Tihomir Popović

»A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie

Das europäische Indienbild des 19. Jahrhunderts gehört zu den gegenwartskritischen Konstrukten einer Ursprünglichkeit, einer vom Westen gesuchten »verlorenen Ganzheit menschlicher Existenz«.[1] Das lebhafte Interesse an indischer Kultur und indischem Denken manifestiert sich im 19. Jahrhundert auf dem Kontinent in den Arbeiten führender Denker, etwa der Gebrüder Schlegel und Arthur Schopenhauers, aber auch, unter anderen Vorzeichen, bei Hegel.[2] In Großbritannien war das intellektuelle Interesse an indischer Kultur naturgemäß verbunden mit ökonomischen und politischen Interessen, die das Land in Indien hatte, wo es bekanntlich im 18. Jahrhundert einen bedeutenden Machtzuwachs erlebt und im 19. Jahrhundert seine wichtigste Kolonie gehabt hatte. Im Kontext dieser Verhältnisse sollen auch das zeitgenössische englische Schrifttum über indische Musik und Musiktheorie betrachtet werden.

Jener Teil des Schrifttums, der im Rahmen dieses Beitrags besprochen wird, beginnt mit einem der ersten großen europäischen Indologen, dem englischen Aufklärer Sir William Jones, der im Jahr 1784 einen gewichtigen, im 19. Jahrhundert intensiv rezipierten Traktat *On the musical modes of the Hindoos* schrieb,[3] und endet mit der 1914

1 Wilhelm Halbfass: *Indien und Europa. Perspektiven ihrer geistigen Begegnung*, Basel u. a. 1981, S. 92.

2 Vgl. ebd., insbes. S. 86–164.

3 William Jones: On the Musical Modes of the Hindoos (1792), in: *Hindu Music from Various Authors*, hg. von Sourindro Mohun Tagore, Varanasi ³1965 (The Chowkhamba Sanskrit Series, Bd. 49), S. 123–160. Auch vor Jones existierten britische Quellen zur indischen Musik, die jedoch zum großen Teil praxisorientiert waren. Zu musikbezogenen Kontakten zwischen Indern und Briten im 18. und 19. Jahrhundert siehe etwa Gerry Farrell: *Indian Music and the West*, Oxford u. a. 1997, S. 15–76; ders.: Indian Music and the West. A Historical Overview, in: *Hindustani Music. Thirteenth to Twentieth Centuries*, hg. von Joep Bor u. a., New Delhi 2010, S. 481–497 und Ian Woodfield: A Harpsichord on the Banks of the Ganges. English Keyboard Instruments and the Collection of »Hindostannie« Airs, in: *Hindustani Music*, S. 499–510. Vgl. zu diesem Themenkomplex etwa auch Ian Woodfield: *Music of the Raj. A Social and Economic History of Music in Late Eighteenth-Century Anglo-Indian Society*, Oxford u. a. 2000 und Bennett Zon: From »very acute and plausible« to »curiously misinterpreted«. Sir William Jones's »On the Musical Modes of the Hindus« (1792) and its reception in later musical treatises, in: *Romantic Representations of British India*, hg. von Michael J. Franklin, Oxford u. a. 2006, S. 197–219, passim, sowie, in knapper Form, den von Joep Bor verfassten Teil VI: »Indische Musik und der Westen«, in: Emmi te Nijenhuis u. a.: Art. »Indien«, in: MGG2, Sachteil, Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 655–766, hier Sp. 733–740. Zur britischen Indien-Rezeption vgl. auch: *Music and orientalism in the British Empire, 1780s to 1940s. Portrayal of the East*, hg. von Martin Clayton und Bennett Zon, Aldershot 2007, und Jeffrey Richards: *Imperialism and Music. Britain, 1876–1953*, Manchester 2001.

publizierten Studie *The Music of Hindostan* des *Music-and-Letters*-Gründers Arthur Henry Fox Strangways.[4] Diese Zeitspanne eines »langen 19. Jahrhunderts« steht hier auch für die Epoche der größten Machtentfaltung Großbritanniens auf dem indischen Subkontinent.

Der britische Musikologe Bennett Zon hat sich in einem neueren Forschungsbeitrag zur englischen Rezeption der indischen Musik und Musiktheorie der »Entwicklung« gewidmet, die er im englischen Schrifttum zwischen Jones und Fox Strangways sah.[5] Von Zon wird eine zunehmende Freilegung des Denkens über indische Musikkultur von Projektionen des Europäischen – und dadurch ja auch ein relativer »Fortschritt« dieses Denkens – skizziert. In dem vorliegenden Beitrag wird, ohne natürlich die Unterschiede zwischen dem Denken eines Aufklärers des Jahres 1784 und eines »vergleichenden Musikwissenschaftlers« des Jahres 1914 zu leugnen, umgekehrt das englische Schrifttum zwischen Jones und Fox Strangways als in seinen wesentlichen Aspekten Teil *eines* kolonialen Diskurses, welcher das britische Indienbild im 19. Jahrhundert prägte, dargestellt. Ziel ist es, Elemente politischer sowie sozial- und kulturgeschichtlicher Denkformationen in Bezug auf Musik und Musiktheorie aufzuspüren. Methodisch prägend für den Beitrag sind dabei die diskursanalytischen Arbeiten der postcolonial studies, insbesondere jene, die sich auf die koloniale Literatur und Historiografie beziehen.[6]

Eine der tragenden Säulen des kolonialen Diskurses über indische Musik und Musiktheorie ist die nicht immer offen ausgesprochene, aber allgegenwärtige Überzeugung, dass die britische Herrschaft über Indien nicht nur legitim, sondern auch notwendig

4 Arthur Henry Fox Strangways: *The Music of Hindostan*, Oxford 1914, Nachdruck 1965. Zu seiner Person siehe auch Stuart Wilson/John Warrack: Art. »Strangways, Arthur Henry Fox (1859–1948)«, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, hg. von Henry Colin Gray Matthew und Brian Harrison, Oxford u. a. 2004, Bd. 53, S. 18.

5 Zon: From »very acute and plausible« to »curiously misinterpreted«.

6 Eine Darstellung dieses Themengebiets würde naturgemäß den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen. Eine gute Einführung in die Methode bietet etwa John McLeod: *Beginning postcolonialism*, Manchester 2000. Der Autor sieht sich insbesondere der Arbeit Homi Bhabhas verpflichtet, vgl. etwa Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London u. a. 1994. Siehe in diesem Kontext natürlich auch das nicht unumstrittene Standardwerk von Edward Said: *Orientalism*, New York 1979. In Bezug auf Indien sei etwa auch auf Arbeiten wie John MacKenzie: *Propaganda and Empire. The manipulation of British public opinion 1880–1960*, Manchester 1985; Nigel Leask: *British Romantic Writers and the East. Anxieties of Empire*, Cambridge 1992; Regina Runge-Beneke: *Indien in britischen Augen. Über den Zusammenhang von Frauenbildern, Indienprojektionen, Herrschaftsphantasien und Männlichkeitsvorstellungen*, Göttingen 1996 (Zur Kritik der Geschichtsschreibung, Bd. 7); Jyotsna G. Singh: *Colonial Narratives/Cultural Dialogues. »Discoveries« of India in the Language of Colonialism*, London u. a. 1996; Dilip K. Chakrabarti: *Colonial Indology: Sociopolitics of the Ancient Indian Past*, Delhi 1997 sowie *Romantic Representations of British India* hingewiesen.

und für das Land besonders glücklich sei. Der koloniale Musikdiskurs geht davon aus, sucht aber auch ständig nach Rechtfertigungen dafür. So schreibt William Jones über die britische Herrschaft in Indien als über etwas völlig Selbstverständliches und versucht gleichzeitig, sie durch die Ausführung der großen Chancen, welche die britischen Gelehrten dank der Kolonialherrschaft haben, zu untermauern:

> »The unexampled felicity of our nation, who diffuse the blessings of a mild government over the finest part of *India*, would enable us to attain a perfect knowledge of the Oriental music, which is known and practised in these *British* dominions [...].«[7]

Die nicht explizit ausgesprochene, aber unmissverständliche These ist also, dass die Herrschaft über Indien die Voraussetzung für eine gründliche Erforschung der indischen Kultur sei. Dass diese Lesart nicht falsch oder übertrieben ist, bestätigt auch Jones' nachfolgende Aussage: Die Briten haben nun einen »easy access« zu asiatischen Quellen und müssen nicht etwa mit dem Franzosen Jean Chardin lamentieren, der lediglich einen kurzen Traktat über indische Musik im persischen Isfahan gefunden und ihn nach Europa mitgebracht, dennoch aber keine »Erklärung« zu diesem Traktat bekommen habe.[8]

Eine zweite Säule des kolonialen Denkens der Briten über indische Musikkultur ist die These, die hinduistische Kultur Indiens in ihrer »reinen« Form sei von den Moguln, die das Land vom 16. Jahrhundert an regierten, nicht verstanden und gewissermaßen auch verfälscht worden. Diese These ist wiederum eine implizite Apologie der britischen Herrschaft in Indien. Denn die Moguln, die im Jahr 1784, als Jones seine Abhandlung schrieb, zwar noch regierten, aber immer machtloser wurden, wurden als Kohäsionsfaktor des Subkontinents allmählich von den Briten abgelöst: ein Prozess, der im 19. Jahrhundert durch die Vertreibung des letzten Moguln, Bahadur Shah Zafar, in Folge des »Sepoy-Aufstandes« (1857), und die Ernennung Königin Victorias zur Kaiserin von Indien (1876) auch formalisiert wurde. Jones ist überzeugt – und wieder wird diese allgegenwärtige Überzeugung nirgendwo explizit ausgesprochen –, dass die durch die islamischen Herrscher »gefälschte« Überlieferung von den aus dem fernen Großbritannien kommenden Kolonialherren rekonstruiert werden könne. Diese Fremdherrscher besäßen etwas, was den vorigen gefehlt habe: die »Aufklärung« und dadurch die Möglichkeit, Sachverhalte zu verstehen, die den Moguln verschlossen geblieben seien:

> »[...] but my experience justifies me in pronouncing that the *Moghols* have no idea of accurate translation [...].«
> »they [die Moguln] are wholly unable, yet always pretend, to write *Sanscrit* words in *Arabic* letters; [...] and that an *European*, who follows the muddy rivulets of *Mussalman* writers on *India*, instead of

7 Jones: On the Musical Modes, S. 133.
8 Ebd.

drinking from the pure fountain of Hindoo learning, will be in perpetual danger of misleading himself and others.«[9]

Dass einerseits die Kultur der Moguln auch zu Indien gehörte und andererseits die eigenen Lesarten sich als eurozentrisch eingefärbt erweisen könnten, scheint für Jones ausgeschlossen zu sein. Konstruiert wird ein Gegensatzpaar zwischen dem »reinen Brunnen« der hinduistischen Kultur, der von den britischen Aufklärern »gesäubert« werden solle, einerseits und dem »schlammigen Flüsschen« des Diskurses der vorigen Herrscher andererseits. Dieses Konstruieren einer »Darkness of the Muslim Rule«[10] ist auch in anderen Bereichen des britischen Schrifttums der Kolonialzeit festzustellen, etwa in der Historiografie.[11] So wurde von dem kolonialen Historiker John William Kaye (1853) auch eine vermeintliche kulturelle Degradierung der hinduistischen Bevölkerung Indiens als Folge der muslimischen Herrschaft erklärt.[12]

Ein wichtiges Element des kolonialen Diskurses über indische Musikkultur sind die Vergleiche mit dem antiken Griechenland. Solche Vergleiche kommen auch bei William Jones, der als Linguist die Nähe der europäischen Altsprachen zu Sanskrit betonte, vor.[13] Sie sind aber noch markanter in dem wesentlich umfangreicheren, späteren Traktat *A Treatise on the Music of Hindoostan* (1834) von N. Augustus Willard.[14] Diese Vergleiche dürften in eine ähnliche Richtung weisen wie die geschilderte Ablehnung der muslimischen Überlieferung. Die griechische Kultur entsprach der Vorstellung einer »reinen Quelle« des »Abendlandes«, so dass das Betonen ihrer vermeintlichen oder wirklichen Vergleichbarkeit mit der indischen Kultur auch im Geiste einer Apologie der westlichen Präsenz und Herrschaft in Indien verstanden werden kann: Die »klassischen« Inder sollten durch ihre westlichen Aufklärer vom »Schlamm« der vermeintlichen Überlieferungsverfälschung befreit werden. Dabei setzt der »Verfall« indischer Musik für Willard mit der islamischen Eroberung Indiens ein:[15] ein Gedanke, der sich auch in der britischen Historiografie der Epoche finden lässt[16] und gleichsam die Schriften der späteren

9 Ebd., S. 136.
10 Chakrabarti: *Colonial Indology*, S. 101.
11 Vgl. ebd., insbes. S. 101–103.
12 Vgl. ebd., S. 102 f.
13 Vgl. etwa Jones: On the Musical Modes, S. 134. Zu Jones' Biografie und Tätigkeit siehe etwa Michael J. Franklin: Art. »Jones, Sir William (1746–1794)«, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Bd. 30, S. 665–674 sowie die dort angeführte Literatur.
14 Vgl. N. Augustus Willard: A Treatise on the Music of Hindoostan, Comprising a Detail of the Ancient Theory and Modern Practice (1834) in: *Hindu Music from Various Authors*, S. 1–122, hier S. 33–36.
15 Ebd., S. 120 f.
16 Vgl. etwa Chakrabarti: *Colonial Indology*, S. 101–103.

hinduistischen Musikschriftsteller Indiens prägen wird, etwa jene des einflussreichen Vishnu Narayan Bhatkhande.[17]

Die Vergleiche zwischen Indien und dem antiken Griechenland können im Kontext des Fortschrittsdenkens des 19. Jahrhundert auch als Hinweis auf die vermeintliche »Zurückgebliebenheit« der Inder verstanden werden. Dies macht insbesondere das nachfolgende Zitat Willards deutlich:

> »A great difference prevails between the music of Europe and that of the Oriental nations in respect to time, in which branch it resembles more the rhythm of the Greeks, and other ancient nations, than the measures peculiar to the modern music of Europe.«[18]

Die Konstruktion der indischen Musik als »ursprüngliche« wird auch im Kapitel »On Harmony and Melody« in Willards Traktat deutlich. Dort betont Willard, dass die Harmonie eine Pflanze sei, »whose native soil is Europe«, und setzt fort: »[...] but all the native culture of music has not been able to make it grow spontaneously in any other part of the world as in its indigenous soil and climate.«

Er beschreibt dann die indische Praxis des »Grundton«-Sa-Borduns mit dem Seitenhieb »if it can be called harmony« und vergleicht es mit der schottischen Musik und jener des mittelalterlichen Europas. Eine der abschließenden Aussagen des Kapitels ist: »That melody is the production of genius, and harmony of art, will not, I believe, be disputed.«[19] Obwohl der Autor diese Aussage – die in einer knapperen Form auch bei Jones zu finden ist[20] – nicht unmittelbar auf Indien anwendet, ist die Schlussfolgerung klar: Die indische Musik, die keine »Harmonie« kenne, besitze zwar den »genius«, aber nicht die gesamte »art«, welche die westliche Musikkultur »entwickelt« habe. Dadurch bleibt sie ein Teil vom Mythos einer »antiken Ursprünglichkeit« Indiens, die vom Europäer des 19. Jahrhunderts zu entdecken, zu schützen und dabei natürlich auch zu beherrschen sei.

Dieses Bild vom lebendig-antiken Indien ist auch in den Kommentaren zur Melodiebildung in der indischen Musik zu finden. Willard beschreibt die Traditionsverbundenheit der indischen Musiker und das Festhalten an den Melodiemodellen der Raga. Er betont dabei die Reverenz, die die Inder den alten Vorbildern und Lehrern erweisen und schließt:

> »It is implicitly believed that it is impossible to add to the number of these [sc. melodies] one single melody of equal merit. So tenacious are the natives of Hindoostan of their ancient practices!«[21]

17 Vgl. Vishnu Narayan Bhatkande: *A Short Historical Survey of the Music of the Upper India*, Bombay [Mumbai] 1934, S. 2, 20.

18 Willard: Treatise, S. 46.

19 Ebd., S. 54 und 59.

20 Jones: On the Musical Modes, S. 130.

21 Willard: Treatise, S. 61.

Der Musik Indiens wird hier implizit eine Geschichtslosigkeit und Mangel an »Entwicklung« und »Fortschritt« zugeschrieben, die sie der westlichen Musik untergeordnet machen sollen; gleichzeitig wird den britischen Kolonisatoren durch die Konstruktion der Nähe indischer Musik und Musiktheorie zur klassischen antiken Kultur eine aufklärerische Mission zugeschrieben, die ihrer Präsenz in Indien einen moralischen Sinn geben soll.

Der Anfang von Charles Russell Days umfangreicher, mit zahlreichen Abbildungen und Transkriptionen belegter Studie *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan* aus dem Jahr 1891,[22] die wohl als eine frühe musikethnologische Arbeit bezeichnet werden dürfte, wirkt als eine besonders explizite Form der auch bei Jones und Willard vorhandenen Gedankengänge:

> »Among the many arts and industries of India gradually decaying from want of patronage, but which, since the accession of the British Government, have again been fostered and encouraged, that of music has hitherto found no place.«[23]

Hier sind in einem Satz die Apologie des aktuellen Kolonialherrschers, die Kritik an der vergangenen, »dekadenten« Herrschaft der Moguln und die positive Bilanz der bisherigen Errungenschaften der Kolonisatoren zu finden. Gleichzeitig erfolgt auch der Rat des Musikfachmanns, die gnädige britische Patronage möglichst schnell auch auf die Musik zu erweitern. Obwohl Day einen eurozentrischen Blick verwirft und dafür plädiert, bei der Wahrnehmung der indischen Musik sich »aller Gedanken an europäische Musik« zu entledigen und diese Musik »nach indischen Standards« zu beurteilen,[24] steht es für ihn – wie aus dem zitierten Satz ersichtlich – außer Frage, dass die britische Kolonialherrschaft für die Inder ein besonders wertvolles Geschenk sei. In diesem Sinne entwirft auch er ein musikfeindliches Bild der »Muhammedaner«, relativiert es aber auch selbst (anscheinend unbewusst) durch das Referieren von Beispielen der Musikförderung durch die Moguln und die Feststellung, dass die Musik Nordindiens meistens von Muslimen praktiziert werde:[25] ein Hinweis allerdings, der von Day als Argument für die Überlegenheit südindischer Musik gemeint sein dürfte.

Ansonsten unterbreitet Day, wie auch die zuvor behandelten Autoren, das Bild eines antiken Indiens, das mit Griechenland musiktheoretische Verbindungen gehabt habe – er beruft sich dabei auf Strabo – und auch bis heute keine Harmonik kenne.[26]

22 Charles Russell Day: *The Music and Music Instruments of Southern India and the Deccan*, Delhi 1891, Nachdruck 1974.
23 Ebd., S. 1.
24 Ebd.
25 Ebd., S. 9, 12.
26 Ebd., S. 11 f.

Von besonderem Interesse für eine musiktheoretisch orientierte Musikforschung dürfte die 1914 erschienene Studie Arthur Henry Fox Strangways *The Music of Hindostan* sein. Wie auch seine Vorgänger im Diskurs über indische Musikkultur, steht Fox Strangways der indischen Musik und Musiktheorie äußerst affirmativ gegenüber. Er legt auch musikethnologische Sorgfalt an den Tag und ist sichtlich bemüht, seine Transkriptionen nicht eurozentrisch zu gestalten und generell nicht eurozentrisch zu denken.[27] Jedoch können die oben bereits angeführten Säulen des kolonialen Diskurses – das Nichtinfragestellen der Legitimität des Kolonialismus, die Apologie des eigenen Herrschaftsmodus, das Indienbild als das eines Landes von klassischer Ursprünglichkeit – auch bei Fox Strangways festgestellt werden. Er geht dennoch einen entscheidenden Schritt weiter. Während ein Charakteristikum der vor ihm schreibenden Autoren eher die Vergleichbarkeit indischer Musik und Musiktheorie mit der altgriechischen[28] und eine entscheidende Differenz zu den späteren »Entwicklungen« der Musik im Westen war, so unternimmt Fox Strangways den Versuch, die indische Musik und Musikanschauung seiner Epoche mit der musikalischen Theorie und Praxis im neuzeitlichen Europa, insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert, in Verbindung zu bringen. Dies tut Fox Strangways nicht in einem Versuch, die Herkunft der einen Tradition von der anderen abzuleiten, sondern vermeintliche Parallelen als ein Gemeinsames in der Musik und dem Musikdenken der Westeuropäer und Inder aufzuzeigen.

Eine solche Parallele glaubt Fox Strangways beispielsweise in der Rolle des Vorhalts, den er als »appoggiatura, i. e. the delaying of a note, the raising of pleasing expectations« beschreibt, zu sehen.[29] Dazu zitiert er aus Wagners *Tristan* und demonstriert, wie kraftlos das Zitat ohne Vorhalte wirken würde. Allerdings entfernt er gleichzeitig, um seine These bestätigt zu sehen, nicht nur Vorhalte, sondern alle Töne, die er »harmoniefremd« findet und vereinfacht den Rhythmus, was insgesamt zu dem neuen, simplifizierten Eindruck des Abschnittes führt. Die These Fox Strangways' ist, dass die Vorhalte großes Ausdruckspotential in sich tragen und dass sich dieses in der europäischen wie in der indischen Musik zeige. Da er aber wohl weiß, dass indische Musik keine »Harmonik« im westlichen Sinne kennt, auf die sich die Vorhalte beziehen würden, konstruiert er einen »melodischen Vorhalt«, der im einstimmigen Gesang oder Spiel eine »Predominant« genannte Note verzögern soll. Er gibt den Namen dieser Note in verschiedenen Musikkulturen an:

27 Vgl. hierzu Zons Lob an Fox Strangways in Zon: From »very acute and plausible« to »curiously misinterpreted«, S. 211–213.

28 Dies ist natürlich auch bei Fox Strangways zu beobachten; vgl. Fox Strangways.: *Music of Hindostan*, S. v.

29 Fox Strangways: *Music of Hindostan*, S. 146.

»amśa, mesē, reciting note«.[30] Dabei ist es natürlich keineswegs klar, ob die drei Begriffe überhaupt miteinander vergleichbar sind und erst recht nicht, ob die Wirkung, die das spätere Auftreten eines gewichtigen Tons in der einstimmigen Musik mit der Wirkung eines Vorhalts in der Harmonik des 19. Jahrhundert (und erst recht in Wagners *Tristan*) verglichen werden kann und ob dem Effekt der beiden Verfahren in verschiedenen Kulturen eine vergleichbare Rezeption zukommt.

Das Beispiel Fox Strangways' und seine Interpretation scheinen etwas abenteuerlich, so abenteuerlich, dass sie dem ernst zu nehmenden Musikologen Fox Strangways nicht ohne einen besonderen Hintergrund zuzumuten gewesen wären. Beim ersten Lesen zwingt sich als Erklärung der Wunsch eines Kenners und Liebhabers auf, die von ihm erforschte indische Kultur einem breiteren Publikum vorzustellen. Eine weitere Lesart wird möglich, wenn man auch andere Aussagen Fox Strangways' berücksichtigt. So beschreibt der Autor in der Einleitung seiner Studie den Unterschied zwischen der (für Westeuropa charakteristischen) Harmonik und der (für nichteuropäische Kulturen besonders gewichtigen) Melodik: Die Schönheit der Harmonie sei die eines Ackers und der »Kultur«, die der melodischen Musik die einer Zaunrübe und des feinen Spinngewebes, schreibt Fox Strangways.[31] Dieser Vergleich erklärt auch seinen Zugang zur indischen Musik: Die Parallelen zwischen der – »robusten« und »artifiziellen« – europäischen und der – »zarten« und »naturbelassenen« – indischen Musik werden gezogen, um diese schützenswerte Kultur dem westeuropäischen Leser verständlich zu machen. Aber zwischen diesen Musikkulturen kann es ja – laut Fox Strangways selbst – nur solche Parallelen geben, die man zwischen einem (human bestellten!) Acker und einer äußerst zarten Pflanze ziehen kann. Wenn man die Spuren des starken Eigenen im zerbrechlichen Anderen findet, dann sollen diese Spuren auch gepflegt und geschützt werden: Das scheint Fox Strangways' Botschaft zu sein. Der Schutz ist aber historisch so verwachsen mit der Dominanz, dass der nächste Gedankenschritt kaum mehr ausgesprochen werden muss: Fox Strangways' Parallelen zwischen europäischer und indischer Musik sind ein besonders subtiler Teil eines Diskurses, in dem Indien als fragile, dekadente und zu schützende Verwandte des starken weißen Mannes, des Trägers einer stabilen, aufgeklärten Kultur dargestellt wird, gleichzeitig aber auch als Hüterin von archaischen Kulturschätzen, die in den vergangenen Epochen verfallen seien und nun unter der westlichen Herrschaft wieder »aufblühen« sollen.

In diesem Diskurs bekommt Indien die historischen Attribute des Femininen:[32] Ihm wird die Rolle einer vor langer Zeit eingeschlafenen Hüterin großer – auch musik-

30 Ebd., S. 147.

31 Ebd., S. 5.

32 Vgl. hierzu etwa Singh: *Colonial Narratives*, S. 79–119 sowie Michael J. Franklin: Radically feminizing

theoretischer – Geheimnisse zugeteilt; sie bedarf eines aufgeklärten Europäers, der sie »wachküssen« und ihre Geheimnisse enträtseln kann. Diese Haltung war bereits bei dem eingangs zitierten William Jones eindeutig. Sie wurde beibehalten und, obwohl man sich der indischen Musik immer mehr mit der Intention näherte, sie nicht eurozentrisch zu untersuchen, blieb sie bis Fox Strangways dominant. Während aber bei den früheren Autoren lediglich das musikhistorische und ethnologische Schreiben vom kolonialen Diskurs durchtränkt war, ist bei Fox Strangways auch die musiktheoretische, musikanalytische Seite der Musikforschung am kolonialen Diskurs beteiligt. Hier wurde auch der Vorhalt zum politischen Argument!

Es ist sicherlich richtig, Fox Strangways' kulturelle Sensibilität und dessen Kritik am Eurozentrismus William Jones' zu unterstreichen.[33] Gleichzeitig sind jedoch beide – und ebenfalls die zwischen ihnen liegenden Autoren – Mitschaffende eines Diskurses, bei welchem sprachliche Formationen – in diesem Fall Betrachtungen zur Musik und Musiktheorie – ein Instrument der kolonialen Herrschaft sind. So sehr man sich mit den einzelnen Momenten in der Indienrezeption zwischen 1784 und 1914 befassen soll, so wichtig ist es, sie als Bestandteil eines Machtausübungsprozesses zu betrachten, der so sehr prägt, dass er bis in die musiktheoretischen Details durchdringt.

India. Phebe Gibbes's »Hartly House, Calcutta« (1789) and Sydney Owenson's »The Missionary: An Indian Tale« (1811), in: *Romantic Representations of British India*, S. 154–179; siehe auch Runge-Beneke: *Indien in britischen Augen*, passim.

33 Wie es etwa Bennett Zon tut, Zon: From »very acute and plausible« to »curiously misinterpreted«, S. 211–213; vgl. auch den Anfang des vorliegenden Beitrags.

Inhalt

Vorwort 8

KEYNOTES

Markus Böggemann Kompositionslehre und Wissenspopularisierung. Ausdifferenzierung und Verbreitungsformen musiktheoretischen Wissens im 19. Jahrhundert 11

Thomas Christensen Monumentale Texte, verborgene Theorie 21

AUFSÄTZE

Torsten Mario Augenstein »Schockweise Quint- und Oktavparallelen«. Die Generalbass-Aussetzungen der italienischen Duette und Trios von Johannes Brahms für Friedrich Chrysanders Händel-Gesamtausgabe von 1870 und 1880 33

Wendelin Bitzan Die Initialkadenz als Eröffnungstopos im Klavierschaffen Franz Liszts. Zum Fortwirken eines tradierten Generalbassmodells im 19. Jahrhundert 51

Jürgen Blume Die Fugenkonzeption des Theoretikers und Komponisten Anton André 61

Leopold Brauneiss Conus' Theorie der Metrotektonik und ihre Aneignung durch Skrjabin 82

Julian Caskel »Metrische Hasen« und »tonale Igel«. Zur Theorie des Tutti-Schlusses am Beispiel von Haydns Londoner Sinfonien 91

Felix Diergarten Joachim Hoffmann. Ein Kompositionslehrer in Schuberts Wien 103

Nicole E. DiPaolo A Glimpse of Heaven. Complex Emotions in the First Movement of Beethoven's Piano Sonata No. 31, op. 110 115

Martin Ebeling Konsonanztheorien des 19. Jahrhunderts 124

Stefan Eckert Vom Tonbild zum Tonstück. Wilhelm Dyckerhoffs *Compositions-Schule* (1870–1876) 139

Florian Edler Carl Maria von Webers und Giacomo Meyerbeers Rezeption der Choralsatzlehre Georg Joseph Voglers 149

Thomas Fesefeldt Der Wiener Klaviertanz bei Schubert und seinen Zeitgenossen 162

Ludwig Holtmeier »Accord«, »disposition«, »face«, »Griff«, »Trias harmonica«. Überlegungen zum Akkordbegriff des 18. Jahrhunderts 171

Ariane Jeßulat Intellectum tibi dabo. Zur Soziologie des Kontrapunkts 189

Martin Kapeller Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges. Was man von historischen Tondokumenten über Tempo rubato erfahren kann 201

Stephan Lewandowski Franz Liszts späte Klavierwerke. Vorboten der Post-Tonalität 212

Nathalie Meidhof Tradition und Revolution. Zur Beurteilung von Charles Simon Catels *Traité d'harmonie* 218

Johannes Menke Das Projekt »Dreiklang«. Natur und Technik bei Logier, Weitzmann, Wagner und Liszt 228

Astrid Opitz Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann 241

Birger Petersen Rheinbergers *Bassübungen für die Harmonielehre* und die Partimento-Tradition im 19. Jahrhundert 252

Tihomir Popović »A perfect knowledge of Oriental music«. Britische Autoren der Kolonialzeit über indische Musik und Musiktheorie 263

Christian Raff »Veränderte Reprisen« in der Claviermusik der Wiener Klassiker? 272

Rob Schultz Melodic Contour, Musical Diachrony and the Paradigmatic/Syntagmatic Divide in Frédéric Chopin's Waltz in B Minor 284

Markus Sotirianos »Impressionismus« vor 1830? Bemerkungen zu Schuberts Lied *Die Stadt* 293

Kilian Sprau Das Lied als Fragment. Zur Frage der Zyklizität in Liedkompositionen des 19. Jahrhunderts 302

Marco Targa The Romantic Sonata Form in Theory and Practice 312

Clotilde Verwaerde From Continuo Methods to Harmony Treatises. Reorientation of the Educational Goals in France (1700–1850) 322

Stephan Zirwes/Martin Skamletz Beethoven als Schüler Albrechtsbergers. Zwischen Fugenübung und freier Komposition 334

Namen-, Werk- und Ortsregister 351

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 358

Musiktheorie im 19. Jahrhundert

11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011 • Herausgegeben von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 7

Dieses Buch ist im März 2017 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2017. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-87-1