rytmikaavaan. Kertosäe ja improvisoidut juoksutukset vuorottelevat, joten musiikillinen muoto on syklinen. Sakraali *qašida* on levinnyt sufi-veljeskuntien välityksellä. Profaani *qašida* saavutti taiteellisen huippunsa Egyptissä viime vuosisadalla. (Anonym 1989, 352; Touma 1989, 132).

Škaljić (1985, 399) määrittelee Bosniassa tunnetun kasidan pitkäksi

arabian-, turkin- tai persiankieliseksi ylistysrunoksi tai -lauluksi, joka on riimitetty yhden loppusoinnun avulla. Hänen mukaansa kasidassa on vähimmillään 15 ja enimmillään yli sata säettä.

Sarajevon tekijoissa käyvät eivät ole yksimielisiä kasida-käsitteen sisällöstä. Strikin mielestä kasida on Muhammedia ylistävä ilahija, jonka sävelmä on duurissa. Samalla kasida on Strikille myös *mekam* eli melodiatyyppi. Suosituin ilahija Sarajevossa on kasida "Eşek kao bedrolina". (Y 9749; Strik 1987, 151).

### *Gazel-laulut*

Laajalle alueelle levinnyt *ghazal* eli *gazel* oli alkuaan arabialainen 600-luvulla kehittynyt runolaji. Ghazalin merkitys jäi vähäiseksi arabiankielissä kirjallisuudessa, mutta 1200-luvulta alkaen siitä tuli persialaisen runouden tärkein laji. Sadi (k. 1292) ja Hafiz (k. 1390) kirjoittivat ihailuimmat persiankieliset ghazalit. Runolaji levisi persian kielen vaikutusalueille Anatoliaan sekä Keski- ja Etelä-Aasiaan. (Manuel 1989, 94).

Ghazal koostuu vaihtelevasta määrästä loppusoinnuttomia säepareja, jotka on laadittu prosodisen mitan tarkkoja sääntöjä noudattaen. Loppusoinnut noudattavat kaavaa aa, ba, ca, da. A-säkeet päättyvät vaikeasti toteutettavaan kaksitavuiseen loppusointuun, joka luo runolle musiikillista luonnetta. Ghazalien teemat voivat käsitellä sufismia, filosofiaa, hulluutta sekä varsinkin onnetonta rakkautta. Mittansa, hienostuneen ja koristeellisen ilmaisutapansa sekä kertosaäkeenomaisten loppusointujensa vuoksi nämä runot sopivat hyvin musiikin yhteyteen. (Ibid., 94-95).

Musiikinlajina ghazal on saanut monenlaisia ilmentymiä. Iranissa se muodostaa klassisen *âvâz*-laulun perustan, ja Pohjois-Intiassa sekä Pakistanissa tällä nimellä kutsutaan puoliklassista perinnelajia, sufilaista qawwali-laulantaa sekä populaarimusiikin lajia. (Ibid., 95).

Turkkilainen neliosainen ghazal- eli ghazele-vokaali-improvisaatio voi perustua yhteen tai useampaan makam-sävellyssäännöstöön. Ensimmäisen osan nimi on *zemin* eli *giriş* ja siinä laulu aloitetaan valittua makamia toteuttaen. Sitä seuraavan *nakarât*-kertosaäkeen päätteeksi melodia johdetaan makamin finalikseen. Tämän näennäislopetuksen jälkeen on vuorossa *meyan*-osa, jossa makam vaihdetaan toiseksi tai aiempaa makamia käsitellään toisessa oktaavissa. Gazel päättyy *nakarât*-osan kertaukseen. Toisen osan toistuminen vastaa rakenteellisesti ghazal-runon loppusointukaavaa. (Reinhard-Reinhard 1984, 96).

Mikäli gazelin alle soitetaan rytmiausta, vapaametrinen, runsaasti koristeltu lauluosa etenee itsenäisesti siitä riippumatta. Yleisin tausta on hidas vatsatanssi- eli çiftetelli-rytmi:



Gazel voidaan laulaa joko soitinsäestyksen kera tai sitä ilman. Soitinsäesteisen gazelin neljän itsenäisen osan välillä on välisoittoja (*köprü* 'silta'). (Ibid., 96-97). Kreikkalaisessa smyrneiko-musiikissa gazel-improvisaatiota kutsutaan nimellä *manés* tai *amanés*. Nämä nimitykset johtuvat sanasta *amán*, jota toistaessaan laulaja voi valmistella seuraavaa säettä.<sup>2</sup>

Seid Strikin mielestä gazel on melodialtaan oopperaa muistuttava ilahija, joka esitetään korkealla äänellä. Myös simpatizer Sakif määrittelee gazelin "oopperaksi, komediaksi". (Y 9749; Y9740).

Sarajevon tekijoissa esitettyjä gazeleita voi luonnehtia melodialtaan ja joskus tekstiltäänkin improvisoiduiksi lauluiksi, jotka esitetään ylärekeristerissä. Gazelien melodiat ovat vapaametrisiä, ja ne voidaan esittää joko zikiriin kuuluvan, Jumalan epiteettien toistelusta koostuvan esmanosan hengityksen antamaa rytmiaustaa vasten tai zikirin jälkeen ilman rytmiaustaa. Gazelit kuuluvat Bosnian muslimien musiikkikulttuurin *ravna pjesma* -lajiin. Ravna pjesma 'tasainen laulu' tarkoittaa sitä, ettei musiikillinen metriikka rajoita laulajan ilmaisuvapautta. Laulajan odotetaan hallitsevan virtuoosisen koristelutaidon.<sup>3</sup>(Petrović 1989, 129).

Zikirin aikana gazelin teksti on sakraali, mutta muulloin se saattaa olla profaani. Tekijoissa usein 'opettava' Ferhad-pašša Vuković-Desisalić-moskeijan mujezin eli rukouskutsun 'opettaja' Ganija Zagora käytti kadiriija-veljeskunnan erään zikirin aikana esittämänsä gazelin sanoina Muhammedia siunaavaa salât-kaavaa. Sen sijaan dervissi Hoši-Gani esitti kerran nakšibendija-veljeskunnan zikirin jälkeen gazelina turkin-kielisen kehtolaulun, jota on laulettu alun perin Dardanellien taisteiluissa ensimmäisen maailmansodan aikana isänsä menettäneille lapsille (ks. Y 9740; Y 9747; Erguner 1990).

2) Levy *Amanédhes* sisältää Turkista kotoisin olleiden kreikkalaisten pakolaismusiikoiden Kreikassa 1920- ja 1930-luvuilla levyttämiä amanéseja.

3) Rithman (1951, 36) vertaa ravna pjesmaa gregoriaanisen kirkkolaulun *cantus planus* -lajiin.



Sarajevon tekijoissa käyvät sanovat gazelin vaativan erityistä lauteknistä taitoa. Oman ilmoituksensa mukaan Seid Strik ei pysty esittämään gazelia. Vain Ganija Zagoran ja Hoši-Ganin arvellaan taitavan gazelia. (Y 9749). Sitä esittäessään sekä Ganija Zagora että Hosi-Gani istuvat jalat ristissä. He pitävät oikeaa kättään korvalla ja näyttävät pinnistelevän saadakseen äänensä kuuluviin. Säkeiden välillä heidän on tapana laskea päänsä alas.

*Ilahijoiden esityskäytäntö Sarajevossa*

Ilahijat kuuluvat jokaiseen tekke-huoneistossa vietettyyn rituaaliin. Niitä voidaan 'opettaa' zikirin esma-osan aikana, jolloin esittäjiä on yleensä yhdestä kolmeen. Hidasta, kaikkien 'opettamaa' ilahijaa voidaan käyttää rauhoittamaan liian syvään transsitiilaan joutuneita osanottajia. Kadirijazikirissä läsnäolijat esittävät yhdessä ilahijan lisäksi heti esme-osan jälkeen.

Nuottiesimerkki 1. Kadirija-veljeskunnan zikir-rituaalin esme-osan jälkeen kaikkien osanottajien 'opettama' nasihat-ilahija "Na srcu si bolestan" (Y 9734).

Na sr - cu si bo - les - tan li - jek - ti si po - tre - ban.  
 Do - dji u - dji u o - vaj, Dra - gog Rab - ba dju - lis - tan.

Zikiriä seuraa pyhien tekstien kääntämistä ja kommentointia. Sen jälkeen teenjuonnin ja seurustelun aikana saatetaan 'opettaa' monta ilahijaa. Zikir-ilta päättyy lopulta ilahijaan, jonka kaikki osanottajat 'opettavat' piirissä seisten.

Ilahijoiden esitystapa Sarajevon tekijoissa on varsin heterofoninen, ja useimmat 'opettavat' alarekisterissä. Nasaalius ei ole hallitseva piirre. Kaupallisilla äänitteillä "Kur'an - ezan - salaat - ilahije" sekä "Ilahije i kaside" ilahijoita 'opetetaan' jatkuvasti ylärekisterissä erittäin nasaalisti. Kasettien kuoroesitykset eivät ole lainkaan heterofonisia. Äänitteillä esiintyy Sarajevon Gazi Husrevbegova medresa -oppilaitoksen oppilaita.

Erään nakšibendija-zikirin jälkeen Hoši-Gani esitti kasidan, jonka kertosaakeeseen muut läsnäolijat yhtyivät. Äkkiä Hoši-Gani alkoi laulaa oktaavia muita ylempää. (Ks. Y 9740). Turkissa melodialinjan siirtymistä aiempaa ylempään oktaaviin nimitetään *meyaniksi*. Kudsi Ergunerin (1990) mukaan yläoktaaviin siirtyminen voi tapahtua spontaanisti.

Tekijoissa kaikkien 'opetettaviksi' tarkoitettujen ilahijat ovat yleensä vähemmän melismaattisia kuin sooloina esitetyt. Itse asiassa joistain ilahijoista on olemassa kaksi versiota erilaisia esityskokoonpanoja varten. Strikin mukaan Şimu Zafer on säveltänyt alkuperäissävelmää kuorolle paremmin soveltuvan melodian Yunus Emren ilahijaan "Aşkun ile aşıklar". Strik kutsuu nimellä *aksam* (< \*turk. aksam 'osat') ilahijaa, jonka runoilija ja säveltäjä ovat eri henkilö. Aksamin sävelmän laatija on oikea säveltäjä, joka luo taiteellisen melodian (*umjetnička melodija*). (Y 9750).

Turkkilaisperäiset ilahijat 'opetetaan' Sarajevossa usein hitaammin kuin Istanbulissa. Sarajevossa tunnettujen turkkilais-ilähien rytmikka on saattanut muuttua; esimerkiksi beктаşi-veljeskunnan nefes-ilähin "Ey çerhidun" 9/8-tahtilajia on vaikea tunnistaa fermaattien vuoksi (ks. nuottiesimerkki 2).<sup>4</sup> Tempon hidastuminen ja rytmikan muuttuminen johtuvat siitä, että Sarajevossa 'opettamista' ei juuri tueta soittimin. Lisäksi yhdistelmätahtilajit eivät ole yleisiä bosnialaisessa musiikissa.

Nuottiesimerkki 2. Seid Strikin 'opettama' beктаşi-veljeskunnan nefes-ilähi "Ey çerhidun" (Y 9739).

The image shows a musical score for the song "Ey çerhidun". It consists of two staves of music in 9/8 time, with a tempo marking of ♩ = 96. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are written in Turkish below the notes. The first staff has lyrics: "Ey çerhidun nıkdum sa-lâh Ey çerhidun nıkdum salâh". The second staff has lyrics: "hiçî hirmedum râd bamâ hiçî hirmedum râd bamâ".

4) Turkista laajalle osmanien valtakunnan alueelle levinnyttä "Ey çerhidun" -sävelmää käytetään myös bosnialaisessa sevdalinka-rakkauslaulussa "Alija se do jezera krade". Turkista Kreikkaan muuttanut smyrneiko-säveltäjä Panajotis Toundas muunsi sävelmän tanssikappaleeksi. Tämä Roza Eskenazin vuonna 1936 levyttämä laulu "Dhimitroula" on julkaistu uudelleen levyllä *Rembétiki istória 1925-55:1*.

Ilahijat 'opetetaan' tavallisessa zikirissä jalat ristissä istuen, kijam zikirissä seisten. 'Opettaja' voi käyttää tai olla käyttämättä lauluvihkoa eli *medžmaa* (< turk. mecmua 'kokoelma, monensisältöinen käsikirjoitus'), ja hän saattaa pitää oikeaa kättään sydämellä. Yleensä kuulijat tekevät kunnioitusta ilmaisevan *sedždan* kumartaen oikea käsi sydämellä ilahijan viimeisen säkeistön aikana, jolloin runon kirjoittajan nimi mainitaan. Zikirin jälkeisiin ilahijoihin voidaan reagoida tekemällä *sedždan* ja sanomalla Jumalan nimen *Hû* 'Hän' laulannan päätyttyä. Myös 'opettaja' saattaa tehdä saman sanoen hiljaa "Muhammed resulul-lâh". Kuulijat voivat kommentoida hyvänä pitämäänsä esitystä joko normaalin serbokroaatin sanalla *dobro* 'hyvä' tai nimenomaan muslimien käyttämällä sanoilla *ejvala* 'kiitos, hyvä' (< turk. eyvallah < arab. îy wa-lîh) ja *jasava* (< \*turk. yaşa 'eläköön').

Ilahijan sooloesityksissä ovat tärkeitä 'opettajan' äänenlaatu, laulannan sävelpuhtaus, etenkin selkeä ääntäminen sekä mahdollisesti vielä koristelutaito. Kaikkien läsnäolijoiden esittämässä yhteisilahijoissa nämä kriteerit menettävät merkitystään. Huonon ilahija-esityksen tunnusmerkit koetaan vaikeiksi verbalisoida. Tämä saattaa johtua ilahijan tekstin merkitystä korostavasta sakraalista luonteesta. Esityksen muut elementit jäävät toissijaisiksi.

## Seid Strikin musiikillinen maailmankuva

Musiikillista maailmankuvaa voidaan tutkia kognitiivisen psykologian maailmankuvateorian avulla. Tällöin musiikillinen maailmankuva voidaan määritellä yksilön maailmankuvan hierarkkisen järjestelmän osarakenteeksi, hänen musiikkiin liittyvien käsitystensä kokonaisuudeksi. Musiikillinen maailmankuva heijastaa yksilön tärkeiksi kokemia elämänarvoja ja sisältää tulkittua tietoa todellisuudesta. Maailmankuva rakentuu yhtäältä arkielämän kokemuksiin pohjautuvista spontaaneista käsityksistä ja toisaalta lähinnä koulutuksen kautta välittyvistä ei-spontaaneista käsityksistä. (Karttunen 1990, 4-5). Yhteisön suhdetta musiikkiin yhtenäistävät musiikilliset peruskäsitykset ovat yhteisiä tietyn kulttuurin jäsenille. Yksilö muodostaa kuitenkin myös omia spontaaneja musiikkikäsityksiään. (Koskoff 1982, 353-354). Seid Strikin tapaus tukee tätä näkemystä.

*Käsitteet 'učenje' ja 'pjevanje'*

Serbokroaatin kielen učenje-sanan käyttö puhuttaessa islamilaisesta laulannasta perustuu siihen, että laulannan esittäjän ajatellaan opettavan islaminoppia kuulijoilleen. Sanan kaksoismerkityksen 'opettaa - opiskella' vuoksi esittäjän voidaan ajatella 'opettaessaan' sisäistävänsä uskonnon perusteita. Spaićin (1989, 47) mukaan učenje koostuu neljästä 'opettamisen' lajista: paikoitellen musiikin elementtejä sisältävästä erityisen ylevästä kerronnasta, määrättyä sävelmää noudattavasta kerronnasta, laulavasta resitoinnista sekä varsinaisesta laulamisesta. Spaić ei ota laulantaan kuvatessaan huomioon islamilaista kielenkäyttöä.

Petrović (1989, 129) kirjoittaa: "They [the Muslims of Bosnia and Herzegovina] subdivide the 'Muslim' music into 'secular' and 'religious reading' - 'religious chant'. Both types of music ('reading' - *čitanje*, and 'chant' - *pjevanje*) are exclusively monodic..." Kuitenkaan kukaan kenttäperiodin aikana haastatelluista ei käyttänyt sanaa 'čitanje' puhuessaan sakraalista laulannasta. Spaićin tavoin Petrović käyttää käsitettä 'pjevanje', joka sopii vain harvojen Bosnian muslimien mielestä uskonnollisiin yhteyksiin.

Sarajevon tekijöissä käyvät eivät ole yksimielisiä sakraalin laulannan luonteesta. Laulantaan liitetään monenlaisia käsitteitä ja käsityksiä, joista jotkut poikkeavat oikeaoppisesta islamista.

Rifaija-dervissi Fahrudin Priganićin mielipiteissä tulee esille sufisille ominainen käsitys, jonka mukaan laululla ja soitolla ei ole arvoa sinänsä. Priganić ei pidä ilahijoita - ääntä ja runoutta - kovinkaan kiintoisina tai tutkimisen arvoisina. Hän korostaa runoutta tärkeämpiä uskonnollisia ihanteita:

"Du intereßierst für Stimme aber ich intereßiere mich Herz. Erlichkeit, Gürtigkeit. Ich liebe alle Leute. Wir sind alle Brüder und Schwestern. Wir haben einen Vater. Hazreti Aden und Eva. Das ist unsere Vater und Mutter. Keine Kriegen, keine Mörder. Keine Diebstahlen. Das ist wichtig. Erlichkeit ist wichtig. Das Lieben ist wichtig. Nein Stimme, nein Gedichte."<sup>5</sup> (Y 9742).

Priganić sanoo Sarajevon rifaija-tekijässä olevan 'opettamista' ja uskonnollista runoutta (*religiösische Gedichte*), siis ilahijoita. Zikir on 'opettamista' ja tärkeää, perustavanlaatuisia. Priganić ja hänen kanssaan

5) Informantti halusi puhua serbokroaatin sijasta saksaa.

zikirin jälkeen keskustellut dervissi eivät olleet yksimielisiä ilahijan olemuksesta, sillä dervissi sanoi ilahijan olevan laulamista (*pjevanje*). Priganičin mielestä tekijassa voi olla musiikkia. Tällä hän tarkoittaa soitinten käyttöä. (Y 9742).

Simpatizer Sakib selittää 'opettamisen' liittyvän Koraaniin ja uskontoon. Ilahijan on kuin laulamista (*kao pjevanje*), mutta učenje-sana on silti oikeampi. Siksi tekijassa ei lauleta, vaan ainoastaan 'opetetaan'. (Y 9739).

Erään Hadži-Sinanova -tekijassa käyvän simpatizerin kertoman mukaan toiset kutsuvat ilahijoiden esittämistä 'opettamiseksi' (*učenje*), toiset laulamiseksi (*pjevanje*). Učenje on kuitenkin parempi käsite. Saman henkilön mielestä ilahijoita 'opetetaan' lähes aina ilman soitin-säestystä. Def-kehysrumpu on ainut sallittu instrumentti, ja sitä saa käyttää ainoastaan kijam zikirin aikana. Defin käyttäminen ei ole kuitenkaan soittoa (*sviranje*), vaan kuin rummuttamista (*kao bubanje*). Sen sijaan mevlevi-veljeskunnan tekijoissa Turkissa soitetaan, koska rituaaleissa esiintyy kokonainen orkesteri. (Y 9748). Sarajevossa ilahijoita säestetään ainoastaan lyömäsoittimin. Tämä tapahtuu kadirija-veljeskunnan seisaaltaan suoritettuna kijam zikirin aikana.

### *Strikin musiikkikäsitteitä*

Strikin mielestä ilahija on melodisoitu uskonnollinen runo (*pjesma pobožna koja se melodiše*). Se on laulamista (*pjevanje*). 'Opettamista' (*učenje*) ovat uskonnolliset rituaalit, kuten rukous, zikir-rituaali tai koraaniresitaatio. Strik erottaa laulamisen ja 'opettamisen' toisistaan siten, että laulamisen aikana on luvallista keskustella, tupakoida, syödä ja juoda teetä, 'opettamisen' aikana ei. Hän vertaa ilahijaa uskonnollisen koulun luentoon ja sanoo ilahijoiden esittämisen zikirin aikana olevan kauniiksi tekemistä (*lijepšavanje*) sekä estetiikkaa (*estetika*). Niin ikään se on opetusta tai varoittamista (*pouka*). (Y 9749).

Strik kertoo joissain tekijoissa olevan myös soittoa (*sviranje*). Koska nakšibendija-veljeskunta on lähellä oikeaoppista sunnilaisuutta, sen tekijoissa ei soiteta. Tämän vuoksi nakšibendijalla ei ole musiikkia (*mu-zika*). Kadirija, rifaija, halvetiye sekä erityisesti mevlevija sallivat soit-tamisen. Strikin mielestä halvetiye-veljeskunnan musiikki on melodi-sinta. (Ibid.).

Strik käyttää omaperäisesti sekä arabialais-turkkilaisen että länsi-

maisena taidemusiikin käsitteitä. Hyvä esimerkki tästä on *mekam*. Signell määrittelee turkkilaisen makamin sävellyssäännöksi, jonka avulla luodaan musiikkikappaleen melodinen aines. Nykyisin Turkissa käytetään noin 70 makamia, joilla kullakin on oma nimensä ja mikrointervallirakenteensa. Makamia noudattavan melodian etenemistä määrää *seyir*-säännöstö, joka antaa säveltäjälle tai improvisoivalle muusikolle makamin tonaaliset keskustat. Lisäksi kullakin makamilla on määrätty melodinen suuntansa, joka voi olla nouseva, laskeva tai niiden väli-muoto. (Signell 1977, 16; 48-50).

Bosnia-Hertsegovinan muslimien kielenkäytössä sanalla 'mekam' (< arab. maqâm 'paikka, asunto, viipyminen') on monta merkitystä. Se tarkoittaa Koraanin suuran tai rukouskutsun sopusointuista 'opettamista', melodiaa, säveltä, elämäntilannetta sekä tasoa sufismin henkisellä polulla. Petrovićin mukaan muslimit käyttävät profaaneista melodioista käsitettä *kajde* (< turk. kaide < arab. qâ'ida 'melodia') ja sakraaleista sävelmistä käsitettä *mekam* eli makam. Käsitteellä *bosanski mekam* he tarkoittavat paikallisia sakraalin laulannan melodioita, jotka poikkeavat Turkissa tai arabimaissa koulutettujen imaamien käyttämistä. (Škaljić 1985, 455; Petrović 1989, 135).

Strikille mekam on lähinnä sävelmätyyppi. Lähes kaikkien hänen mainitsemiensa mekamiensa nimet ovat peräisin turkkilaisesta musiikki-terminologiasta. Hän mainitsee nimet *kasida*, *mर्सija*, *kalender*, *mehter*, *taksim*, *adžem aširan*, *sabah*, *ušak*, *akšam* sekä *dalmaca kingaca tepic*.<sup>6</sup> Joihinkin niistä hän liittyy lisämääreitä: ilahijoissa yleinen *kasida* on duurissa, *mर्सija* mollissa, *kalender* iloinen ja boheeminen sekä *mehter* sotaisa.<sup>7</sup> *Taksim* tarkoittaa osiin jaettua tai katkonaista 'opettamista'. Persialainen *adžem aširan* on huutava, kovaääninen. Aamuksen *sabah*-rukouskutsun pitkään kestävä mekamin melodia on erityisen kaunis. Myös *ušak* liittyy *sabah*-kutsuun. Iltarukouksen *akšam*-mekam on nopea ja *dalmaca kingaca tepic* tietyllä tapaa boheeminen. (Y 9749; Y 9750).

Vaikka Strik mainitsee joidenkin turkkilaisten makam-sävellyssäännösten nimiä, hän tietänee niistä vain vähän. Siitä huolimatta kaikki

6) *Kalender* turk. epätavallinen henkilö, boheemi, kiertävä kerjäläisdervissi; *mehter* < turk. mehterhane 'sotilassoittokunta'; *taksim* turk. 'jakaa osiin', 'vapaametrinen soitinimprovisaatio'; *adžem aširan* < turk. Acem 'Persia', asiran 'e-sävel'; turk. *sabah* 'aamu'. Sabâ [sic], *ušak* ja *acem-asiran* ovat turkkilaisia makameja.

7) Strik sekoittaa toisiinsa sanat *kalender* ja *kalenderî*. Turkissa ja Iranissa *kalenderî* (< pers. qâlandarî) tarkoittaa saz-pitkäkaulaluutun säestyksellä 'opetettavaa' kansanomaista mystissävyistä runoa (ks. levy *Iran 5 & 6: Balouchistan: 2B: 6*).

nimet keksityltä vaikuttavaa dalmaca kingaca tepiciä lukuun ottamatta liittyvät jollain tavoin musiikkiin tai laulantaan. Strik kuitenkin lisää mekamin käsitteeseen modaalisuudelle vieraan länsimaisen tonaalisen elementin, sävellajit.

On syytä olettaa, ettei mekamin käsite ole täysin selvä edes Strikin kaltaiselle specialistille. Turkkilaisen korkeakulttuurin ammattimusiikoiden käyttämä mutkikas säveljärjestelmä on muuntunut ja yksinkertaistunut jouduttuaan suullisen perinteen piiriin ja taidemusiikkiin erikoistumattomien henkilöiden käyttöön. Turkkilaisen ja länsimaisen musiikinteorian elementtien rinnakkaisuus osoittaa Strikin spontaanien ja ei-spontaanien musiikkikäsitusten jääneen toisistaan irrallisiksi.

Strik käyttää länsimaisen taidemusiikin termistöä samalla tapaa kuin vastaavia turkkilaisia käsitteitä. Hän saattaa mainita yhtäällä gazelin olevan aina C-duurissa ja g-sävelessä ja toisaalla h-mollissa. Strik liittää ilahijoiden G- ja C-duuriasävellajiin määreen *vedra* 'iloinen' ja mersijoiden h-mollisävellajiin määreen *tužna* 'surullinen'. Tämä vastaa länsimaisessa taidemusiikista kansanomaiseksi levinnyttä duurin ja mollin luonnehdintaa, joka on ollut voimassa ainakin funktionaalisen harmonian kehittymisestä lähtien (Strik 1988, 4; ks. Cooke 1959, 50-54).

Strikin mielestä kaikki ilahijat eivät sovellu zikiriin rytmensä vuoksi. Rytmisesti sotilasmarssia muistuttavat ilahijat sopivat zikiriin parhaiten. Hän kutsuu tällaisia sävelmiä nimellä *zikirski forte* 'zikiriin liittyvä forte' (ks. nuottiesimerkki 3).

Nuottiesimerkki 3. Zikir-rituaalin esme-osan aikana 'opetettava' ilahija eli zikirski forte "Biri guluni" (Y 9740).

=100

Biri gulu- ni mevlâ ye dusa te- si sev- da ye.

U- çun bende balda ye gel seyrâ- ne sey- râ- ne.

Gazelitkin sopivat zikiriin. Strik sanoo ilahijoiden yleisimmän tahtilajin olevan Jumalan epiteettien toistelun yhteyteen sopiva 4/4. Sen ohella ovat käytössä mevlevî-veljeskunnan suosima 8/8 ja Strikin tahtilajeina pitämät C-duuria sekä G-duuri. (Y 9749). Länsimaisen perinteen näkökulmasta on yllättävää, että C- ja G-duuri ovat Strikille niin sävellajeja

kuin tahtilajejakin (ks. Y 9749). Hän käyttää käsitteistöä totutusta poikkeavasti.<sup>8</sup>

Vaikka Strik viljeleekin runsaasti länsimaisen taidemusiikin käsitteistöä ilahijoista puhuessaan, hän pitää islamilaista laulantaa ja länsimaista taidemusiikkia toistensa vastakohtina. Strikin musiikillisessa maailmankuvassa on runsaasti myyttisiä elementtejä.

### *Ilahija-myytti*

Roland Barthesin (1985, 112-114) mukaan modernit myytit ovat katkelmallisia. Ne esiintyvät sanontoina ja stereotyyppisinä ilmauksina niin puheessa ja kirjoituksissa kuin myös valokuvissa, elokuvissa tai mainoksissa. Myyttisten ilmaisujen kieli on merkitykseltään kaksinaista metakieltä, joka ilmaisee normaalin viestin lisäksi jonkin myyttisen uskomuksen tai arvostuksen. Usein myyttinen metakieli nousee ensisijaista viestiä tärkeämmäksi ja tuo ilmaukseen uuden, ideologioihin tai oppijärjestelmiin liittyvän sisällön. Tämä myyttinen alue saattaa olla epämääräinen, vaikeasti määriteltävä.

Strikin islamilaisesta laulannasta ja länsimaisesta taidemusiikista esittämät ajatukset näyttävät tukevan Claude Lévi-Straussin teoriaa, jonka mukaan myytit ovat aina sidoksissa vastakohtapareihin. Näiden binääristen oppositioiden toinen puolisko on myöteinen ja toinen kielteinen. (Ks. Lévi-Strauss 1969, 223-224).

Strik vertaa luonnon ja teknologian suhdetta ilahijan ja taidesävelmän suhteeseen. Hänen mielestään metsässä on täysin rauhallista silloinkin kun siellä kuuluu tuulen tai eläinten ääniä. Ne eivät häiritse rauhaa, koska metsän rytmi hallitsee niitä. Sen sijaan metsän rytmille vieras moottorin ääni rikkoo rauhan. (Strik 1988, 4).

Zikirin esma-osan muuttumaton, harmoninen hengitysrytmi muistuttaa metsän rytmiä. Se on kaikenkattava, yhtenäinen ja jumalallinen. Voimakkaat hengitysäänet säestävät ilahijaa orkesterin lailla. Varsinaiset soittimet helpottavat rytmin säilymistä muuttumattomana. Islamilaisen laulannan päämääränä onkin jumalallisen, harmonisen rytmin saavuttaminen, kun länsimainen taidemusiikki tavoittelee aistinautintoa. (Ibid.).

---

8) Haastattelutilanne voi vaikuttaa merkittävästi informantin vastauksiin. Strik on saattanut tuntea asiantuntijaroolinsa vaativan musiikkitermien ylenmääräistä ja ulkopuolisesta epäloogiselta näyttävää käyttöä tilanteessa, jossa yleisönä oli neljä muuta dervissiiä. (Vrt. Benson-Hughes 1983, 25).



Ilahijan laatijaa ei useinkaan tunneta, koska tämä ei ole halunnut itselleen henkilökohtaista tunnustusta. Taidemusiikissa säveltäjä nimenomaan tavoittelee mainetta. Ilahijaa esitettäessä kuulijat pyritään aktivoimaan, kun taas taidemusiikin esitystilanteessa yleisö on passiivinen. Tekijassa voi 'opettaa' Strikin kertoman mukaan kuka tahansa henkilö, jolla on hyvä ääni ja joka tuntee halua 'opettaa'. Toisaalta 'opettaminen' vaatii harjoittelua. Sävelmät ovat yleensä helppoja, joten maallikot omaksuvat ne vaikeuksista. Ilahijoiden 'opettamiseen' voi osallistua kuka tahansa, koska esitys ei ole ammatillinen eikä kaupallinen. Jokainen voi omaksua ilahijan, mutta taidemusiikissa tarvitaan musiikillista koulutusta, johon tavallisella ihmisellä ei ole aikaa. Ilahijat vaativat kuulijan omakohtaista kiinnostusta ja ne tarjoavat deduktiivisen metodin uskonnollisen tietouden ja kasvatuksen hankkimiseen. Tämä tarkoittaa sitä, ettei kuulija tyydy vain kuuntelemaan, vaan hän kiinnostuu uskonnon järjestelmällisestä opiskelusta. (Ibid.; Y 9750; Strik 1987, 152).

Ilahija-runon kirjoittanut dervissi on Strikin mukaan aina antanut tekstilleen myös sävelmän. Muussa musiikissa sanoittajana ja säveltäjänä toimivat eri henkilöt. Kun sama henkilö kirjoittaa tekstin ja laatii sille melodian, inspiraation määrä vähenee. Näin sävelmä ja teksti muodostavat kokonaisuuden, joka erottaa ilahijat muista lauluista. Jos 'opettaja' ja kuulija ovat riittävän sensitiivisiä, ilahija saa heissä aikaan samoja uskonnollisia tunteja kuin ilahijan laatijalla oli ollut. Sitä vastoin taidemusiikkiin perehtyminen vaatii usein joutilaisuutta ja haaveilua. Se joutaa etenkin nuoret taiteelliseen kuvitteluun, musiikista päihtymiseen. (Y 9750; Strik 1987, 151; ibid. 1988, 5).

Ilahijat ovat yhteisöä ja amatöörejä varten. Ne aktivoivat kuulijoita ja ovat spontaaneja. Taidemusiikki on ammattilaisia varten ja kaupallista. Kielteisistä puolistaan huolimatta taidemusiikki ei ole islamin mukaan kiellettyä. Se on silti rajoitettua. (Strik 1988, 5).

Strik väittää kaikkien ilahijoiden olevan duuriasteikossa. Poikkeuksen muodostavat valituslaulut eli mersijat, jotka ovat mollissa. Ilahijoissa käsitellään usein kuoleman jälkeistä elämää. Strikin mielestä ilahijat tuovat esiin Koraanin myönteisen asenteen kuolemaa kohtaan niin tekstin kuin sävelmän avulla. Ilahijan duuriluonne ja muiden uskontojen, erityisesti kristinuskon, mollimelodiat ovat vastakohtia. Koska kristillinen käsitys kuolemasta on kielteinen, messut ja requiemit ovat surullisia. (Strik 1987, 151; Y 9749).

## Sakraali ja profaani

Strikin näkemyksistä löytyy vastakohtapareja, jotka ryhmittyvät sakraalin ja profaanin oppositioiden mukaan. Sakraali edustaa myönteistä, profaani kielteistä.

## sakraali (myönteinen)

Jumala  
luonto  
järjestys  
ilahija  
uskonnollinen tieto  
kokonaisvaltaisuus  
emotionaalisuus  
pyyteettömyys  
spontaanisuus  
aktiivisuus  
amatöörius  
kaikkia varten

## profaani (kielteinen)

ihminen  
teknologia  
epäjärjestys  
länsimainen taidemusiikki  
hedonismi  
osittuneisuus  
teknisyys  
maineen tavoittelu  
ennakolta järjestely  
passiivisuus  
ammattilaisuus  
eliittiä varten

Vastakohtapareissa tulee esille vanha islamilainen käytäntö erottaa toisistaan musiikin opintoja vaativa ammattilaisille kuuluva profaani laulaminen (*ghinâ*) ja sakraali laulanta (*taghbîr*). Käsitys siitä, että ilahijaa kuuntelemalla saavutetaan haltioituminen ja uskonnollista tietoa, on selvästi sufilainen piirre.

Strikin käsitykset ilahijoista muistuttavat luterilaiseen virsilauluun liitettyjä näkemyksiä. Koska musiikki oli reformaation kannattajille keino levittää evankeliumia ja voimistaa protestanttien uskonnollista tunnetta, Luther piti virsien kansankielisiä sanojen ja helposti omaksuttavan sävelmän muodostamaa kokonaisuutta tärkeänä (Söhngen 1983, 14).

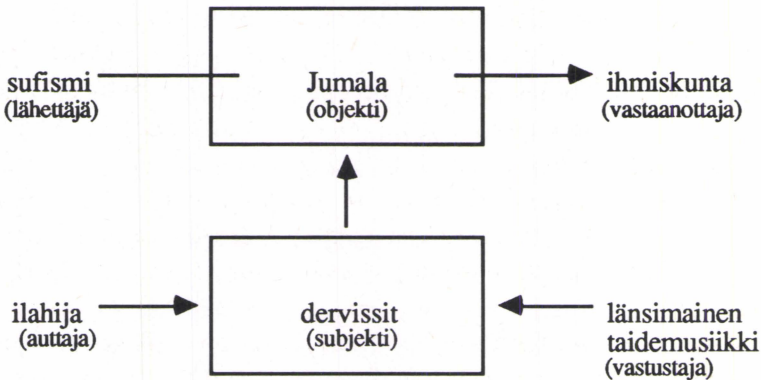
Sakraalin ilahijan ja profaanin länsimaisen taidemusiikin vastakohtaparille on löydettävissä välimuoto, koska sama melodia saatetaan tuntea sekä ilahijana että profaanina lauluna. Strik (1987, 152) kirjoittaa monien urbaanien *sevda-linka*-rakkauslaulujen sävelmien olevan peräisin turkkilaisista ilaheista. Hän mainitsee ilahijan "Džudbi-lutfik" ja sevda-linkan "Kad ja podjoh na Bendbašu", ilahijan "Ja ilahi..." ja sevda-linkan

"Uzeh djugum..." sekä ilahijan "Ey çerhidun..." ja sevda-linkan "Alija se do jezera krade". Kaiken kaikkiaan Strik on havainnut parikymmentä vastaavaa lainautumista, mutta ei ole nuotintanut niitä.

Länsimainen taidemusiikki on vaikuttanut sevda-linkoihin. Tämän voi kuulla etenkin Sarajevon radion orkestereiden esitysten soinnutuksessa ja virtuoosisissa soitinosuoksissa. Sovitus ja soitinnus saattavat noudattaa länsimaisia malleja. (Ks. esim. Himzo Polovina, Narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine).

A. J. Greimasin (1980, 206-207) kehittämässä myyttisessä aktanttimallissa myytin peruselementit on luokiteltu subjettiin, objektiin, lähettäjään, vastaanottajaan, auttajaan ja vastustajaan. Aktanttien eli toimijoiden suhteet perustuvat subjektin objektiin kohdistamaan tahtomiseen. Objekti on samalla lähettäjän ja vastaanottajan välisen kommunikaation objekti. Strikin esittämässä ilahija-myytissä subjektina ovat dervissit ja objektina on Jumala, jota mystikot pyrkivät lähestymään. Lähettäjänä on sufismi ja vastaanottajana ihmiskunta, varsinkin muslimit. Auttajan rooliin jää ilahija, jonka luonnollinen vastustaja on länsimainen taidemusiikki.

Kuvio 1. Seid Strikin kertoman ilahija-myytin aktanttimalli.



Ilahijalla ei näytä olevan sufismissa paljonkaan itseisarvoa, vaan se on väline Jumalaa koskevan metafyyssisen tiedon saavuttamiseksi. Strik (1987, 152) pitää ilahijan välinearvoa niin suurena, että laulannan merkitystä tulisi painottaa sekä sufismin levittämisessä että sen opettamisessa.

*Manifesti ja länsimainen vaikutus*

Strik pahoittelee artikkelissaan, että ilahijoiden laillisuudesta huolimatta islamilaiset oppineet ja korkeissa uskonnollisissa viroissa toimivat henkilöt suhtautuvat niihin kielteisesti. Kuitenkin ilahijat kuuluvat hänen mielestään shari'a-lain *al-nasut* -luokkaan eli hyödyllisiin ja luvallisiin luomuksiin, koska ne ovat opettavia ja sivistäviä. Hänen ohjelmajulistuksensa mukaan ilahijoiden asema parantuisi, jos laulut kerättäisiin talteen ja luokiteltaisiin. Sävelmät tulisi tallentaa ja mahdollisesti nuotintaa. Myös kirjallisuus- ja musiikkitieteellinen ilahija-tutkimus on tärkeää. Nuoret muslimiteologit olisi saatava käsittelemään ilahijoita kirjoituksissaan, joilloin ne saisivat entistä merkittävemmän roolin uskonelämässä. (Strik 1987, 149; 152).

Voi tuntua paradoksaaliselta, että mystikko Strik haluaa vahvistaa sakraalin laulannan asemaa länsimaisen rationaalisen tieteen avulla. Nähtävästi hän on omaksunut ainakin joitain länsimaisen tieteenihanteen piirteitä opiskellessaan kemianopettajaksi. Toisaalta modernille islamille on ominaista länsimaisen tieteen ja tekniikan hyödyntäminen islaminopin päämäärien saavuttamiseksi.

Strik on kiinnostunut ilahijoiden varhaisista nuotinnosyrityksistä. Hän kertoo turkkilaisen mevlevî-šeikki Galib Deden nuotintaneen ilahijoita omalla erikoissysteemillään jo melko varhain. Strik siis pitää länsimaista nuotinnosjärjestelmää normina, jonka rinnalla Galib Deden nuottikirjoitus on erikoissysteemi. Hän lisää toisen mevlevî-šeikin, Mustafa Itrî Çelebin, nuotintaneen ilahijoita eurooppalaisella notaatiolla 1800-luvulla. Nezih Uselin kertoman mukaan Galib Dede kuoli vuonna 1844, eikä hän kehittänyt omaa notaatiojärjestelmää. Kudsi Ergunerin mielestä Strik tarkoittaa Mustafa Itrî Çelebistä puhuessaan mevlevî-säveltäjä Buhûrîzade Mustafa Itrîä (1640-1712). On varmaa, ettei Itrî käyttänyt eurooppalaista notaatiota. (Strik 1987, 151; Usel 1990; Erguner 1990).

Länsimainen musiikillinen maailmankuva on vaikuttanut Strikin käsitykseen uusien ilahijoiden oppimisprosessista. Hän sanoo, että ilahijoiden melodiat ja tekstit opetellaan kotona ja tekijassa joko korva-kuulolta tai turkkilaisista nuottijulkaisuista. Strikin mielestä sävelmän oppii helpoiten soittamalla sitä pianolla tarpeeksi monta kertaa. Sävelmän oppinut henkilö opettaa sen toisille. Strik huomauttaa soittamisen vaativan kykyä lukea nuotteja, mikä on harvinainen taito Sarajevon dervissien keskuudessa. Hänen mielestään turkkilaista sabâ-makamia

seuraava melodia voidaan soittaa pianolla. (Y 9750). Tämä johtuu siitä, että hän pitää puolisävelaskelta ja mikrintervallia samana asiana.

Vaikuttaa siltä, ettei Strik luota mystikkoveljeskunnissa aiemmin toimineeseen ilahija-sävelmien suulliseen välitysmekanismiin. Tämä voi olla merkki sufilaisen perinteen heikentymisestä. Toisaalta Strikin halu nuotinnuttaa ilahijoita voi juontaa juurensa länsimaisessa taidemusiikissa 1700-luvun lopulta ja 1900-luvulle vallinneesta sävellyksen käsitteestä, joka vaati tarkkaa nuottikuva. Islamilaisella kulttuurialueella tämä ajatus oli vieras ennen länsimaisen vaikutuksen alkua. Turkissa nuottikirjoituksen käyttöönotto 1800-luvulla merkitsi uudenlaisen esityskäytännön syntyä. Aiemmin taidemusiikki oli välittynyt ainoastaan suullisesti. Nuotinnettuja sävellyksiä ei mielletty enää siinä määrin vapaasti muunneltaviksi melodiarungoiksi kuin ennen. (Reinhard 1973, 25-26).

### *Aitouden ongelma*

Strikin mielestä ilahijoita ei synny eivätkä ne välity enää samaan tapaan kuin Bosnian sufismin ollessa vielä vahva perinne. Nykyiset ilahijarunoilijat kykenevät enää vain jäljittelemään edeltäjiään, mikä on tekijänoikeuden loukkaamista. Nämä pahansuovat henkilöt haluavat näyttää runoilijantaitonsa lainaamalla säkeitä vanhoista runoista, muuttamalla säkeiden järjestystä toiseksi, hylkäämällä turkkilaisuuksia tai kokonaisia säkeistöjä, muuttamalla ilahijan päättävän sahbejt-säkeistön sekä vaihtamalla turkinkielisten sanojen merkityksiä. Strikin mielestä näin muokattu runo menettää autenttisuutensa ja syntyajankohtansa kielelliset erityispiirteet. (Strik 1987, 150). Strikin mielestä runolla on siis yksi oikea alkumuoto. Hän hyväksyy uuden sävelmän laatimisen vanhaan runoon. Tämä johtuu kaikeksi siitä, että sanat ovat melodiaa tärkeämmät.

Nezih Uzel (1990) tunnisti Sarajevon mevlevija-veljeskunnan kokoontumisissa laulettua ilahijan "Ya Mevlâna" sadiya-veljeskunnan ilahijaksi "Serveri ser bülendimiz". Sarajevolaisessa versiossa sadiyan perustajan Sa'd-al-Din Jibawin nimi on korvattu mevlevîn perustajan Mevlâna Celâleddin al-Rûmin nimellä (ks. nuottiesimerkki 4). Samalla alkuperäisen ilähin tasajakoisuuteen on ilmaantunut kaksi viisi-iskuista tahtia.<sup>9</sup> (Y 9750; Uzel 1990). Balkanilla ei ole sadiya-dervissejä, joten toisen veljeskunnan hyväksi koetun ilahijan ottaminen käyttöön hieman

---

9) Uzel ja Erguner esittävät tämän ilahijan sadiya-version levyllä *Turquie: Musique Soufi*.

muunnettuna on ymmärrettävää.

Nuottiesimerkki 4. Mevlevija-zikirin jälkeen 'opetettu' ilahija "Ya Mevlâna" (Y 9735).

Serveri ser bul-en-di-miz Haz-reti Pir e-fen-dimiz.  
 Şah idi şah le-vendi-miz Haz-reti Pir e-fen-dimiz.  
 Ya Mevlâ-na, ya Mev-lâ na, Ederik-na şeyh-en lil-lâh.  
 en liillâh Allah Allah Ya Allah Hak Lâ ilâ-he ill'Allâh.

Itse asiassa uusien runojen laatiminen vanhojen pohjalta kuuluu arabialaiseen kulttuuriin. Niinpä al-Buşîrîn "al-Berdun" mallia seuraten on kirjoitettu lukemattomia sakraaleja runoja (ks. Touma 1989, 200-201). Strik ei näytä asiantuntijuudestaan huolimatta tuntevan arabialais-islamilaisen kirjallisuuden periaatteita; hän puolustaa runoluomuksen ainutkertaisuutta ja runoilijan oikeuksia tuotteeseensa, mikä saattaa olla länsimaisen individualismin vaikutusta.

\* \* \*

Bosnialainen kulttuuri on ollut pitkään jatkuvassa akkulturaatiotilassa: uusi innovaatiovyöry on saavuttanut maakunnan ennen kuin vastaanottajat ovat kyenneet sopeuttamaan aiemmin saapuneet innovaatiot. Islamilaisesta sakraalista laulannasta käytettyjen käsitteiden moninainen alku-perä kuvastaa Bosnia-Hertsegovinan muslimien kulttuuris-maantieteellistä asemaa Lähi-idän ja Keski-Euroopan kulttuurikeskusten välissä. Sarajevon dervissien musiikkikulttuuri on varsin tyypillinen marginaalikuulttuuri. Siinä yhdistyy Bosnian maaseudun, Lähi-idän sekä Keski-Eu-

roopan säätyläisten musiikkikulttuurien piirteitä. Seid Strikin musiikillinen maailmankuva sisältää aineksia niistä kaikista.

Tekija-paikoissa käyvät pyrkivät kuvaamaan islamilaista musiikki-perinnettä esi-islamilaisten slaavilaisperäisen, arabialais-turkkilaisen sekä alueelle viimeksi tulleen länsimaisen taidemusiikin käsitteistöjen avulla. Moskeijan rituaaleihin liittyvistä laulantalajeista ei kuitenkaan käytetä länsimaisia käsitteitä. Rukouskutsu, koraaniresitaatio sekä tekbir- ja salavat-kaavat koetaan niin läheisesti islamiin kuuluviksi ilmiöiksi, että niistä puhutaan pelkästään kaikille yhteisen arabialais-turkkilaisen peruskäsitteistön avulla. Sen sijaan moskeijan ulkopuolisista laulantalajeista - erilaisista ilahijoista ja gazelistä - on mahdollista käyttää sekä slaavilaisperäisiä, arabialais-turkkilaisia että länsimaisia käsitteitä. Ilahijoista ja gazeleista vallitsee monenlaisia spontaaneja käsityksiä.

### Lähteet

#### *Painetut lähteet ja käsikirjoitukset*

Anonym

1989 "Qaṣīda". *Encyclopædia Britannica. Micropædia*  
vol. 9, 352. Chicago.

Barthes, Roland

1985 *Mythologies*. Aylesbury.

Benson, Douglas-Hughes, John A.

1983 *The Perspective of Ethnomethodology*. London-New  
York.

Burckhardt, Titus

1960 *Fes, Stadt des Islam*. Olten-Freiburg.

Čehajić, Džemal

1986, *Derviški redovi u jugoslovenskim zemljama*. Orientalni  
institut u Sarajevu. Posebna izdanja XIV. Sarajevo.

Cooke, Deryck

1959 *The Language of Music*. London.

Farmer, Henry George

1957 "The Music of Islam". *The New Oxford History of Music*  
421-477. London.

Filipović, Muhamed - Hadžidedić, Nedžad

1983 "Nations and Nationalities of Bosnia and Hercegovina".

- The Socialist Republic of Bosnia and Hercegovina. Enciklopedija Jugoslavije*, 120-127. Zagreb.
- Greimas, A.J.  
1980 *Strukturaalista semantiikkaa*. Tampere.
- Hadžibajrić, Fejzulah  
1979 "Tesawuf, tarikat i tekije". *Islamska misao*.  
Maj/Džumadel-uhra 1979/1399. Broj 6. Godina I, 18-20.
- Hadžisalihović, Jasna  
1973 "Bosanski mekam". 18. *Zbornik kongresa jugoslovenskih folkloristov; Bovec 1971*. ured. Zmaga Kumar, 248-250. Ljubljana.
- Huković, Dr Muhamed  
1986 *Alhamijado književnost i njeni stvaraoči*. Sarajevo.
- Kalendar  
*Kalendar održavanja zikira*. Sarajevo 8.1.1981. *Painamaton*.
- Karttunen, Sanna  
1990 *Musiikillisen maailmankuvan rakenne ja tyypit musiikki kirjastonhoitajilla*. Käsikirjoitus.
- Koskoff, Ellen  
1982 "The Music-Network: A Model for the Organization of Music Concepts." *Ethnomusicology*. Volume XXVI Sept. 1982:3.
- Lévi-Strauss, Claude  
1969 *Structural Anthropology*. Aylesbury.
- Lockwood, William G.  
1984 "Bosnians". *Muslim Peoples. A World Ethnographic Survey*. ed. Richard V. Weekes, 172-177. 2nd ed. Westport.
- Manuel, Peter  
1989 "A Historical Survey of the Urdu Gazal-Song in India." *Asian Music*. Volume XX, Number 1. Fall/Winter 1988-89, 93-113.
- Markotić, Ante  
1983 "Social Basis. Population". *The Socialist Republic of Bosnia and Hercegovina. Enciklopedija Jugoslavije*, 28-38. Zagreb.
- Nasr, Seyyed Hossein  
1976 "Islam and Music. The Views of Rûzbahân Baqât, the



Patron Saint of Shîrâz". *Studies in Comparative Religion*  
Vol. 10 No. 1, Winter 1976, 36-45.

Neubauer, Eckhard

1980 "Islamic Religious Music". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 9, 342-349. London.

Pennanen, Risto Pekka

1990a *Sarajevon islamilaiset mystikkoveljeskunnat ja niiden laulanta*. Kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

1990b "Kiellettyä, rajattua, sallittua - islam ja musiikki". *Marhaba* 1990, 40-45.

Petrović, Ankica

1989 "Paradoxes of Muslim Music in Bosnia [sic] and Herzegovina". *Asian Music*. Fall/Winter 1988/89, 128-147.

Reinhard, Kurt

1973 "Die Türkei im 19. Jahrhundert". *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*. Herausgegeben von Robert Günther. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhundert. Band 31. Regensburg.

Reinhard, Kurt -Reinhard, Ursula

1984 *Musik der Türkei*. Band 1: Die Kunstmusik. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 95. Wilhelmshaven.

Rithman, Cvjetko

1951 "Čičak Janja, narodni pjevač sa Kupresa". *Bilten. Institut za proučavanje folkloru u Sarajevu I*, 33-63. Sarajevo.

Robson, James

1938 *Tracts on Listening to Music*. London.

Signell, Carl L.

1977 *Makam. Modal Practice in Turkish Art Music*. Asian Music Publications Series D, number 4. Washington.

Škaljić, Abdulah

1985 *Turcismi u spskohrvatskom jeziku*. Peto izdanje. Sarajevo.

Spaić, Jasna

1989 "Islamsko obredno pjevanje po bosanskom mekamu". *Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Nauče komunikacije XXIII*. Prvi javni sastanak. Međuakademijskog koordinacionog odbora za ispitivanje tradicionalne narodne religiozne obredne muzike u Jugoslaviji, 43-52. Sarajevo.

- Strik, Seid  
 1987 "Ilahije". *Šebi-arus* 87, 149-152  
 1988 *Tekijske melodije*. Painamaton.
- Söhngen, Oskar  
 1983 "Music and Theology: A Systematic Approach". *Sacred Sound. Music in Religious Thought and Practice*. ed. Joyce Irwin, 1-19. Journal of the American Academy of Religion Thematic Studies 50/1. Chico.
- Touma, Habib Hassan  
 1989 *Die Musik der Araber*. Taschenbücher zur Musikwissenschaft 37. Erweiterte Neuausgabe. Wilhelmshaven.
- Trimingham, J. Spencer  
 1971 *The Sufi Orders of Islam*. London.

### *Kenttätöyönauhat*

#### Tampereen yliopiston Kansanperinteen laitoksen yleiskokoelmat

- Y 9734 Kadirija-zikir Hadži-Sinanova -tekijassa 4.2.1988.  
 Y 9735 Mevlevija-zikir Mlini-tekijassa 5.2.1988.  
 Y 9739 Nakšibendija-zikir Milini-tekijassa 12.2.1988.  
 Y 9740 Nakšibendija-zikir Milini-tekijassa 12.2.1988.  
 Y 9742 Rifaija-zikir Nimar Sinanova -moskeijassa 16.2.1988.  
 Y 9747 Kadirija-zikir Hadži-Sinanova -tekijassa 25.2.1988.  
 Y 9748 Kadirija-zikir Hadži-Sinanova -tekijassa 25.2.1988.  
 Y 9749 Nakšibendija-zikir Mlini-tekijassa 26.2.1988.  
 Y 9750 Nakšibendija-zikir Mlini-tekijassa 26.2.1988.

#### Risto Pekka Pennasen kokoelmat

- Uzel 1990  
 Muusikko Nezih Uzelin haastattelu Helsingissä 12.6.1990.
- Erguner 1990  
 Muusikko Kudsi Ergunerin haastattelu Helsingissä 12.6.1990.

*Kaupalliset äänitteet*

*Amanédhes*. Margo 8222. 1981.

Himzo Polovina, *Narodne pjesme iz Bosne i Hercegovine*. Jugoton LPY-S-60957.

*Ilahije i kaside*. U povodu 450 godina Gazi Husrevbegove medrese. Jugoton UCAY 646. 1988.

*Iran 5 & 6: Baloutchistan*. Musiques d'extase et de guérison. Ocora 558565/66. 1981.

*Ja'sin*. Uči: Profesor Cerić Mustafa. Odbor za gradnju džamije u Zagrebu. Jugoton UCAY-222. 1980.

*Kur'an - ezan - salaah - ilahije*. Islamska Zajednica. Odbor za gradnju džamije u Zagrebu. Jugoton UCAY 223. 1980.

*Rembétiki istória 1925-55:1*. Epimeleia Kosta Hadzidouli. EMI Regal 14 C 034-70364. 1974.

*Turquie: Musique Soufi*. Ocora C559017. 1987.