

Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie

herausgegeben von Gerd Grupe

Band 23

Die *Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie* sind die Fortsetzung
der Reihe *Musikethnologische Sammelbände* 1 – 21,
begründet von Wolfgang Suppan, zuletzt herausgegeben von Gerd Grupe

Institut für Ethnomusikologie
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz



Graz Studies in Ethnomusicology

Series Editor: Gerd Grupe

Vol. 23

The *Graz Studies in Ethnomusicology* are the continuation
of the series *Musikethnologische Sammelbände* vol. 1 – 21,
founded by Wolfgang Suppan and edited by Gerd Grupe

Institute of Ethnomusicology
University of Music and Performing Arts Graz

GERD GRUPE (Hg.)

... a deeper understanding of all music

Wolfgang Suppan zum 75. Geburtstag

**Shaker Verlag
Aachen 2010**

Gedruckt mit Unterstützung der
Universität für Musik und darstellende Kunst Graz
und der Steiermärkischen Landesregierung
Abt. Wissenschaft und Forschung – Abt. Volkskultur



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Copyright Shaker Verlag 2010

Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Nachdruckes, der auszugsweisen oder vollständigen Wiedergabe, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen und der Übersetzung vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-8322-9646-9
ISSN 1867-4682

Cover-Illustration unter Verwendung von Notenbeispielen aus den Beiträgen von Klaus Aringer, Babak Nikzat und Malik Sharif

Shaker Verlag GmbH • Postfach 101818 • D-52018 Aachen
Telefon: 02407 / 9596-0 • Telefax: 02407 / 9596-9
Internet: www.shaker.de • eMail: info@shaker.de

Gerd Grupe

Zu „uses and functions“ am Beispiel qawwālī

Spätestens mit Alan P. Merriams noch heute als Standardwerk geltendem Buch *The Anthropology of Music* (1964) galt die Ethnomusikologie als ein Fachgebiet, das sowohl mit musikologischen wie auch mit kulturanthropologischen Methoden und Fragestellungen die Musikkulturen der Welt erforschen und folglich auf diesen zwei Säulen beruhen sollte. Darüber hinaus präsentierte Merriam dort weitere Vorschläge für die zukünftige Ausrichtung und Arbeitsweise der Ethnomusikologie, darunter sein prägnantes „theoretical research model“ (1964:32) mit den drei Ebenen *concepts*, *behavior* und *sound* sowie die Forderung, sowohl indigene Auffassungen (*folk evaluation*) als auch eine kulturübergreifende, externe Sicht (*analytical evaluation*) in die Erforschung von Musik einzubringen. Diese Unterscheidung prägt auch die im elften Kapitel mit dem Titel „Uses and Functions“ aufgeworfene Frage, welchen konkreten Gebrauch man in einer Gesellschaft von bestimmten Musikformen macht und welche weiterreichenden Funktionen sie haben können (1964:209 ff.). Am Beispiel des nordindisch-pakistanischen Genres *qawwālī*, ursprünglich ausschließlich im Kontext von Sufi-Zeremonien praktizierte Gesänge mit Instrumentalbegleitung, soll der Frage nachgegangen werden, wie sich – mehr als 40 Jahre nach Merriams Publikation – diese *uses and functions* aus heutiger Sicht darstellen.

(1) Merriams Konzept von „uses and functions“

Wolfgang Suppan, der sich ja immer wieder besonders intensiv mit musikanthropologischen Fragen befasst hat (Suppan 2000), steht bekanntlich Merriam durchaus kritisch gegenüber (Suppan 1998), aber auch in der US-amerikanischen Ethnomusikologie, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die internationale Entwicklung des Faches nachhaltig geprägt hat, fand und findet Merriam keineswegs ungeteilte Zustimmung. Es soll in diesem Beitrag nun aber nicht um die Kontroverse zwischen einer mehr musikologischen im Gegensatz zu einer eher ethnologisch-kulturanthropologischen Orientierung gehen (vgl.

dazu Nettl 2005:215 ff.), sondern um die Tragfähigkeit von Merriams *uses and functions*-Konzept.

Bereits 1964 hatte Merriam die Unterscheidung zwischen einer *folk evaluation* aus der Sicht der untersuchten Kultur und einer *analytical evaluation* des Forschers bzw. der Forscherin eingeführt (1964:31) und war damit Vorläufer der später unter den Stichwörtern *emics* und *etics* auch in der Ethnomusikologie geführten Debatte über die Rolle kultureller – eigentlich hier besser: musikalischer – In- und Outsider (vgl. dazu Nettl 2005:228-229, 249-250). Diese verschiedenen Perspektiven auf kulturelle Phänomene und Prozesse lieferten auch die Basis für Merriams Differenzierung zwischen *uses* und *functions* von Musik. Wie, wann und wo man in einer Kultur von Musik Gebrauch macht, war für ihn eine Frage des ersteren Standpunkts, dagegen war seiner Meinung nach die Identifizierung grundlegender Funktionen von Musik der wissenschaftlichen Forschung, dem „outside observer“ (1964:210), vorbehalten:

„Music may be used in a given society in a certain way, and this may be expressed directly as part of folk evaluation. The function, however, may be something quite different as assessed through analytical evaluation stemming from the folk evaluation. [...] Function [...] may not be expressed or even understood from the standpoint of folk evaluation“. (1964:209-210)

Damit stehen seine *uses* und *functions* relativ unabhängig nebeneinander, auch wenn letztere auf nicht näher bestimmte Weise aus der *folk evaluation* hervorgehen („stemming from“) sollen.

Bruno Nettl (2005:246) hat sicherlich zu Recht Bedenken gegen eine solch simple Zuordnung von *uses* = Insider-Perspektive (*folk evaluation*) und *function* = wissenschaftliche Perspektive (*analytical evaluation*) erhoben. Er weist darauf hin, dass die Unterscheidung in manchen Fällen schwierig oder gar unmöglich sein könne, wo Gebrauch und Funktion zusammenfallen wie bei Unterhaltungsmusik, und dass die von Merriam aufgeführten Funktionen nicht wirklich musikspezifisch seien, da sie auch auf andere Künste, Sprache und Religion zuträfen.¹ Als eine, wenn nicht die wichtigste Funktion von Musik sieht Nettl die der Identitätsstiftung, die auf allen Ebenen – vom Individuum bis zu sozialen

¹ Ferner diskutiert er zwei Grundmodelle, das Pyramiden- und das Münz-Modell, hinsichtlich ihrer Plausibilität für das Verhältnis zwischen *use* und *function*.

und/oder ethnischen Gruppen – heute in der Tat von zentraler Bedeutung sein dürfte (2005:248-249) ².

Tatsächlich zeigen Merriams zehn Funktionen³ eher einige sehr allgemeine Möglichkeiten auf, welche Rolle Musik grundsätzlich spielen kann. Er spricht selbst von der kulturübergreifenden Suche nach „cultural universals“, an denen er interessiert sei (1964:218), und verspricht sich von der Identifizierung allgemeingültiger Funktionen ein besseres Verständnis dessen, was Musik im Leben der Menschen allgemein bedeutet (1964:210).

Für das Verständnis einer Musikkultur ist, und hier decken sich Merriams Vorstellungen durchaus mit der heutigen Auffassung, zunächst einmal deren Eigensicht entscheidend. Merriam nennt sie *folk evaluation* und zählt sie innerhalb seines 3-Stufen-Modells zum Bereich der *concepts* (1964:210). Bezogen auf den Gebrauch, den man von Musik macht, sieht er die vorrangige Aufgabe darin, das Faktenwissen („factual knowledge“) über die untersuchte Kultur zu vergrößern, während sich tiefere Einsichten erst aus der Analyse der Funktionen ergeben sollen, die sich im Zuge der Forschung herauskristallisieren (1964:209). Damit laufen Aussagen über solche *uses* Gefahr, nur eine – in der Ausdrucksweise des Kulturanthropologen Clifford Geertz – „dünne Beschreibung“ (Geertz 1983a:11-12) zu liefern, während Funktionen im Sinne Merriams eine sehr abstrakte und aus der Innensicht der jeweiligen Kultur eher „erfahrungsferne“ (Geertz 1983b:291) Kategorie darstellen. Da es ihm bei *functions* ausdrücklich um universelle Funktionen von Musik geht, bleibt unberücksichtigt, was aus der Sicht der untersuchten Kultur die Bedeutung, den Zweck, der konkreten Musikausübung ausmacht. Auch Merriam verwendet interessanterweise „purpose“ als Synonym zu „function“ (1964:218), was mir seiner Definition von *function* zu widersprechen scheint. Man wird aber doch wohl auch aus indigener Sicht Vorstellungen vom „Zweck“ einer Musik haben und obwohl Merriam postuliert, die Bedeutung von Musik sei entscheidender als die beschreibbaren Fakten über Musik (1964:209), eröffnet seine *uses-functions*-Dichotomie keinen Weg, zu

² Vgl. Grupe, „Identitätsstiftung aus ethnomusikologischer Sicht“ (eingereicht).

³ Er nennt: *emotional expression, aesthetic enjoyment, entertainment, communication, symbolic representation, physical response, enforcing conformity to social norms, validation of social institutions and religious rituals, contribution to the continuity and stability of culture und contribution to the integration of society* (1964:219-227).

intrakulturell relevanten Einsichten zu gelangen, die kulturexterne Fragestellungen mit einbeziehen.

Dagegen kann wohl nur die Berücksichtigung aller drei von Merriam in seinem *research model* genannten Ebenen wirklich aufschlussreiche Ergebnisse für unser Verständnis einer Musikkultur liefern. Schließlich ist wichtig, welche Erwartungen in einer Kultur an eine bestimmte Musik geknüpft werden, welche Zwecke man mit ihr verfolgt und – nicht zuletzt – mit welchen musikalischen Mitteln man diese zu erreichen sucht. Für ein wirkliches Verständnis der musikbezogenen Konzepte einer Kultur bedarf es deswegen generell einer Einbeziehung der konkreten musikalischen Gestaltung, da nur die tatsächliche klangliche Umsetzung Aufschluss über den tatsächlichen Gehalt solcher Vorstellungen geben kann.

Ethnomusikologie als „the study of social and cultural aspects of music and dance in local and global contexts” zu definieren (Pegg o. J.), lässt auf vielsagende Weise offen, inwieweit musikalische Eigenschaften der jeweiligen Musik im Sinne von Merriams Diktum, Ethnomusikologie sei „the study of music as culture“ (Merriam 1977), unter die „kulturellen Aspekte” zu subsumieren sind oder ob eine genauere Kenntnis musikalischer Gestaltungsweisen und Prinzipien für ein Verständnis von Musik vielleicht gar nichts Wesentliches beizutragen hätte. Michael Bakan hat kürzlich versucht, dies dadurch zu umgehen, dass er Ethnomusikologie als „musicultural study“, d. h. „the study of music as sound” plus „the study of music as culture” definiert hat (Bakan 2007), was aber die Unschärfe der auf Merriam zurückgehenden Formulierung von „Musik als Kultur“ nicht wirklich löst (siehe dazu Grupe 2010). Im Gegenteil legt diese Gegenüberstellung nahe, in Merriams Formulierung seien die technisch-strukturellen Aspekte musikalischer Praxis gerade nicht eingeschlossen. Erst auf der Basis fundierter Untersuchungen, die alle drei Bereiche (Konzepte, beobachtbares Verhalten, klingende Musik) gleichermaßen berücksichtigen, lassen sich jedoch eventuell kulturübergreifende, verallgemeinernde Folgerungen wie etwa im Hinblick auf die oben erwähnte Rolle von Musik als identitätsstiftender Faktor ableiten.

Da man davon ausgehen muss – und zwar erst recht in Zeiten postkolonialen Wandels und durch Globalisierung geprägten, auch musikalischen Wandels –, dass die Suche nach der Bedeutung oder den Bedeutungen, die Musik jeweils zugeschrieben werden, unabdingbare Voraussetzung für das tiefere Verständnis eines musikalischen Genres ist, besteht ein weiteres Problem der Merriam’schen

Dichotomie von *use* und *function* in ihrem statischen Charakter, der wenig Raum für dynamische Prozesse, mit anderen Worten für musikalischen und auch Bedeutungswandel, lässt, obwohl er die Wichtigkeit dieser Suche selbst hervorhebt.⁴ Gemäß der Maxime „form follows function“ könnte man erwarten, dass sich die musikalische Praxis in deterministischer Weise dem jeweiligen Zweck unterzuordnen habe, den man mit ihr verfolgt. Auf der anderen Seite kann aber musikalischer Wandel durchaus auch zu einem veränderten Umgang mit einem Genre führen, aus dem sich ein Funktions⁵- bzw. Bedeutungswandel erst ergibt, so dass man wohl besser von einem Wechselverhältnis sprechen sollte. Die Kreativität und Experimentierfreudigkeit professioneller Musiker und die Eigendynamik, die in einer Musiktradition stecken und sich in musikalischen Veränderungen niederschlagen können, sollten nicht unterschätzt werden. Es würde folglich zu kurz greifen, nur den Funktionswandel einer Musik zu konstatieren oder auf externe Umstände („Kommerzialisierung“, „Verwestlichung“, „Globalisierung“ etc.) zurückzuführen, ohne die musikimmanenten Charakteristika aufzuspüren, die solche Entwicklungen ermöglichen oder durch solche Prozesse modifiziert werden.

(2) *Qawwālī*

Diese allgemeinen Überlegungen möchte ich nun an einem konkreten Beispiel verdeutlichen, nämlich der *qawwālī*-Musik Nordindiens und Pakistans. Wir werden am Beispiel *qawwālī* sehen, wie Anforderungen, die sich aus dem religiösen Kontext dieses Genres ergeben, die musikalische Gestaltung prägen. Bei der Betrachtung neuerer Entwicklungen wird sich zeigen, wie ein Funktions- und Bedeutungswandel zu musikalischen Veränderungen führt, aber auch, welche strukturellen Merkmale die Basis für solche Weiterentwicklungen des Genres bilden, wie also die musikalischen und textlichen Eigenschaften des Genres die Möglichkeit bieten, *qawwālī* für neue Anwendungen und Zwecke zu öffnen.

⁴ Im 15. Kapitel, „Music and Cultural Dynamics“, geht es allerdings vorwiegend um Akkulturation.

⁵ Hier nicht im Sinne Merriams als universalistische Kategorie, sondern als Verweis auf den Zweck gemeint, den man mit der Musik verfolgt. Dies schließt – anders als bei Merriam – ausdrücklich auch emische Sichtweisen der Rolle von Musik mit ein.

Während die islamische Orthodoxie bekanntlich jeglicher Form der Musikausübung ablehnend gegenübersteht und als rechtmäßig (*ḥalāl*) nur die – allerdings nicht als Musik eingestufte – Kantillation bzw. Rezitation des Korans und den Gebetsruf des Muezzins sowie gewisse Lobgesänge z. B. zur Ehre des Propheten ansieht (Faruqi 1985), betrachten die meisten islamischen Mystiker, die Sufis, passende Musik durchaus als ein legitimes Mittel, um Gott näher zu kommen. Ja, sie akzeptieren nicht nur die Existenz religiöser Musik, sondern weisen ihr sogar eine prominente Rolle zu, da sie glauben, dass Musik zu Formen religiöser Andacht führen kann, die anders unter Umständen nicht erreichbar wären.⁶

Bereits seit dem 8. bis 9. Jahrhundert bildeten sich Gruppen von muslimischen Gläubigen, die nach dem arabischen Wort für Wolle bzw. Wollgewand (*ṣūf*) als Sufis (sg. *ṣūfī*, pl. *ṣūfīya*) bezeichnet werden (Radtke 1989:67). Nach ihrer Auffassung kann Musik den Gläubigen Gott näher bringen, indem sie den Einzelnen oder auch die versammelte Gemeinde in eine emotional-mystische Erregung versetzt (*kaif*), die bis zur ekstatischen Entrückung (*ḥāl*) führen kann (Qureshi 1995:119). Das „Hören“ (*samaʿ*) geeigneter Musik ist also als wesentliches Merkmal dieser Ausprägung des islamischen Glaubens anzusehen. Allerdings ist unter den verschiedenen Orden teilweise umstritten, ob eine Instrumentalbegleitung von Gesängen zulässig ist (Qureshi 1995:82).

Im 12. und 13. Jahrhundert bildeten sich mehrere große Bruderschaften (*ṭarīqa*), darunter der Chishti-Orden (*chishtīyya*, *čishtiyya*), benannt nach Muʿin ud-Din Chishti aus Khorasan in Persien, der bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts Sufi-Ideen auf dem indopakistanischen Subkontinent verbreitete (Sadler 1978). Neben dem allgemeinen Terminus *samaʿ*, der sowohl das eigentliche Hören von Sufi-Musik als auch die Gelegenheit, bei der dies geschieht, bezeichnet, gibt es den Begriff *qawwālī*, den der Dichter und Musiker Amir Khusrau (1253-1325) geprägt haben soll (Touma 1990), um die spezifische Erscheinungsform von *samaʿ* im Rahmen des Chishti-Ordens zu kennzeichnen, die noch heute in Pakistan und Nordindien gepflegt wird. Ein *qawwāl*, abgeleitet vom arabischen Verb für „sprechen“, ist demgemäß „jemand der gut spricht, der eloquent ist“ (vgl. Sakata 2000:751), und *qawwālī* sind also deren Gesänge und Musik sowie im übertragenen Sinne – parallel zur Verwendung des Begriffs

⁶ Neben *qawwālī* in Nordindien und Pakistan gibt es auch in anderen Ländern mit muslimischer Bevölkerung zahlreiche weitere Formen von Sufi-Musik. Darauf wird in diesem Beitrag nicht weiter eingegangen (vgl. dazu Neubauer/Doubleday o. J.).

sama' – auch deren Darbietung im Rahmen einer Sufi-Versammlung mit dem Ziel, die oben erwähnte Nähe zu Gott mittels eines entrückten Zustands der Gläubigen zu erlangen. Beim Singen wird dieser Intention entsprechend eine hohe Textverständlichkeit angestrebt – wie übrigens auch sonst bei Muslimen im Zusammenhang mit Koranrezitation und Gebetsruf. Charakteristisch für die Ausführung von *qawwālī* sind daher (Qureshi 1995:59, 61):

- lautes Singen;
- deutliche Artikulation⁷;
- ein Melodierhythmus, der durch das Versmaß des Textes bestimmt wird;
- eine musikalische Form, die mit der Zeilenstruktur und dem Reimschema des Textes korrespondiert, um nicht vom Inhalt abzulenken.

Dem Ziel, die Zuhörer in spirituelle Erregung zu versetzen, dienlich sind die Verwendung einfacher Metren, konstantes Händeklatschen und ein im Verlauf eines Stücks allmählich ansteigendes Tempo (Qureshi 1995:60). Textvorlagen sind Verse aus alter persischer Dichtung, die jedoch – wenn sie in Farsi (Persisch) vorgetragen werden – im heutigen Pakistan meist nur wenigen Eingeweihten verständlich sind. Hinzu kommen Texte in Urdu, der pakistanischen Staatssprache, die auch in Nordindien speziell unter Muslimen weit verbreitet ist, und in Hindi, der großen nordindischen Verkehrssprache (vgl. dazu Qureshi 1995:84-85).

Im Wesentlichen sind zwei große Textgattungen zu unterscheiden, nämlich die Gesänge über wichtige Figuren der Sufi-Hierarchie wie Allah (*hamd*), den Propheten (*na't*) und als Heilige (*auliyā*) verehrte historische Sufi-Meister (*manqabat*) sowie Texte, die emotionale Aspekte des Mystizismus behandeln, also Themen wie „Liebe“, „Ekstase“, „Trennung“ und „Vereinigung“ (vgl. Qureshi 1995:86).

Typisch gerade für diese zweite Kategorie ist ihre vielfach symbolische Ausdrucksweise. Hinter den scheinbar auf die weltliche Ebene, also z. B. die menschliche Liebe und die Sehnsucht nach dem Geliebten, gemünzten Ausdrücken liegt eine esoterische Dimension, die die Oberfläche des Textes als allegorische Wendungen versteht, die auf die göttliche Liebe etc. verweisen (vgl. dazu Sakata 2000:751-752). So ist den Eingeweihten bekannt, dass etwa „Wein“ für

⁷ Die *qawwāls* nennen ihr Singen „sprechen“ (Qureshi 1995:61), ohne aber den musikalischen Charakter zu bestreiten, wie dies die Orthodoxie bezüglich Gebetsruf und Koranrezitation tut.

Gottesliebe steht und „Taverne“ für den Sufi-Meister, da sein Herz den Aufbewahrungsort für die Gottesliebe – den „Wein“ – darstellt. Wenn also „Wein“ den Sufi berauscht, lenkt dies seinen Geist von allen weltlichen Leidenschaften ab und gibt ihm rein spirituellen Genuss.

An zwei Textexzerpten sei kurz illustriert, dass der Hörer Äußerungen über weltliches Verlangen als Ausdruck der Sehnsucht nach Gott interpretieren soll:

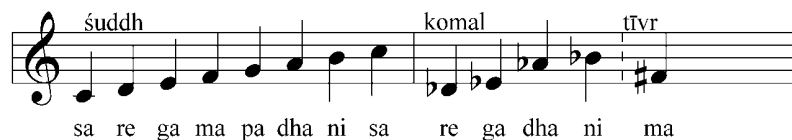
*Mein Herz ist umgarnt worden von den lockigen Haaren von Jemand
 Sie haben mich krank vor Liebe gemacht,
 die narzissengleichen hypnotischen Augen von Jemand
 Oh glücklich ist mein Schicksal, mein ganzes Sein kreist um Dich
 (Qureshi 1995:40; Übersetzung G.G.)*

In einem anderen Gedicht heißt es:⁸

*Mein Freund hatte versprochen schnell herzukommen
 Aber er hat die Verabredung vergessen
 Er tat so viel, um meine Liebe wachsen zu lassen
 Doch jetzt lässt er mich warten
 Meine Freundinnen machen sich über mich lustig
 Meine Gefährten reden schlecht über mich
 So viele Jahreszeiten sind gekommen und gegangen
 Und immer noch warte ich auf meinen Freund*

Betrachten wir nun die musikalischen Merkmale von *qawwālī* etwas genauer. Eine Reihe von Eigenschaften teilen diese Gesänge mit der klassischen Tradition der Hindustani-Musik Nordindiens und Pakistans. Der Tonvorrat ergibt sich aus einer Materialleiter, deren sieben Stufen bis auf die erste und fünfte in zwei verschiedenen Varietäten – nämlich hoch oder tief – auftreten können, so dass innerhalb eines Oktavrahmens grundsätzlich zwölf Töne zur Verfügung stehen. Gemäß den Gepflogenheiten bei der Übertragung klassischer indischer Musik in westliche Notenschrift wird der Grundton als C angesetzt.

⁸ Aus Track 1 der CD Nusrat Fateh Ali Khan *en concert à Paris*, vol. 5; Auszug aus dem Beiheft, Übersetzung G.G.

Abbildung 1: Tonvorrat und Tonsilben der Hindustani-Musik (nach Jairazbhoy 1995)⁹

Daraus wird jeweils eine Auswahl getroffen, die im Auf- und Abstieg – also abhängig vom jeweiligen Duktus der Melodie – auch unterschiedlich ausfallen kann. Typisch für die *qawwālī*-Musik sind laut Qureshi solche Skalen, die dem europäischen C-, D- bzw. G-Modus entsprechen (1995:49).

Als metrorhythmisches Gerüst dient in den metrisierten Passagen der Stücke ein zyklisch wiederholtes Raster von Zählzeiten und Schlägen, das in seiner Grundgestalt durch Schlagmuster der Trommel oder die damit korrespondierenden Trommelsilben, die die entsprechenden Trommel-Klangfarben repräsentieren, wiedergegeben werden kann. In der Hindustani-Musik spricht man hier von Tala-Perioden (*tāl*). Typisch für *qawwālī* sind nach Qureshi (1995:54) eher einfache wie *kaharvā* (4 + 4 Zählzeiten), *dadra* (3 + 3) und *pashto* bzw. *rupak* (3 + 4) im Gegensatz zu längeren wie *tīntāl*, *ektāl* und *jhaptāl*, die in der Hindustani-Musik bevorzugt werden.

Die Darbietung ist in Formteile gegliedert, die jeweils spezifische Merkmale hinsichtlich folgender Aspekte aufweisen: Ist der Abschnitt metrisiert oder nicht? In welcher Besetzung wird er ausgeführt? In welchem Register bewegt sich die Melodie?

Grundsätzlich dominiert im Ensemble eine einstimmige Vokalmelodie, die durch weitere Stimmen gestützt und sich mit einem Chorpart abwechselt. Die rhythmische Begleitung besteht aus einem Trommelpart und isochronem Klat-schen. Es gibt meist mehrere – zwei bis drei – Hauptsänger, von denen einer auch Leiter der Gruppe ist. Sie wechseln sich in der Rolle des Vorsängers ab bzw. können auch dessen Part doppelten. Meist spielen sie zudem Harmonium¹⁰.

⁹ Vgl. dazu Qureshi 1995:48 mit teilweise anders lautender Terminologie.

¹⁰ Dieses Instrument – *bājā* genannt, d. h. ganz einfach „Musikinstrument“ –, von dem typischerweise zwei in einem Ensemble vorhanden sind, ist im 19. Jahrhundert von christlichen Missionaren in Indien eingeführt worden und hat sich trotz heftiger Kontroversen über die Frage, ob es

Es dient im *qawwālī*-Ensemble zur Stützung der vokalen Hauptmelodie, es kann auch umspielen oder gesungene Phrasen instrumental zu Ende führen. Außerdem wird darauf ein rein instrumentales Vorspiel (*naghmā*) ausgeführt. Das Harmonium hat inzwischen das früher verwendete Streichinstrument *sārangī* ersetzt, da es wesentlich praktischer handhabbar ist als ein mühsam zu stimmen- des Saiteninstrument (Siddiqi/Culshaw 2000:204).¹¹

Als Trommel hat man früher meist die zweifellige Fass- oder Doppelkonustrommel *dholak* eingesetzt, heute wird häufig das aus der nordindischen Konzertmusik bekannte Paukenpaar *tablā* verwendet (Qureshi 1995:58). Es kommt auch vor, dass beide Trommeln in einem Ensemble vertreten sind. Weitere Instrumente werden im traditionellen Kontext normalerweise nicht verwendet. Für den Gesamtklang des Ensembles sind aber zwei weitere Elemente prägend: Ein Chor, bestehend aus etwa fünf oder mehr Sängern, greift die Zeilen des Vorsängers auf bzw. beantwortet sie durch den Hauptvers, so dass sich ein Alternieren von Vorsänger- und Chorpässagen ergibt. Zudem sorgen die Mitglieder des Chors durch das bereits erwähnte regelmäßige Händeklatschen nicht nur für eine Akzentuierung und damit akustische Orientierung im metrischen Gefüge. Gleichzeitig wirkt dies auch als Mittel der Intensivierung der Darbietung im Hinblick auf die o. g. Intention, im Publikum religiöse Emotionen zu wecken. Eine solche kontinuierliche Schlagfolge repräsentiert für die Sufis die beständige Wiederholung des Namens Gottes – eine Praxis, die unter Muslimen als *zikr* (*dīkr*, *dhīkr*; vgl. Neubauer/Doubleday o. J.) bekannt ist.

Das gleiche Konzept findet sich auch im bereits erwähnten Instrumentalvorspiel (*naghmā*) des Harmoniums. Die dort in der Melodiegestaltung häufig anzutreffende rhythmische Formel kurz – kurz – lang steht nämlich für „Allāhū“, d. h. „Gott ist“ (Qureshi 1995:60). Ein Beispiel für ein solches impliziertes *Allāhū* im Rahmen eines *naghmā* findet sich z. B. in dem Stück „Dama

auf Grund seiner europäischen Stimmung und festen Tonhöhen überhaupt für indische Musik geeignet sei (vgl. dazu Grupe 2004), inzwischen fest etabliert. Die zwölf möglichen Töne des indischen Tonsystems korrespondieren zwar mit der Teilung der Oktav auf dem Harmonium in 12 Schritte, aber die so überaus wichtigen Ornamente und Gleitbewegungen lassen sich darauf nicht realisieren. Es ist jedoch leicht transportabel, die linke Hand bedient den Blasebalg, während die rechte Melodien auf der Tastatur spielt.

¹¹ Die *sārangī* hat nämlich neben drei Melodiesaiten immerhin mehr als zwanzig mitklingende sympathetische Saiten. Hier ist auch zu bedenken, dass *qawwālī* traditionell unter freiem Himmel vorgetragen wird, was Konsequenzen für die Konstanz der Saitenspannung haben kann.

Dum Must Qalandar“ der Sabri-Brüder (Track B1 auf der LP Nonesuch H-72080), wo der Klatschrhythmus diese Formel ebenfalls aufgreift.

Im Anschluss an ein solches metrisiertes Instrumentalvorspiel folgt vor dem Beginn des eigentlichen Stücks zunächst noch ein vokal dargebotener, nicht-metrisierter Einleitungsteil, den man entweder mit dem Hindi-Begriff *dohā* oder dem persischen Lehnwort *rubāʿī* bezeichnet (Qureshi 1995:65). Hier werden in rezitativischer Manier Verse vorgetragen, die den folgenden Gesang vorbereiten und das Publikum inhaltlich auf ihn einstimmen sollen. Ein Vorsänger initiiert dann das eigentliche Stück (*cīz*)¹², indem er dessen erste Zeile anstimmt. Der Rest der Gruppe greift dies auf, und es folgt ein nunmehr metrisiert und mit Trommelbegleitung vorgetragenes Wechselspiel von Vorsänger und Chor.

Hierbei kommt zum Tragen, dass die Stücke selbst in zwei Formteile gegliedert sind, die sich sowohl musikalisch hinsichtlich des genutzten Tonraums als auch inhaltlich unterscheiden (Qureshi 1995:56, 62). Der erste und Hauptteil etabliert den Grundton und bewegt sich im unteren Teil des Tonraums, er wird *sthāyī*, d. h. „fest, feststehend“, genannt. Textlich trägt er gereimte und Schlussverse. Der zweite Formteil erweitert den Ambitus der Melodie und wird als *antarā*, d. h. „dazwischen“, bezeichnet. Auf ihn werden die ungereimten Zeilen der Gedichte gesungen, die in der Regel auch inhaltlich entscheidende neue Wendungen bringen. Idealtypisch lassen sich zwei Konstellationen unterscheiden: Entweder der *sthāyī* geht nicht über die Quint hinaus, der *antarā* reicht dann bis zur Oktav; oder der *sthāyī* weist bereits einen größeren Ambitus auf, so dass der *antarā* den gewünschten tonräumlichen Kontrast dadurch erzielt, dass er den Tonraum über die Oktav hinaus erweitert. Im ersten Fall ist die Quint Bezugston des *antarā*, im letzteren ist es die Oktav. Typisch für den *antarā* ist generell eine deszendente Schlusswendung, die wieder zum *sthāyī* wie zu einem Refrain zurückführt (Qureshi 1995:58).

Ich möchte dies an einem Musikbeispiel illustrieren, das von den Gebrüdern Sabri und ihrer Gruppe vorgetragen wurde. Es handelt sich um ein *hamd*, also ein Stück, das Allah preist. Im folgenden Notenbeispiel, das dessen Formteile *sthāyī* und *antarā* zeigt, wird der tonräumliche Kontrast zwischen ihnen deutlich. Metrorhythmische Grundlage ist *kaharvā-tāl* mit vier Perioden von je $4 + 4 = 8/8$ pro Formteil, gegliedert in zwei Hälften. Das Klatschen ist durch x markiert und erfolgt jeweils auf dem ersten und fünften Achtel.

¹² Von Qureshi (1995) *chīz* geschrieben.



Abbildung 2: *sthāyī* (obere Zeile) und *antarā* (untere Zeile) im Stück „Hamd“ der Sabri-Brüder¹³

Abbildung 3 zeigt den Beginn des Stücks. Zuerst wird in der nicht-metrisierten Einleitung (*dohā*) der Tonraum ausgelotet (Zeile 1 – 3), danach signalisiert der Vorsänger durch das Anstimmen der ersten Hälfte des *sthāyī* (in Zeile 4), dass nun der metrisierte Teil der Darbietung anfangen soll. Nachdem der Vorsänger dann einmal den kompletten *sthāyī* im festen Zeitmaß ausgeführt hat, setzt ab der Wiederholung die gesamte Gruppe inklusive Trommelbegleitung und Klatschen ein (Zeile 5).

Der Ablauf des Stücks wird in Abbildung 4 schematisch dargestellt um deutlich zu machen, dass sowohl *sthāyī* als auch *antarā* als jeweils in Hälften gegliedert aufzufassen ist, da diese separate Bausteine bilden: Jedes selbständig eingesetzte Element – in der Übersicht mit Kleinbuchstaben gekennzeichnet – umfasst hier also zwei Tala-Perioden. Zusätzlich sind noch sog. *tān*-Passagen des Vorsängers eingeschoben.

¹³ Track 3 auf der CD Auvidis D 8028.



Abbildung 3: Anfang des Stücks „Hamd“ im Überblick. Nicht-metrisierte Passagen sind ohne Notenhäse notiert. Die Notenköpfe sollen nur einen ungefähren Eindruck von der Rhythmisierung geben. Der „Faulenzer“ (·/·) steht für die unmittelbar darüber (erste Hälfte von Zeile 5) notierte Passage.

rubā‘i/dohā

(sthāyī)

Vors.

a

sthāyīVors.

a	b
---	---

 tablā+ Chor

a	b
---	---

+ Chor

a

Vors.

tān

+ Chor

a

Vors.

tān

+ Chor

a	b
---	---

antarāVors.

c	d
---	---

+ Chor

c	d
---	---

+ Chor

c

Vors.

tān

+ Chor

c

Vors.

tān

+ Chor

c	d
---	---

sthāyīVors.

a

+ Chor

a

links:

Abbildung 4: Formale Struktur des Stücks „Hamd“. Jedes Kästchen repräsentiert eine Tala-Periode. Die Buchstaben a – d markieren die jeweils zwei Hälften von *sthāyī* (a und b) und *antarā* (c und d). Zu *tān* siehe Text.

Der Vorsänger hat prinzipiell zwei Möglichkeiten, um die Darbietung über die Formteile *sthāyī* und *antarā* hinaus individuell zu gestalten. Inhaltlich kann er rezitativisch dargebotene Verse aus anderen Stücken einfügen, die den ursprünglichen Text ergänzen oder kommentieren und als *girah* („Knoten“, also Verbindung) bezeichnet werden (Qureshi 1995:22, 237). Dies setzt einerseits eine profunde Kenntnis klassischer Sufi-Texte voraus, aus denen er schöpfen kann, andererseits soll durch die Kombination verschiedener Texte die eigentliche Botschaft verdeutlicht oder intensiviert werden, um so der religiösen Intention der Aufführung noch besser zu entsprechen. Der Vorsänger hat aber auch die Option, für einen musikalischen Kontrast zu sorgen, indem er solistische, z. T. musikalisch virtuose Passagen vorträgt, die man *tān* nennt. Je nachdem auf welchen Silben sie ausgeführt werden, unterscheidet man zwischen *bol-tān* (Vokalpassagen unter Verwendung der Silben des Textes), *akar-tān* (auf dem Vokal *a*) und *sargam-tān* (Verwendung der Tonsilben *sa, re, ga, ma, pa, dha, ni*; Meer 1980:66-67)¹⁴. Die Länge dieser Passagen ist variabel und orientiert sich ebenso wie die Entscheidung darüber, wie oft eine Zeile oder Teile davon wiederholt werden, bevor der Sänger den nächsten Formteil einführt, an der Reaktion des Publikums. Bei einer traditionellen Performance muss das Ensemble allerdings vorsichtig mit solchen Einlagen umgehen, da die Gläubigen rein musikalische Passagen wie z. B. eine typische Raga-Melodiefigur oder *sargam-tān* nur als gelegentlichen Einwurf goutieren, da sie nicht zu sehr vom Text und damit der Intention der Veranstaltung ablenken dürfen (Qureshi 1995:204).

Da das Ziel der musikalischen Darbietung ja darin besteht, die versammelten Gläubigen in mystische Erregung zu versetzen, ist für die Musiker wichtig, an deren Verhalten ablesen zu können, inwieweit dies gelingt, um gegebenenfalls – z. B. durch Auswahl eines anderen Stücks oder durch verdeutlichende textliche Einfügungen (*girah*) – zu versuchen, die Hörschaft stärker anzusprechen. Es gibt eine ganze Reihe typischer Publikumsreaktionen, die von einfachen Kopf-

¹⁴ Ein Notenbeispiel aus dem klassischen Genre *khyāl* findet sich bei Wade (2000:178).

bewegungen über Ausrufe bis zu unkontrolliert-ekstatischem Tanzen (*raqs*) reichen. Ebenfalls üblich ist die Übergabe kleiner Geldgeschenke (*nazrānā*, *nazar*), die meist am Harmonium des Leiters gesammelt werden. Solche Gaben symbolisieren für die Sufis das Herstellen einer Verbindung, die sich über einen religiösen Führer (*sheikh*, *pīr*) und die gesamte Sufi-Hierarchie hinweg letztlich bis zu Gott erstreckt (Qureshi 1995:122-123, 127).

Waren früher Anlässe für *qawwālī*-Darbietungen in erster Linie das donnerstägliche Totengedenken oder die jährlichen Feierlichkeiten (*'urs*) am Todestag eines besonders verehrten Sufi-Meisters oder Heiligen (Qureshi 1995:103), so erweiterte sich dies bald auf Dankfeste, beispielsweise nach der Geburt eines Sohnes oder der Genesung von einer schweren Krankheit, bis hin zu Hochzeitsmusik (vgl. Sadler 1978). Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheint diese Entwicklung eingesetzt zu haben und führte schon in den 1930er Jahren mit dem Aufkommen des Tonfilms auch zu einer medialen Verbreitung des Genres außerhalb religiöser Kontexte (Manuel 1993:124). Diese Rolle von *qawwālī* als Film- und damit auch Populärmusik wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die weite Verbreitung auf Tonträgern (in Pakistan und Indien vor allem auf Musikkassetten) verstärkt. In den 1950er und 60er Jahren erreichte *qawwālī* einen Höhepunkt in der Beliebtheit als populäres musikalisches Genre (Manuel 1993:124-125). Daran anknüpfend gab es später auch Konzerttourneen, deren rein konzertante Aufführungen sich gezielt an eine ausländische Hörerschaft wandten. Besonders durch die Gebrüder Sabri, vor allem aber durch den charismatischen Sänger Nusrat Fateh Ali Khan, dem international wohl bekanntesten *qawwāl* (gestorben 1997), ist diese Musik ab den 1980er Jahren auch in westlichen Ländern bekannt geworden.

Die Rolle der Gesangstexte, die ja stark durch die bereits oben angesprochene Ambiguität geprägt sind, ist in diesem Zusammenhang sehr interessant. Auf alten persischen Versen oder entsprechenden Neuschöpfungen beruhende Liebesgedichte eignen sich natürlich insofern sehr gut auch für populäre Lieder, weil der Nicht-Sufi einfach ihre tiefer liegende, esoterische Botschaft ignorieren kann, und „Trunkenheit“ kann man zwar als Eingeweihter im übertragenen, mystischen Sinn verstehen, aber es liegt nahe, dass Nicht-Sufis dies auch ganz wörtlich nehmen und solche Gesangstexte quasi als Trinklieder auffassen können (Manuel 1993:125).

Beim „westlichen“ Publikum – oder sprechen wir lieber vom nicht-einheimischen, denn *qawwālī*-Fans gibt es heute auch in Japan – fehlt es jedoch über-

haupt am Sprachverständnis unabhängig von der Frage einer adäquaten Interpretation der Textbotschaft. Nusrat und seine Gruppe nahmen diese Barriere zum Anlass, vor solchen Zuhörern die musikalische Dimension stärker in den Vordergrund zu rücken. Wo sonst vielleicht passende Verse als Rezitativ des Vorsängers eingeschoben würden (*girah*), extemporierte er z. B. bei einem Konzert in Paris *sargam-tān*, also virtuose Vokalpassagen unter Verwendung der Tonsilben *sa, re, ga, ma, pa, dha, ni*, oder auch *akar-tān* auf dem Vokal *a*.¹⁵

Trotz solcher offenkundiger Anknüpfungspunkte an Vokalpraktiken aus der klassischen Hindustani-Musik werden *qawwālī*-Gesänge dort von manchen Kunstmusikern als „bloßes Geheul“ abqualifiziert (Meer 1980:54), obwohl unbestritten ist, dass im 18. und 19. Jahrhundert *qawwālī* und *khyāl*, der heute dominierende klassische Gesangsstil in der Hindustani-Musik, oft von den gleichen Sängern ausgeführt wurden (Meer 1980:69). Aus klassischer Sicht ist es zweifellos ein Manko der *qawwālī*-Melodik, dass die Stücke in ihrer Melodiebildung nicht jeweils von einem bestimmten Raga geprägt werden. Es gibt zwar einzelne melodische Formeln, die einem Raga zugeordnet werden könnten, aber keine konsequente Orientierung auf nur einen, sondern höchsten auf eine Gruppe von Ragas mit gemeinsamem Tonvorrat. Selbst *der* wird im Laufe eines Stücks manchmal verändert. Zudem können auch Volksmelodien Vorlagen für *qawwālī*-Gesänge bilden (Qureshi 1995:52). Für die *qawwāls* ist es eben – zumindest vor kundigem Publikum – wichtiger, mit der Musik einen religiösen Effekt zu erzielen, und nicht, konzertante Musik aufzuführen.

Während also einerseits Anleihen bei klassischer Hindustani-Musik gemacht werden, was auf Grund der nahen Verwandtschaft einiger zugrundeliegender Prinzipien beider Genres offensichtlich recht leicht fällt und zumindest musikalisch gut vereinbar ist, gibt es auf der anderen Seite seit etlichen Jahren die Tendenz zu einer (noch) stärkeren Einbeziehung von Elementen aus der aktuellen Populärmusik, nicht zuletzt auch der westlichen. Ist schon die Entstehung von *qawwālī* Ausdruck des Kontaktes der arabisch-persisch-muslimischen Kultur mit der damals vorgefundenen indischen, so ist heute erneut eine Wechselwirkung zwischen zwei musikalischen Welten festzustellen: nämlich zwischen *qawwālī* und westlicher Popmusik. Die Loslösung vom ursprünglichen Kontext und der religiösen Funktion der Musik wird so natürlich weiter verstärkt und treibt die vom Sufi-Milieu unabhängige Entwicklung des Genres voran. Die zunehmende

¹⁵ Vgl. Track 1 auf der CD Nusrat Fateh Ali Khan *en concert à Paris* Vol. 1.

Popularität von *qawwālī* als rein musikalischem Phänomen hat dazu geführt, dass man – wie in anderen Formen indopakistanischer Popmusik auch – die traditionelle Instrumentierung mitunter durch eine Reihe von Instrumenten erweitert, die für westliche Popmusik typisch sind wie z. B. elektrische Gitarren, Keyboards, Saxophone, etc.¹⁶ Von hier ist es nur ein kleiner Schritt zu „weltmusikalischen“ Crossover-Projekten gewesen, an denen nicht zuletzt Nusrat Fateh Ali Khan maßgeblich beteiligt war¹⁷, dessen Gesangkunst dann auch in Remix-Versionen wie beispielsweise auf der CD-Kompilation *Asia Lounge. Asian Flavoured Club Tunes* für den entsprechenden „asiatischen“ Touch sorgen sollte. Neueste Trends der Entwicklung indischer Sufi-Musik in Richtung Populärmusik hat Peter Manuel in einem aktuellen Beitrag beschrieben (Manuel 2008).

(3) Fazit

Was leisten also Merriams *uses and functions* für ein Verständnis des Phänomens *qawwālī*? Aus dem Zusammenhang, in dem *qawwālī* traditionell aufgeführt wird, kann man offensichtlich auf einen Gebrauch als religiöse Musik schließen. Dagegen findet sich zwar Kunstmusik¹⁸, nicht aber Populärmusik in Merriams System und Unterhaltung ist nur als eine Funktion, nicht als eine mögliche Anwendungsweise (oder, wie man heute vielleicht sagen würde: ein möglicher Performance-Kontext) von Musik aufgeführt¹⁹. Vor allem liefert die Frage nach *uses and functions* keine Erklärung dafür, wie aus einem zutiefst religiös geprägten Genre ein Populärmusikstil bzw. eine Konzertmusik werden konnte und welche musikalischen Merkmale dies ermöglicht haben.

Betrachtet man die ursprünglichen Intentionen der Urheber und mit welchen textlichen und musikalischen Mitteln sie realisiert werden, zeigt sich, dass allegorisch-esoterische Textkonstruktionen eine Reinterpretation als popmusikali-

¹⁶ Vgl. CD Nusrat Fateh Ali Khan: *Devotional Songs*.

¹⁷ Beispielsweise auf der CD Nusrat Fateh Ali Khan: *Mustt Mustt*. Vgl. dazu Siddiqi/Culshaw 2000.

¹⁸ unter dem Stichwort „aesthetic enjoyment“

¹⁹ Siehe oben Nettl.

sche Liebes- und Trinklieder ermöglichen, was wiederum dazu führt, dass *qawwālī* nun auch als Populärmusik-Genre gesehen werden kann und folglich in diesem Bereich gängige Trends etwa bezüglich der weltweit zu beobachtenden Übernahme von Instrumenten aus westlicher Popmusik in lokale Genres nun auch in der *qawwālī*-Musik zum Tragen kommen. Damit einher gehen zum Teil auch musikalische Einflüsse wie z. B. die Adaptierung westlicher Harmonik bzw. Akkordbegleitung. Dadurch ist dann die Basis gelegt, um *qawwālī*-Elemente auch in „Weltmusik“- oder Crossover-Konstellationen einzusetzen.

Auf der anderen Seite zeigt sich in der musikalischen Struktur der *qawwālī*-Musik deutlich eine gemeinsame Basis mit klassischer Hindustani-Musik, auch wenn *qawwālī* natürlich keineswegs als Teil der nordindischen Kunstmusik betrachtet werden kann.²⁰ Die gemeinsame Basis reicht aber immerhin soweit, dass die in der *qawwālī*-Musik bereits enthaltenen kunstmusikalischen Elemente wie klassische Gesangstechniken (Vibrato, *tān* etc.) oder Raga-bezogene Melodiefiguren etc. nur stärker hervorgehoben werden müssen, sie sind nicht grundsätzlich fremd. So kann aus religiöser Musik ohne weiteres konzertante Musik werden – zumindest für ein kulturfremdes, nicht der Sprache der Gesangstexte mächtiges, westliches Publikum.

Beides, die Bezüge zur Populärmusik wie zur Kunstmusik, sind mit dem ursprünglichen Zweck, also dem Anspruch, die Musik in den Dienst religiöser Erfordernisse zu stellen, zwar kaum noch vereinbar, das Faszinierende an einem Genre wie *qawwālī* ist aber gerade, dass es heute für die Markierung verschiedener Identitäten in Frage kommt, die je nach geographischem und sozialem Setting sehr unterschiedlich sein können. Trotz einer Hörerschaft auch außerhalb des südasiatischen Subkontinents – sei es unter in Großbritannien lebenden pakistanischen Migrantinnen und Migranten oder einem „Weltmusik“-Publikum in westlichen Ländern oder anderswo – schwingt in jedem Fall eine „lokalisierbare“ Komponente mit: Die Assoziation mit Pakistan, Nordindien und Sufis

²⁰ Die Übergänge zu so genannten halb-klassischen (*light* oder *semi-classical*) Genres sind aber fließend. Vom Standpunkt der Hindustani-Musik aus besteht ein entscheidendes Abgrenzungskriterium darin, ob man sich primär auf die Entfaltung der jeweiligen Raga-spezifischen Eigenschaften konzentriert oder andere Aspekte im Vordergrund stehen. Ein typisches Argument für die Abwertung anderer Genres liegt in der mangelnden oder mindestens unzureichenden Konzentration auf solche Raga-Prinzipien in Genres wie *thumrī* u. a. und erst recht in der *qawwālī*-Musik (Meer 1980:79). Wenn also den *qawwāls* zum Vorwurf gemacht wird, es käme ihnen nicht auf die Realisierung eines Raga an, was sicher stimmt, so gilt dies aber ebenfalls für halb-klassische Genres, wo ein Raga auch nicht immer in allen seinen Feinheiten vorgeführt wird.

liefert das identitätsstiftende Element dieses Idioms – egal, ob es dort oder in einer Diaspora-Community oder unter interessierten Hörerinnen und Hörern in anderen sozialen und kulturellen Zusammenhängen rezipiert wird. Für einen gläubigen Sufi ist es die Musik bestimmter Bruderschaften auf dem indopakistanischen Subkontinent, für Migrant(inn)en in Großbritannien vielleicht eine Reminiszenz an die ehemalige Heimat, für westliche Hörer/innen eine eingängige Art von „Weltmusik“.

Die Anwendung von Merriams *uses and functions*-Konzept auf *qawwālī* offenbart zwei Schwächen. Da ist zum einen seine Verknüpfung der *uses and functions* mit der Dichotomie von *folk* und *analytical evaluation*, die sich als nicht hilfreich erweist, da sie die – eigentlich sehr nahe liegende – Tatsache zu wenig berücksichtigt, dass es auch innerhalb einer Kultur Vorstellungen über die Intentionen der Musikausübung geben wird, also eine emische Reflexion der Funktionen von Musik, die nicht auf kulturexterne Interpretationen rekurrieren muss, durchaus vorliegen kann. Dies außer Acht zu lassen wäre eine unangemessen paternalistische Sicht. Zum anderen vermögen Merriams *uses and functions* nicht zu erklären, wie es wie im Falle der *qawwālī*-Musik zu einem bemerkenswerten sowohl musikalischen wie auch Funktionswandel kommen konnte. Die verschiedenen Aufführungskontexte (*uses*) liefern ein sehr widersprüchliches Bild von tief religiösen Anlässen bis zu weltlicher Popmusik. Die von Merriam vorgeschlagenen möglichen Funktionen²¹ wiederum sind so universalistisch konzipiert und damit allgemein gehalten, dass sich alle mehr oder weniger deutlich auf *qawwālī* anwenden lassen und daher keine aussagekräftige Charakterisierung ergeben, die *qawwālī* von anderen Genres sinnvoll abgrenzen könnte.

Merriams Verdienst hinsichtlich der *uses and functions* liegt aber zweifellos darin, dass er auf die Bedeutung des gesellschaftlichen Zusammenhangs der untersuchten Musik aufmerksam und damit einen – zum Zeitpunkt der Publikation seines Werks – fachgeschichtlich bedeutenden Schritt weg von der alten Sicht Hornbostel'scher Prägung getan hat, der zwar bekanntlich schon 1905 die Beschäftigung mit den „Gelegenheiten, bei denen musiziert wird“ gefordert, dies jedoch vorrangig als Aufgabe der Ethnologie gesehen hatte (Hornbostel

²¹ *emotional expression, aesthetic enjoyment, entertainment, communication, symbolic representation, physical response, enforcing conformity to social norms, validation of social institutions and religious rituals, contribution to the continuity and stability of culture und contribution to the integration of society* (siehe oben Fußnote 3).

1986:55), die hier quasi als Hilfswissenschaft der Musikforschung fungieren sollte. Heute bestreitet wohl nicht zuletzt dank Merriams Pionierarbeit niemand mehr, dass es für die Ethnomusikologie unabdingbar ist, auch die Aufführungskontexte sowie die damit verbundenen Intentionen genau zu untersuchen.

Dabei hat Merriam selbst mit seinem 3-Stufen-Modell von musikbezogenen Konzepten, musikalischem, sozialem, verbalem und physischem Verhalten und tatsächlich gespielter Musik auf die entscheidenden Faktoren hingewiesen, die hier Aufschlüsse geben können. Seine *uses and functions* nehmen darauf aber zu wenig Bezug. Eine „dünne Beschreibung“ (Geertz) kombiniert mit universalistischen Verallgemeinerungen hat nur geringen heuristischen Wert. Was wir dagegen brauchen, ist eine Interpretation sämtlicher beobachtbaren Phänomene – des musikalischen Verhaltens der Musiker, verbaler Äußerungen und klingender Musik –, die alle zusammen genommen Rückschlüsse darauf ermöglichen, welche Konzepte innerhalb der Kultur relevant sind und zu welchem musikalischen Ergebnis sie führen. Erst dann lassen sich kulturübergreifende Prinzipien sinnvoll identifizieren und zugleich wird ersichtlich, an welchen musikalischen Charakteristika sie konkret anknüpfen.

Quellenverzeichnis

BAKAN, Michael

2007 World Music. Traditions and Transformations. New York: McGraw Hill.

FARUQI, Lois Ibsen al

1985 „Music, Musicians and Muslim Law“ in *Asian Music* 17(3):3-36.

GEERTZ, Clifford

1983a „Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur“, in Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7-43.

1983b „‘Aus der Perspektive des Eingeborenen‘. Zum Problem des ethnologischen Verstehens“, in Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 289-309.

GRUPE, Gerd

2004 „‘Frequently Asked Questions’ an einen Musikethnologen: Zu einigen Mythen über außereuropäische Musik“, in Claudia Bullerjahn/Wolfgang Löffler (Hg.): *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Olms, 95-123.

2010 „Musik als Kultur? Über musikalische Analyse, indigene Musikkonzepte und die Rolle virtueller Musiker“, in Christian Utz (Hg.): *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (= musik.theorien der gegenwart 4), Saarbrücken: Pfau, 537-547.

(eingereicht) „Zeichen der Zugehörigkeit und Mittel der Abgrenzung. Prozesse der Identitätsstiftung aus ethnomusikologischer Sicht“, in *Jahrbuch Musikpsychologie*.

HORNBOSTEL, Erich M. von

1986 „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft“, in Christian Kaden/Erich Stockmann (Hg.): *Erich Moritz von Hornbostel: Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Leipzig: Reclam, 40-58.

JAIRAZBHOY, N. A.

²1995 The Rags of North Indian Music. Their Structure and Evolution. Bombay: Popular Prakashan.

- MANUEL, Peter
1993 *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
2008 „North Indian Sufi Popular Music in the Age of Hindu and Muslim Fundamentalism“, in *Ethnomusicology* 52(3):378-400.
- MEER, Wim van der
1980 *Hindustani Music in the 20th Century*. The Hague: Nijhoff.
- MERRIAM, Alan P.
1964 *The Anthropology of Music*. Evanston/Illinois: Northwestern University Press.
1977 „Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective“, in *Ethnomusicology* 21(2):189-204.
- NETTL, Bruno
2005 *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- NEUBAUER, Eckhard / DOUBLEDAY, Veronica
o. J. „Islamic Religious Music“, in *Grove Music Online* (Stand: 20. 07. 2009).
- PEGG, Carole
o. J. „Ethnomusicology“, in *Grove Music Online* (Stand: 20. 07. 2009).
- QURESHI, Regula Burckhardt
1995 *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Chicago, London: The University of Chicago Press (1. Aufl. 1986, Cambridge: Cambridge University Press).
- RADTKE, Bernd
²1989 „Der sunnitische Islam“, in Werner Ende/Udo Steinbach (Hg.): *Der Islam in der Gegenwart*. München: Beck, 54-69.
- SADLER, Albert W.
1978 Liner Notes zur LP *Qawwali. Sufi Music from Pakistan* (Nonesuch H-72080).
- SAKATA, Hiromi Lorraine
2000 „Devotional Music“, in Alison Arnold (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 5: South Asia. The Indian Subcontinent*, 751-761.

SIDDIQI, Jameela / CULSHAW, Peter

- 2000 „Pakistan/North India. Qawwali/Folk: Songs of Praise“, in Simon Broughton/Mark Ellingham (Hg.): *The Rough Guide World Music Vol. 2. Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London: Rough Guides, 203-212.

SUPPAN, Wolfgang

- 1998 „Musikanthropologie: Forschungsbericht und Zielsetzung“, in Michael Weber/Thomas Hochradner (Hg.): *Identität und Differenz. Beiträge zur vergleichenden und systematischen Musikwissenschaft (= Musicologica Austriaca 17)*, 143-161.
- 2000 Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung (= Musikethnologische Sammelbände 15-17). Tutzing: Schneider.

TOUMA, Habib Hassan

- 1990 Liner Notes zur CD *Pakistan. The Music of the Qawal*. Unesco Collection/Auvidis D 8028.

WADE, Bonnie C.

- 2000 „Hindustani Vocal Music“, in Alison Arnold (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 5: South Asia. The Indian Subcontinent*. New York, London: Garland, 162-187.

Tonträger

- CD Nusrat Fateh Ali Khan *en concert à Paris*, vol. 1. Ocora C 558 658 (1985)
- CD Nusrat Fateh Ali Khan *en concert à Paris*, vol. 5. Ocora C 559 074 (1989)
- CD Nusrat Fateh Ali Khan: *Devotional Songs*. Real World RWMCD 2(1992)
- CD Nusrat Fateh Ali Khan: *Mustt, Mustt*. EMI/Real World CDRW 15 (1990)
- CD Pakistan. *The Music of the Qawal* [Sabri Brothers]. Unesco Collection/Auvidis D 8028 (1990)

- CD *Asia Lounge. Asian Flavoured Club Tunes*. Audiopharm 090-07222 (2001)