

## Überlegungen zum Harmonielehreunterricht im modernen China<sup>1</sup>

*Hong Ding*

Zu den grundlegenden Fächern der Musikausbildung gehört auch heute noch die Harmonielehre. In China sagt man, sie sei neben Kontrapunkt, Form und Instrumentation eine der „vier großen Dinge der Komposition“, und in den Lehrplänen taucht sie landesweit als Herzstück der akademischen Musikerziehung auf. Wie angemessen eine solche Trennung des Stoffs in Disziplinen ist, die sich wahrscheinlich durch die Orientierung an dem pädagogischen System der Sowjetunion verfestigt hatte, wurde bislang nicht überdacht. Anhand einiger Standardpraktiken heutiger Harmoniekurse erlaubt sich dieser Beitrag kritische Fragen zu den gegenwärtigen Umständen dieser Kurse in China. Es fragt sich, ob mit der Standardisierung nicht riskiert wird, dass die Inhalte und Methoden des Fachs zu rigiden Dogmen verknöchern. Zwar hebt der Beitrag die Probleme des Harmonielehreunterrichts in China hervor (insbesondere für Studenten mit dem Hauptfach Komposition), dennoch dürften sich ähnliche Fragen an westliche Harmoniekurse stellen lassen.

Begonnen sei aus einer weiteren Perspektive mit Überlegungen zum Kontext des Harmonielehreunterrichts, und es sei die Frage gestellt, ob das Fach eher mit einem historischen oder mit einem theoretischen Zugang gelehrt werden sollte. Die Frage nach dem Zugang rührt her von einem Missverhältnis zwischen unserer Sorge um den Gegenstand des Fachs (die Harmonik) und der alltäglichen Unterrichtspraxis. Auf der einen Seite herrscht ein allgemeiner Konsens darüber, dass sich die Harmonik durch die Zeiten hindurch entwickelt. Solange sich harmonische Theorien nicht durch Akustik haben verwirren lassen, gab es keinen Anlass, der Behauptung zu widersprechen, die Entwicklung der Harmonik sei in hohem Grade von historischen Faktoren bestimmt. Ein Organum aus dem elften Jahrhundert hat selbstverständlich ein anderes Prinzip der Tonhöhenorganisation als ein Bach-Choral, und bereits dieser Umstand spiegelt eine über die Zeiten sich ändernde Ästhetik wider. Sogar innerhalb der Zeit, aus der das ‚common practice‘-Repertoire stammt, prägten sich Trends graduell unterschiedlich aus. William Toutant zufolge schrieb beispielsweise Bach in den

---

<sup>1</sup> Der Beitrag beruht auf einem Vortrag, den der Verfasser im April 2015 im Rahmen des vom Eurasia Pacific Uninet geförderten Symposiums zur Theorie und zu Kompositionstechniken am Konservatorium Shanghai gehalten hat. Er dankt Gesine Schröder für die Einladung zur Teilnahme an dem Projekt.

Hundertern von Chorälen, die er komponierte, nur einen einzigen übermäßigen Terzquart- und nur einen einzigen übermäßigen Quintsextakkord.<sup>2</sup> Und vergleicht man die beiden Bände des *Wohltemperierten Claviers* miteinander, so stellt man fest, dass die sogenannte ‚picardische‘ Terz im zweiten Band, der zwei Jahrzehnte nach dem ersten geschrieben wurde, wesentlich seltener vorkommt, was mit einem zeitgenössischen Trend konform geht, der sich seit Beginn des 18. Jahrhunderts zusehends deutlicher zeigte.<sup>3</sup> Mit Rücksicht auf solche Phänomene ist der historische Zugang vielleicht eine vernünftige Option für den Harmonielehreunterricht.

Fest steht aber, dass der historische Faktor in Harmoniekursen jedenfalls oft vernachlässigt wird. Das Wissen um stilistische Entwicklungen über die Zeiten hinweg verbindet man eher mit musikgeschichtlichen Studien oder mit dem noch spezielleren Feld: der Geschichte der Musiktheorie. Das ist nur allzu verständlich. Der Grund ist, dass die Harmonielehre gemessen an anderen musikalischen Übungsfächern, deren frühe Unterrichtsstadien der systematischen Übung und expliziter Vorschriften bedürfen, als eine eher ‚wissenschaftliche‘ Disziplin gilt. Der Lernprozess im Fach Harmonik geht trotz mancher Übereinstimmungen jedoch nicht immer synchron mit der historischen Entwicklung des Gegenstandes.

Eine ideale Lösung wäre natürlich, beide Aspekte zusammenzuführen, doch tritt uns hier meist ein unterrichtsmethodisches Dilemma entgegen. Als ‚wissenschaftliches‘ Fach wird Harmonik dem Lernniveau der Studenten folgend unterrichtet und verharrt generell bei dem Prinzip, von einer Basis zu Komplexerem voranzugehen. Doch gerät man mit der Geschichte als Zeitbahn, die von der Vergangenheit in die Gegenwart führt, in vielen Fällen auf Abwege. Es lohnt sich, im Sinn zu behalten, dass ‚Geschichte‘ insofern ein einzigartiger akademischer Gegenstand ist, als sie sich dem studentischen Lernniveau nicht unbedingt fügt. Die älteste Musikgeschichte bietet sich nicht notwendigerweise als besonders einfacher Gegenstand an; im Gegenteil lassen sich einfachere Gegenstände viel eher aus uns zeitlich näheren Epochen beziehen. Der ideale historisch orientierte Harmonielehreunterricht wird daher gewöhnlich ersetzt durch einen praktischen, der tendenziell ahistorisch ist.

Auf unterschiedliche Art verstärken Harmonielehrbücher das ahistorische Vorgehen des Harmonielehreunterrichts, wenngleich manchmal mit einer denkbar verqueren Argumentation. Einigermaßen handlich lässt sich das an Grundregeln demonstrieren, die in praktisch jedem Harmonielehrbuch zu finden sind, namentlich an dem Verbot von Oktav- und Quintparallelen. Die meisten Harmonielehren erklären das Verbot aus ‚wissenschaftlicher‘, gemeint ist akustischer Perspektive, die besagt, dass Oktav- und Quintparallelen der Unabhängigkeit

---

<sup>2</sup> Vgl. Toutant: *Functional Harmony*, S. 210-249.

<sup>3</sup> Zwischen den unterschiedlichen Ausgaben des *Wohltemperierten Claviers* gibt es eine leichte Diskrepanz der Anzahl solcher picardischer Terzen; gleichwohl bleibt der Unterschied zwischen den beiden Bänden bemerkenswert.

der Stimmen diametral entgegenstünden. Schönberg aber führt in seiner Harmonielehre diesen Beweggrund ausführlich ad absurdum.<sup>4</sup> Seine Auseinandersetzung mit der Frage setzt bei dem psychoakustischen Argument an:

„Die Behauptung, [...] sie klingen schlecht, weil die Selbständigkeit der Stimme aufgehoben wird, ist absolut falsch. Denn, Oktavenparallelen verwendet man als Verdopplung, manchmal auch zur Verstärkung. [...] Also, daß Oktavenparallelen an sich schlecht klingen, ist eine vollständig unhaltbare Behauptung.“<sup>5</sup>

Sängen aber zwei Stimmen in Parallelbewegung und trafen sich „nur in einem oder in einigen wenigen ausnahmsweisen Momenten“, so hindere uns das nicht zu erkennen,

„daß sie inhaltlich die ganze Zeit über voneinander unabhängig waren [...] daß sie sich in allen Momenten klanglich voneinander unterschieden haben. Also von einer absoluten Aufhebung der Selbständigkeit könnte auch hier kaum gesprochen werden.“<sup>6</sup>

Schönberg fragt weiterhin, ob, wenn Quintparallelen verboten würden, das Verbot nicht auch für Quartparallelen gelten müsse, da es sich im Wesentlichen um dasselbe Phänomen handle.<sup>7</sup> Trotz seiner Einwände verteidigt Schönberg das Quint- und Oktavparallelenverbot, und zwar deshalb, weil die Stücke von Studenten, die „dieses Gebot übertreten, stillos wirken“. Die „Lehre soll durch die Entwicklung führen“, fand er.<sup>8</sup> Für Schönberg ergab sich die Regel aus dem historischen Wandel bei der Bevorzugung bestimmter Intervalle.<sup>9</sup> Damit hob er die Wichtigkeit historischer Aspekte hervor.

Das Verbot der Oktav- und Quintparallelen wurde durch einen Wandel ästhetischer Vorstellungen ausgelöst, dennoch folgten die Komponisten womöglich von einem bestimmten Punkt der Geschichte an der Regel nur deshalb, weil es ein erworbenes, nicht mehr aus dem eigenen inneren Hören resultierendes Wissen war. Und falls das zutrifft, bedeutet das nicht, dass wir – ohne die ästhetische Haltung zu teilen, die einmal historisch mit der Regel assoziiert war, – an der Regel kleben, nur um die Geschichte zu imitieren?

Ein ähnliches Beispiel ist das Abraten von V-IV-Fortschreitungen. Dass diese nur ausnahmsweise vorkommen sollten, ist Anfängern heutiger Harmonielehrekurse ebenfalls als Grundregel bekannt. In einem der ersten Kapitel der vielleicht einflussreichsten in China verwendeten Harmonielehre, dem von vier sowjetischen Theoretikern geschriebenen

<sup>4</sup> Vgl. Schönberg: Harmonielehre, S. 72–87. Es ist die besondere Art, wie Schönberg hier argumentiert, die seine *Harmonielehre* von Standardharmonielehren unterscheidet.

<sup>5</sup> Ebd., S. 75f. Für Schönberg sind Parallelen geschrieben wegen „des stärkeren Klanges; aber der stärkere Klang ist doch, da es sich um Kunstschönheit handelt, auch der schöne Klang.“ (Ebd. S. 76) Das ist offensichtlich ein problematisches Argument, denn Schönberg hätte folglich zu bekunden, warum stärkerer Klang schöner ist. Das Argument legt jedenfalls offen, dass die Klangqualität von Parallelen, seien sie stark oder schwach, kaum der Grund für das Verbot sein kann.

<sup>6</sup> Ebd., S. 76 und 77.

<sup>7</sup> Ebd., S. 78.

<sup>8</sup> Ebd., S. 78 und 84.

<sup>9</sup> Ebd., S. 81f.

Brigaden-Lehrbuch, vermerken die Autoren, nachdem von grundlegenden Verbindungen der Funktionen T, S und D die Rede war, dass die Dominante nur gelegentlich zur Subdominante statt zur Tonika fortschreiten dürfe, und da solche Fortschreitungen eher künstlich seien, sollten Studenten sie nicht nutzen, es sei denn unter besonderen Bedingungen.<sup>10</sup> Das gesamte Buch über erklären die Autoren aber nicht, wodurch eine solche Fortschreitung künstlich wirke und was derartige „besondere Bedingungen“ tatsächlich ausmache. Erst kurz vor Ende des Buchs, in Kapitel 56, führen sie unter der Kapitelüberschrift „akzidentelle/gelegentliche Fortschreitung“ einige Beispiele für V-IV-Folgen an. Dass sie akzidentell seien, ist aber vielleicht nur eine schwache Begründung dafür, sie zu einem Sonderfall zu erklären. Abgesehen davon klingt die Fortschreitung für heutige Ohren nicht dermaßen besonders, dass sie ein eigenes Reglement bräuchte. In dem Ausschnitt des *Morgengebets* aus Čajkovskijs *Kinderalbum* (siehe Notenbeispiel 1) bewegt sich in einem choralartigen Satz der D-Dur-Akkord am Ende von Takt 1 (V in G-Dur) zu einem C-Dur-Akkord auf der Eins von Takt 2 (IV). Ein Bemühen um Kindgerechtheit oder Naivität dieser Musik dürfte kaum der Grund dafür sein, dass sich der Komponist hier die „nur gelegentlich“ zu verwendende Folge erlaubt.<sup>11</sup> Nur gibt es die leichte Anmutung von älterer geistlicher Musik, und das begründete vielleicht – nicht strukturell, aber stilistisch –, dass gerade hier so eine Gelegenheit gegeben war, welche die durch die Akkordumkehrung ohnehin gemilderte Verwendung der Folge V-IV erlaubte.<sup>12</sup>

The image shows a musical score for the first five measures of a piece titled 'Andantino'. The music is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. The first measure ends with a D major chord (V), and the second measure begins with a C major chord (IV). The score includes fingerings for both hands and dynamic markings: 'p' (piano) and '\*p' (pianissimo). The tempo marking 'Andantino' is at the top left.

Notenbeispiel 1: Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Morgengebet* aus dem *Kinderalbum* op. 39 (1878), T. 1–5

Obwohl sich die Autoren der meisten Lehrbücher im Abraten von V-IV-Folgen einig sind, findet man bei den Gründen dafür überraschenderweise keinen Konsens. In den Lehrmaterialien, die ich zur Hand habe, wird diese Fortschreitung nicht nur für „künstlich“, sondern auch für „zu stark“ gehalten, als dass sie außer in Sonderfällen zu gebrauchen wäre (Schönberg, *Harmonielehre*, Kapitel 4) Man beklagt entweder einen Mangel an Befriedigung (Eric

<sup>10</sup> Sposobin: Harmonielehrbuch, S. 24.

<sup>11</sup> Richten wir unser bisher allein der Harmonik geltendes Interesse einmal auf die Melodie, so könnte man argumentieren, dass Čajkovskij bloß eine Verzierung auf einer schweren Zeit von Takt 2 harmonisierte und dass der Akkord der IV. Stufe ein ‚nicht funktionaler Akkord‘ sei, der in eine normale I–V–I-Folge eingefügt wurde.

<sup>12</sup> Für den Hinweis auf die Stilassoziation danke ich Gesine Schröder.

Thiman, *A Guide to Elementary Harmony*, Kapitel 3) oder findet, die Folge widerspreche der harmonischen Tendenz, die auf die Tonika gerichtet sei (Stanley Shumway, *Harmony and Ear Training at the Keyboard*, Kapitel 7). Jedenfalls decken diese unterschiedlichen Zeugnisse einen geschichtlichen Wesenszug von Musik auf, zu dem die aus der Mechanik der Sache schlecht begründbare Seltenheit von V-IV-Fortschreitungen gehört. Laut Dimitri Tymoczko erscheint in den von Johann Philipp Kirnberger und Carl Philipp Emanuel Bach herausgegebenen 186 Choralharmonisierungen Bachs (BWV 253–438) die V-IV-Fortschreitung elf Mal, womit sie nur vier Prozent sämtlicher mit der V begonnener Fortschreitungen ausmacht (V-I-Fortschreitungen kommen auf 67 und V-vi-Fortschreitungen auf elf Prozent).<sup>13</sup> Bedenkt man, dass V-IV-Fortschreitungen in der Oktavregel, dem im 18. Jahrhundert populär gewordenen pädagogischen Ratschlag zur Harmonisierung der Tonleiter, zum Standard gehört hatten, so drängt sich eine Analogie auf: Auch beim Parallelenverbot kam es zu einer Ungleichzeitigkeit mit der kompositorischen Praxis seiner Zeit. In einem über die Kunstmusik hinausgehenden Kontext waren Quint- und Oktavparallelen ebenso wie V-IV-Fortschreitungen aber durchgängig in Gebrauch. Sie sind selbstverständlich Charakteristikum vieler Arten von Volksmusik, und abgesehen von einer eher selten gebrauchten trugschlüssigen Kadenz in tonaler Musik findet sich die V-IV-Folge genauso in der sogenannten andalusischen Kadenz mit ihrer für den Flamenco typischen vi-V-IV-iii-Folge<sup>14</sup> wie auch im letzten Viertakter des zwölftaktigen Standard-Blues-Schemas mit dem Kadenzmuster von V-IV-I-V.

Wenn Schönberg das Oktav- und Quintparallelenverbot sowie den Ratschlag zur nur gelegentlichen Verwendung der V-IV-Folgen akzeptierte, geschah dies natürlich im Bewusstsein der Tatsache, dass sich westliche Kunstmusik schon über Jahre hinweg von einer Ästhetik entfernt hatte, die diese Reglements hochhielt. Er gehörte ja selbst zu den Pionieren dieser Tendenz. Genau darum betonte er, dass erst das Befolgen der Regeln den Studenten erlaubte, die geschichtliche Entwicklung der tonalen Musik zu begreifen. Und die meisten westlichen Studenten waren sich der historisch und stilistisch begrenzten Reichweite der tonalen Harmonieregeln bewusst und erkannten tonale Harmonik als Teil ihrer kulturellen Tradition. Wahrscheinlich irritiert die Missachtung solcher ahistorischen oder astilistischen Regeln in der Volksmusik, im Jazz oder in der Rockmusik kaum. Aber im pädagogischen System Chinas ist die Situation anders. Als wichtige Disziplin der akademischen Musikausbildung blickt die Harmonielehre hier auf eine relativ kurze Geschichte von rund hundert Jahren zurück. Ihre Anfänge verstand man auch als Morgenröte der ‚Modernisierung‘

---

<sup>13</sup> Siehe Tymoczko: Root motion, Function, Scale-degree, Beispiel 10a.

<sup>14</sup> Es gibt die andalusische Kadenz in zahlreichen Varianten (beispielsweise mit dem Beginn auf einer anderen Stufe).

chinesischer Musik. Harmonik, was gleichbedeutend mit tonaler Harmonie war,<sup>15</sup> betrachtete man vor allem als eine unerlässliche Disziplin für professionelle Musiker. Sie wurde und wird jedem Musikstudenten schon ab dem College-Niveau beigebracht. Für die, die sich an einem der neun größeren Konservatorien einschreiben, ist es *das* Grundlagenfach, selbst wenn sie als Hauptfach ein chinesisches Instrument oder chinesische Gesangkunst belegen. Für Studenten mit dem Hauptfach Komposition ist das Schreiben wesentlich, und dazu gehört das Aufschreiben von Harmoniefortschreitungen als wichtigstes Handwerk, das man zu beherrschen hat. Zwar dürfen sie andere Verfahren der Tonhöhenorganisation lernen, aber diese gelten als zusätzlich, als etwas Koloristisches oder in ihrem Kern als exotisch.

Ironischerweise machen genau diese ‚koloristischen und exotischen‘ Elemente die musikalische Tradition Chinas aus. Seit der Neuen Kulturbewegung<sup>16</sup> bemühten sich Musiker, die eigene Tradition durch die Kombination mit westlichen, als ‚avancierter‘ betrachteten Musikelementen fortzuführen.

Commodo

M3 m3 P5 m7

6^

8^

I uno cordo tre cordo

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Commodo' in 4/4 time. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-4) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a chord progression of M3, m3, P5, and m7. The second system (measures 5-8) features dynamics of *f*, *p*, *f*, and *dim.*. The third system (measures 9-12) includes dynamics of *f*, *p*, *f*, and *f*. The fourth system (measures 13-15) starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes the instruction 'uno cordo' (one string) and 'tre cordo' (three strings). The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents (^) and slurs.

Notenbeispiel 2: He Luting, *Die Flöte des Hirtenjungen* (1934), Takt 1–15

<sup>15</sup> Heute lässt sich eine leichte Veränderung der Situation bemerken. So dürfen Kompositionsstudenten Kurse zu unterschiedlichen harmonischen Schreibweisen belegen wie beispielsweise Jazz-Harmonik. Für die meisten Studenten ist Harmonik allerdings noch immer ein Synonym für westliche klassische tonale Harmonik.

<sup>16</sup> Die 1910er-Jahre werden generell als Beginn der modernen Geschichte Chinas betrachtet, die markiert wurde durch geschichtliche Ereignisse wie den Niedergang der Qing-Dynastie (des letzten chinesischen Herrscherhauses) im Jahre 1911, durch die 1915 entstandene Neue Kulturbewegung und durch die Bewegung des vierten Mai von 1919.

Notenbeispiel 2 zeigt den Anfang eines Klavierstücks von He Luting aus dem Jahre 1934. Es scheint im Stil von Bachs zweistimmigen Inventionen geschrieben zu sein, die kontrapunktische Schreibart ist ziemlich vertraut. Aber diese Musik ist zugleich sehr ‚chinesisch‘. Bis Takt 12 bleibt das Stück rein pentatonisch, und die melodische Bewegung imitiert die traditionelle chinesische Instrumentalmusik. Verglichen mit chromatischer oder selbst diatonischer tonaler Musik sind in pentatonischer Musik nur relativ wenig diastematisch unterschiedliche Gestalten bildbar. So ermöglicht pentatonische Musik die Bildung von lediglich vier (von 6) Intervallklassen (2, 3, 4, 5), nämlich die große Sekunde/kleine Septime, die kleine Terz/große Sext, die große Terz/kleine Sext und die Quarte/ Quinte (die Prime/Oktave sei hier nicht einbezogen). Zu Beginn des Stücks tauchen diese Klassen sämtlich ohne Wiederholung auf, womit der Komponist ein Gefühl für klangliche Differenz vermittelt. He Luting erfand auch andere Verfahren, um die beiden kulturellen Quellen ‚Ost‘ und ‚West‘ zu verbinden. Am Ende des ersten Teils (Takt 11–12) hebt der Bass deutlich eine authentische Kadenz hervor, während die Oberstimme die Phrase mit einer typisch chinesischen melodischen Schlusswendung zu Ende führt ( $d^{\flat}-a^1-c^2$ ). Funktional kann das als Gleichzeitigkeit einer von der Dominante ausgehenden authentischen und einer von der Subdominante ausgehenden plagalen Kadenz gesehen werden.<sup>17</sup> Mit solchen Verfahren gelang es He Luting, sowohl dem westlichen als auch dem chinesischen Idiom gerecht zu werden.<sup>18</sup> Diese Art der kompositorischen Praxis, die sich um die Integration der westlichen tonalen Harmonie in die chinesische Musiktradition bemüht, war, soweit ich sehe, bisher niemals Gegenstand in den Musiktheoriekursen Chinas, obwohl sie doch eine der musikalischen Hauptrichtungen des letzten Jahrhunderts war.

Bezeichnet man die Harmonielehre als „eine der vier großen Dinge der Komposition“ und erwartet, dass den Schreibregeln gefolgt werde, ohne die Studenten über das Vorkommen und die Zeitumstände zu informieren, so verleihen wir dem Fach im Effekt einen autoritativen und ahistorischen Status. Dabei ist Harmonik zweifellos Gegenstand sowohl des jeweiligen musikalischen Genres, des Stils und anderer historischer Faktoren. Indem ich das sage, möchte ich beileibe nicht empfehlen, dass wir aufhören mit allem, was wir in Harmonielehrekursen bisher tun. Aber wir sollten überdenken, wo das Lernen von tonaler Harmonik in unserer allgemeinen Musikausbildung zu positionieren ist. Das Wissen um die Harmonik oder um alle der vier großen ‚Tortenstücke der Komposition‘ dürfte uns helfen zu verstehen, was die alten Meister taten, aber es macht nicht notwendigerweise uns selbst zu großen

<sup>17</sup> Der erste Ton der Sopranklausel 6-8 wurde von Jeremy Day-O’Connell als plagaler Leitton bezeichnet, vgl. Day-O’Connell: Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition, insbesondere S. 235–237.

<sup>18</sup> Anzumerken ist außerdem, dass sich mit den vier Sechzehnteln, die dem  $c$  in Takt 12 vorangehen, die verdeckte Oktavparallele vermeiden lässt, die von  $G$  aus (T. 11) bei einer direkten Fortführung der Bassklausel entstanden wäre.

Komponisten unserer Zeit. Schließlich braucht man für künstlerisches Schaffen keine ausgetretenen Pfade.

## Literatur

Day-O'Connell, Jeremy: Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition. In: Music Theory Spectrum 2009:31, 2. Heft, S. 225–261.

Schönberg Arnold: Harmonielehre, Wien <sup>3</sup>1922.

Sposobin et al., Harmonielehrbuch. Übersetzung ins Chinesische von Chen Min (nach der achten russischen Ausgabe von 1984), Peking 1991 <和声学教程>, 斯波索宾等著, 陈敏译. Erste Ausgabe: Dubovskij, Iosif I. / Jevseev, Sergej V. / Sposobin, Igor' V. / Sokolov, Vladimir V.: Harmonielehrbuch. 2 Bände, Moskau 1934 und 1935. [Дубовский, Иосиф Игнатьевич (Исаакович) / Евсеев, Сергей Васильевич / Способин, Игорь Владимирович / Соколов, Владимир Васильевич: Учебник гармонии].

Toutant, William: Functional Harmony, Bd. 2, Belmont, California 1985.

Tymoczko, Dimitri: Root motion, Function, Scale-degree: A Grammar for Elementary Tonal Harmony. Über Tymoczkos private bzw. geschäftliche Website Tymoczkos zu erreichen: <http://dmitri.mycpanel.princeton.edu/files/publications/tonaltheories.pdf>

(letzter Abruf 20.12.2016)

Übersetzung aus dem Englischen von Gesine Schröder

*Hong Ding hat zur Zeit eine gastweise Assistenzprofessur an der School of Music der Universität Soochow inne; zudem übt er eine Adjunkt-Assistenzprofessur an der Chinese University of Hong Kong aus, wo er Musiktheorie lehrt. Schwerpunkte seiner Forschungen: Transformationstheorie, die Musik von Debussy, Bartók und Messiaen sowie die Ästhetik und Praxis traditioneller und zeitgenössischer chinesischer Kunstmusik. Hong nahm aktiv an zahlreichen Konferenzen teil, unter anderem an denen der Society of Music Analysis und der Royal Musical Association sowie an der European Music Analysis Conference. Zu seinen neueren Veröffentlichungen gehören ein Vergleich der neo-Riemannian Theory mit traditioneller chinesischer Musiktheorie, Studien zur Musik von Tan Dun und Chen Qigang sowie eine Untersuchung über Modell-Opern. Hong erwarb seinen PhD in Musiktheorie an der Chinese University of Hong Kong. Zuvor absolvierte er am Konservatorium Shanghai und an der Hartt School, University of Hartford, ein Klarinettenstudium (BA und MM).*