

Harmonielehrekurse in Hongkong: Von den Examina der Royal Schools of Music zu lokalen Curricula für Bachelor-Studenten¹

John Lam Chun-fai

Der Unterricht in westlicher Harmonik in Hongkong ist durch eine Mischung von britischen und amerikanischen Herangehensweisen an die Thematik charakterisiert. Die Herkunft und die Eigenarten dieser Herangehensweisen, die in ihren Grundzügen lange vor der postkolonialen Ära Hongkongs entstanden sind, sollen in diesem Beitrag am Beispiel zweier Lehrbücher untersucht werden. Feststellen lassen sich in der Hauptsache zwei Routen des Wissenstransfers nach Hongkong. Die eine Route ist die britische, die andere die US-amerikanische. Was über die erste Route nach Hongkong gelangte, wird anhand der von den Royal Schools of Music angebotenen Musiktheorie-examina demonstriert. Entsprechend dem britischen Programm sind diese Examina in acht Leistungsstufen gegliedert.² In den vergangenen Jahrzehnten wurde das Programm zu einem Ausbildungsteil der Precolleges und daher von einer ansehnlichen Zahl von Schülern durchlaufen. Aufgrund der Anbindung des Programms an die Precolleges bereitet es direkt auf das Studium vor, und so verwundert es nicht, dass die meisten Bachelor-Studenten im Fach Musik stark von dem Programm geprägt sind.

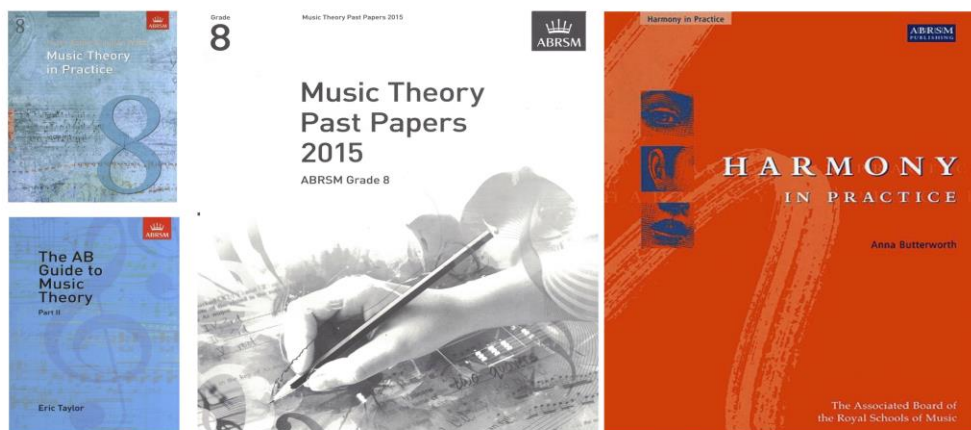


Abbildung 1: Umschläge ausgewählter ABRSM-Publikationen zur 8. Stufe des Musiktheorieexamens

¹ Ich möchte Queenie Leung Sau-wai und Daniel Law Ping-leung meinen herzlichen Dank aussprechen für ihre Anleitungen in Harmonielehre während meiner Precollege-Jahre und auch in der Zeit als Undergraduate-Student. Sie haben den Grund für die vorliegende Studie gelegt.

² Eine ungefähre Vorstellung von den Inhalten der einzelnen Leistungsstufen erhält man über diesen Link: http://de.abrsm.org/fileadmin/user_upload/syllabuses/theoryComplete10.pdf. (Abruf 24.8.2016)

Von dem Associated Board of the Royal Schools of Music (ABRSM) wurde eine Reihe von Lehrbüchern und Arbeitsheften für die Leistungsklassen der Examina veröffentlicht. In Abbildung 1 (Mitte) ist der Umschlag einer Materialsammlung aus dem Jahr 2015 reproduziert. Enthalten sind in darin Tests in diesem Fall für die achte Stufe. Daneben sieht man die Umschläge von Standardlehrbüchern für die achte Stufe: links die Bücher *Music Theory in Practice* und *The AB Guide to Music Theory (Part II)*, rechts *Harmony in Practice* (1999) von Anna Butterworth, ein wichtiges Buch, das sich speziell der Harmonik widmet.

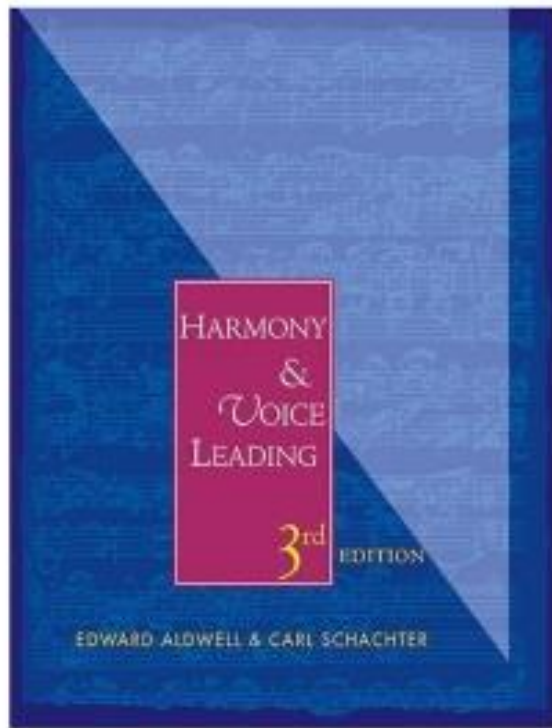


Abbildung 2: Umschlag von *Harmony and Voice Leading* (3rd2003)

Über die andere Route des Wissenstransfers gelangte eine Reihe US-amerikanischer Lehrbücher nach Hongkong. Diese sind hauptsächlich in den Musiktheoriekursen für Bachelor-Studenten in Gebrauch. Abbildung 2 zeigt den Umschlag der dritten Auflage von *Harmony and Voice Leading* (2003), verfasst von Edward Aldwell und Carl Schachter. Im Curriculum der Chinese University of Hong Kong ist dieses Buch seit seinem Erscheinen eines der wichtigsten Lehrbücher.³ Europäische Lehrmethoden sind in unterschiedlichem Ausmaß in die meisten amerikanischen Harmonielehren eingeflossen, und wie wir sehen werden, stellt dieses Buch keine Ausnahme dar.

Im Folgenden soll das britische Lehrbuch von Butterworth mit dem amerikanischen Lehrbuch verglichen werden. Anhand einer Zahl von Beispielen werden die terminologischen Präferenzen, die analytischen Lesarten und vor allem die theoretischen Prämissen der Richtungen untersucht. Im Jahre 1997 ging die Souveränität über Hongkong bekanntlich vom Vereinigten Königreich auf die Volksrepublik China über; in diesem Zusammenhang ist es wichtig festzuhalten, dass sowohl die

³ An der Chinese University of Hong Kong verwendet unter anderem Daniel Law Ping-leung dieses Buch, und zwar in dem Kurs *Materials and Structures (I)*.

britischen als auch die amerikanischen Lehrbücher, die man in Hongkong verwendet, nach diesem Jahr publiziert wurden.

Bach: Prelude in A minor, from *The Well-Tempered Clavier*, Bk 1 No. 20 (1722)

(Allegretto)

e: i IV^{7b} #vii III^{7b}
d: V^{7b} i IV^{7b} C: V^{7b}

e: VI #II^b
C: I IV^b V⁷ I

Notenbeispiel 1a: Butterworths Beispiel für sekundäre Dominanten (S. 137)

Der in Notenbeispiel 1a wiedergegebene Ausschnitt aus Bachs a-Moll-Präludium aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* ist dem britischen Lehrbuch entnommen. Auf jeder der drei Ebenen, in die hier mit römischen Zahlen eine harmonische Analyse unter den Akkoladen eingetragen ist, sind die klanglichen Vorgänge in einer je anderen Tonart aufgefasst: Die obere Ebene bezieht sich auf e-Moll, die zweite auf d-Moll und die dritte auf C-Dur. Vor dem d-Moll-Akkord im dritten Takt und dem C-Dur-Akkord im vierten erklingen jeweils Zwischendominanten. Der erste, mit einem Sternchen markierte Akkord ist als A-Dur-Septakkord die Dominante nach d-Moll, der G-Dur-Septakkord die Dominante nach C-Dur.⁴ Da beide nicht die eigentliche Dominante der Tonart a-Moll, sondern auf je andere Tonarten bezogen sind, bezeichnet das britische Lehrbuch sie als sekundäre Dominanten. In dem amerikanischen Lehrbuch wird derselbe Akkord ‚applizierte Dominante‘ [applied dominant] genannt: Diese Dominanten applizierte man einem Akkord, der nicht die Tonika der Haupttonart ist. Der Prozess wird ‚tonicization‘ genannt, in Übersetzung des Schenker’schen Begriffs ‚Tonikalisierung‘.⁵

(c) Bach, Chorale 137

G: V VII
e: V⁷ I

Notenbeispiel 1b: Applizierte Dominanten in einem Beispiel aus Aldwell / Schachter (S. 450)

⁴ Die Chiffren beider Analyserichtungen bringen höchstens indirekt zum Ausdruck, dass es sich hier um eine Quintfallsequenz handelt.

⁵ Es ist unwahrscheinlich, dass es sich um eine Übersetzung der eigentlich näheren deutschen Wortform ‚Tonikalisierung‘ handelt, die dasselbe harmonische Phänomen benennt. Benutzt wurde diese Version des Begriffs von Karg-Elert und seinen Schülern, u.a. von Paul Schenk. Vgl. auch: http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Dominante-Tonika-Subdominante.pdf. (letzter Abruf 22.12.2016)

Bei dem Dominantseptakkord nach e-Moll, der dem Bach-Choral „Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut“ entnommen ist (siehe Notenbeispiel 1b) würde man beispielsweise davon sprechen, dass der H-Dur-Septakkord dem folgenden Akkord appliziert werde, als sei dieser eine Tonika. Dieselbe Idee wird von Briten und Amerikanern nur mit unterschiedlichen Begriffen benannt.

C: I ii iii IV V vi vii°

I major II minor III minor IV major V major VI minor VII diminished

Notenbeispiel 2: Der Gebrauch römischer Zahlen in dem britischen (oben) und in dem amerikanischen Lehrbuch (unten). Beachte den Unterschied bei den Skalenstufen 2, 3, 6 und 7

Konzentrieren wir uns auf die e-Moll-Ebene der beiden Beispiele, so lässt sich beobachten, dass e-Moll, hier jeweils eine temporäre Tonika, in den Beispielen unterschiedlich bezeichnet wird, in dem britischen mit einer klein geschriebenen römischen Zahl (i), in dem amerikanischen Beispiel aber mit einer groß geschriebenen römischen Zahl. Während das amerikanische Lehrbuch unterschiedslos sämtliche Akkorde, die man auf den sieben diatonischen Stufen aufbauen kann, mit groß geschriebenen römischen Zahlen angibt, unterscheidet das britische Lehrbuch zwischen Dur und Moll mithilfe von Groß- und Kleinschreibung der römischen Zahlen, (siehe Notenbeispiel 2). Als Sonderfall des britischen Lehrbuchs sei erwähnt, dass der klein geschriebenen römischen Zahl vii für den Dreiklang auf der siebten Stufe in Dur ein Kreis hinzugefügt ist. Der Kreis bezeichnet hier das, was den Dreiklang dieser Stufe von sämtlichen anderen diatonischen Dreiklängen in Dur unterscheidet, nämlich die Art seiner Quinte, die vermindert ist.

I VII⁶ I⁶ II⁶ I₄ V I

Notenbeispiel 3: Harmonische Analyse mit groß geschriebenen römischen Zahlen und Generalbassziffern nach Aldwell und Schachter (S. 55)

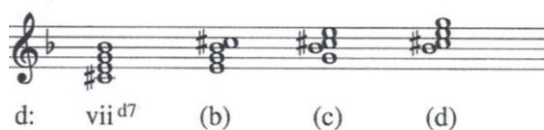
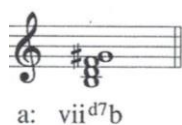
Die harmonische Analyse aus Notenbeispiel 3 folgt aber offensichtlich nicht der britischen Kennzeichnung von Dur- und Molldreiklängen, anderenfalls wären der zweite und vierte Akkord der Progression mit klein geschriebenen römischen Zahlen bezeichnet worden. In der britischen Praxis ist es wieder-

rum nicht üblich, Akkordumkehrungen mit Generalbassziffern anzugeben, die den römischen Zahlen für die Stufen hinzugefügt würden. In der amerikanischen Analyse gibt die 6 an, dass die Akkorde 2, 3 und 4 in der ersten Umkehrung stehen, 6/4 steht für die zweite Umkehrung. In dem zuerst besprochenen amerikanischen Beispiel ist die Umkehrung, in der die applizierte Dominante erscheint (der in Notenbeispiel 1b hellblau hinterlegte H-Dur-Septakkord), dem noch im 19. Jahrhundert aufgenommenen Leipziger Usus folgend mittels der Generalbassziffern 6/5 angegeben, während in dem britischen Beispiel (siehe Notenbeispiel 1a) keine Reste von Generalbass mehr vorkommen. Wo es sich um eine erste Umkehrung handelt, wird hier der Buchstabe b hinzugefügt.⁶ Das Zeichen wird auch für den F-Dur-Dreiklang am Ende von Takt 4 eingesetzt. Um zu zeigen, wie in der britischen Praxis die zweite und die dritte Umkehrung bezeichnet werden, diene der verminderte Septakkord mit seinen enharmonischen Verwechslungen als Beispiel.



Beispiel 4a: Vier verschiedene Lesweisen eines verminderten Septakkords (nach Aldwell / Schachter, S. 385)

Denkt man den verminderten Septakkord je nach Schreibweise in seinem engerem diatonischen Rahmen, so taucht beispielsweise der Akkord *h-d-f-as*, wie aus Notenbeispiel 4a hervorgeht, welches dem amerikanischen Lehrbuch entstammt, enharmonisch verwechselt neben harmonischem c-Moll in drei weiteren Tonarten auf, die jeweils eine kleine Terz voneinander entfernt sind. Verwechselt man beispielsweise *as* enharmonisch mit *gis*, so bezieht sich der Akkord auf a-Moll. In dem amerikanischen Buch ist er mit 6/5 bezeichnet, in dem britischen mit b (siehe Notenbeispiel 4b).



Notenbeispiel 4b: Umkehrungen des verminderten Septakkords mit der Kennzeichnung durch klein geschriebene Buchstaben bei Butterworth (S. 79)

Weitere Umdeutungen würden verminderte Septakkorde in der zweiten und in der dritten Umkehrung hervorbringen, bezeichnet als Terzquart- bzw. als Sekundakkord. In der britischen Praxis kennzeichnet man diese beiden Umkehrungen in Fortsetzung des beschriebenen Verfahrens mit c bzw. d.

Aber auch abgesehen von den Unterschieden bei der Angabe von Umkehrungen mittels Generalbassziffern oder mittels kleiner Buchstaben sind die Chiffren, die die beiden Lehrbücher für den

⁶ Die Stellung des Akkordes mit Kleinbuchstaben anzugeben, scheint eine britische Erfindung zu sein.

verminderten Septakkord nutzen, einigermaßen verwirrend. Der Ausschnitt aus Wagners *Siegfried* (siehe Notenbeispiel 4c) zeigt ein dreitaktiges Sequenzmodell, das in Ganztonschritten steigt: *des-es-f* (*des* ist enharmonisch verwechselt als *cis* notiert). Den Ausgangsakkorden des Sequenzmodells (in B-Dur: *bIII-IV-V*) folgen verminderte Septakkorde bereichert, deren Basis je eine Quinte über dem Grundton des ihm vorausgehenden Akkordes liegt – ein chromatisierter Quintanstieg (*Des-as° | Es-b° | F*), der im dritten Takt des Sequenzmodells mit einer Akkord von phrygisch kadenzierender Wirkung bereichert wird.

Wagner: *Siegfried*, Act 3 (1857)

(Langsamer)

f#: V⁷ ii^{°7d} Ab: vii^{d7}d V⁷ ii^{°7d} Bb: vii^{d7}d V⁷

A: vii^{°7d} vii^{d7}d V⁷ Cb: kv^{d7} V⁷

vii^{°7} vii⁷

Notenbeispiel 4c: Der Gebrauch des Kreises im Zusammenhang mit der Chiffrierung eines verminderten Septakkords (oben Butterworth, S. 194) und eines halbverminderten Septakkords (unten, Aldwell und Schachter, S. 478)

Während in dem britischen Lehrbuch links neben der arabisch geschriebenen Zahl für die akkordeigene Dissonanz 7 mit dem Buchstaben d – für ‚diminished‘ – angegeben wird, dass die Septime vermindert ist, gebraucht das amerikanische Lehrbuch für dasselbe Phänomen den Kreis links neben der arabischen Zahl für die akkordeigene Dissonanz (siehe den hellblau hinterlegten Akkord und dessen Bezeichnungen). Der Kreis kommt in dem britischen Lehrbuch ebenfalls als Zusatz zu dem Akkordsymbol vor, steht aber rechts neben einer römischen Zahl und nicht links neben einer arabischen. Er gibt – wie schon in Notenbeispiel 1c – an, dass die Quinte vermindert ist.

Als Beispiel für den unterschiedlichen Gebrauch des Kreises sei hier die Bezeichnung des Akkordes angeführt, der dem ersten verminderten Septakkord vorausgeht. Die chromatische Bassbewegung von *fis* nach *f* produziert eine Verschiebung von einem halbverminderten zu einem verminderten Klang. Dass die Septime in dem Halbverminderten nicht vermindert sondern klein ist, wird in dem amerikanischen Lehrbuch mit dem Durchstreichen des Kreises vor der 7 chiffriert, in der britischen gar nicht: Der Kreis steht hier für die verminderte (nicht extra angegebene) Quinte. Anders als chromatische Phänomene werden diatonische Septimen nicht eigens angegeben. Es soll nun herausgefunden

werden, wie die Hongkonger Musikstudenten mit der unterschiedlichen Anwendung der Zeichen umgehen. Mischen sie die britische mit der amerikanischen Bezeichnungsweise oder verfahren sie auf eine der beiden Weise einheitlich?

Analyse 1

(Langsamer)

Analyse 2

(Langsamer)

Analyse 3

(Langsamer)

Analyse 4

(Langsamer)

Analyse 5

(Langsamer)

Abbildung 3: Fünf Analysen des Exzerpts aus *Siegfried* durch frühere Bachelor-Studenten der Chinese University of Hong Kong

Um den tatsächlichen Gebrauch der harmonischen Chiffren zu untersuchen, bat ich fünf frühere Bachelor-Studenten der Chinese University of Hong Kong, die später Musikologie, Musiktheorie, Komposition und Dirigieren studierten, das Exzerpt aus *Siegfried* zu analysieren. Ihre handschriftli-

chen Analysen werden anonym in Abbildung 3 wiedergegeben. Einerseits bleiben die Analysen der britischen Tradition verbunden, insofern sowohl groß als auch klein geschriebene römische Zahlen vorkommen. Nicht ein einziger Proband entschied sich für den ausschließlichen Gebrauch groß geschriebener römischer Zahlen. So wird beispielsweise der erste Akkord in der zweiten und vierten Analyse als Dominantseptakkord der Untermediante von A-Dur aufgefasst, und dass es sich bei der Untermediante um einen Mollakkord handelt, wird mit der Kleinschreibung der vi angegeben. Den Analysen 1, 2, 3 und 5 ist gemeinsam, dass die verminderten Septakkorde in Takt 2 und 3 mit einer klein geschriebenen römischen Zahl angegeben werden. Andererseits werden Umkehrungen in allen Analysen durch (hier aus der amerikanischen Tradition übernommene) Generalbasszeichen gekennzeichnet. Keine einzige Analyse folgt dem britischen Usus, dafür kleine Buchstaben zu verwenden. So ist zum Beispiel die dritte Umkehrung der beiden Septakkorde in Takt 2 mit 4/2 bezeichnet, wobei lediglich Analyse 4 auf Angabe der Umkehrung verzichtet. Außerdem wird die hier von dem amerikanischen Usus übernommene Kennzeichnung der Eigenschaft ‚vermindert‘ mittels eines Kreises und von ‚halbvermindert‘ mittels des Durchstreichens des Kreises für sämtliche naheliegenden Fälle strikt übernommen. Sie fehlt lediglich in den Analysen 4 und 5 – in der Analyse 4, weil sie eher cursorisch ist, in Analyse 5 aber wird sie durch die aus von Popbands übernommene Abkürzung ‚dim‘ ersetzt. Trotz der begrenzten Zahl analytischer Stichproben zeigen sich durchgängige Merkmale: Die britische Manier der Kennzeichnung des Tongeschlechts durch klein oder groß geschriebene römische Zahlen wird vermischt mit der amerikanischen Manier, Umkehrungen und die Verminderung anzuzeigen. Wie die Handhabung der groß und klein geschriebenen römischen Ziffern attestiert, ersetzen sie nicht jeden Vorschlag zum Gebrauch musiktheoretischer Chiffren, der den Musikstudenten während des frühen Unterrichts in Harmonieanalyse über den britischen Prüfungsschemata beigebracht wurde, durch Zeichen, welche von den amerikanischen Textbüchern befördert werden.

Nun sollen jedoch noch einige grundlegende Unterschiede zwischen der britischen und der amerikanischen Terminologie und ihren Symbolen benannt werden. Kommen wir zunächst zu unterschiedlichen analytischen Lesarten. Der Begriff des kadenzierenden Quartsextakkords diene dabei als Beispiel (siehe Notenbeispiel 5). Das britische Lehrbuch führt für das Phänomen einen Ausschnitt aus dem ersten Satz von Mozarts F-Dur-Sonate für Klavier KV 280 an, das amerikanische Buch einen Ausschnitt aus dem ersten Satz von Beethovens Streichquartett in D-Dur, op. 18 Nr. 3.

Mozart: Piano Sonata in F, K280 (1774)

(Presto)

F: Ic V I

10-1 Beethoven, String Quartet, Op. 18/3, I

Allegro $\text{♩} = 120$

IV $V_{6/4}^8$ $\frac{8}{4} = \frac{5}{3}$ $\frac{7}{3}$ I

Notenbeispiel 5: Kadenzierender Quartsextakkord, bezeichnet mit Ic (oben, Butterworth, S. 91) und mit $V_{6/4}$ (unten, Aldwell / Schachter, S. 146)

Der Quartsextakkord in dem Mozart-Beispiel ist als Ic interpretiert, womit die zweite Umkehrung des Tonika-Dreiklangs F-Dur gemeint ist. Aus der amerikanischen analytischen Perspektive wird eine solche Lesart als irreführend betrachtet, da der Quartsextakkord des Tonika-Dreiklangs in einem Fall wie diesem weder dazu dient, die Tonika zu prolongieren, noch dazu, sie zu ersetzen. Die Autoren betonen, dass „der kadenzierende Quartsextakkord keine Umkehrung der I [ist], sondern eine Ausschmückung und Intensivierung der V “⁷. Der Akkord in dem Ausschnitt aus Beethovens Quartett ist daher mit V bezeichnet. Obwohl die Stimmführung von $6/4$ nach $5/3$ indirekt mit dem ‚c‘ und dem Fehlen von Umkehrungszeichen beim folgenden Klang auch in dem britischen Buch angegeben ist, scheint die Autorin abgeneigt zu sein, den kadenzierenden Quartsextakkord als V zu bezeichnen. Das harmonische Material wird auf Kosten der Funktion angegeben, wenngleich der Name des Akkords gleich wie im Amerikanischen ist: kadenzierender Quartsextakkord.

Dieser Unterschied der analytischen Lesarten führt zu den theoretischen Prämissen der beiden Bücher. Das – an Dur demonstrierte – Modell des tonalen Systems, wie es das britische Lehrbuch zeigt, kann als Flugbahn vorgestellt werden, die bei der Tonika ansetzt, sich zur Subdominante und Dominante erhebt und dann wieder bei der Tonika landet.

Tonic	Subdominant	Dominant	Tonic
I	IV vi ii	V^7 (vii°)	I
C:	iii	iii	

Notenbeispiel 6: Das tonale System mit den Familien der Subdominante und der Dominante nach Butterworth (S. 142)

⁷ Aldwell / Schachter: Harmony, S. 155.

Andere Akkorde werden entweder der Umgebung der Subdominante oder der Umgebung der Dominante zugeordnet (siehe Notenbeispiel 6). Die Dreiklänge der zweiten und der sechsten Stufe werden mit der Subdominante assoziiert, die dominantische Familie schließt die vii ein. Der Dreiklang auf der dritten Stufe ist sowohl mit der V als auch mit der I verbunden. Gäbe es Riemann'sche Untertöne, die man in diesem Beispiel erlauschen könnte, so wäre es die Ähnlichkeit des Systems mit seinem tonalen Schema T–S–D–T und der Behandlung von ii und iii als Parallelen von IV und V. Wie es dazu kam, dass sich die Nähe zu Riemann in der britischen Harmonielehre noch heute deutlicher zeigt als in der amerikanischen, wurde freilich erst ansatzweise untersucht.⁸

Das theoretische Umfeld des amerikanischen Textes liegt anderswo. Vier Kapiteln, die dem gewidmet sind, was das britische Lehrbuch die subdominantische Familie nennt, gehen hier zwei Kapitel zur sogenannten dominantischen Familie voran. Während das Arrangement mit dem Gang von der Subdominante zur Dominante wiederum auf eine Nähe der Texte zu Riemann hingewiesen hätte, suggeriert der zusammenfassende Titel für die Kapitel 6 bis 15 „I–V–I und ihre Ausarbeitung“ in dem amerikanischen Lehrbuch etwas anderes. I–V–I scheint eine direkte Referenz an die Bassbrechung des Ursatzes zu sein, und die Idee der Ausarbeitung weist auf die Annahme einer hintergründigen Struktur. Damit wurden Eigenschaften des Schenker'schen theoretischen Modells übernommen. Die Schenkerianische Reduktion tritt im Haupttext des Lehrbuchs allerdings kaum in Erscheinung, außer in einem Beispiel (siehe hier Notenbeispiel 7).

Zu Beginn dieses kleinen Präludiums von Bach formt eine Reihe von tonikalisierten Akkorden eine Sequenz. Die Autoren demonstrieren, dass die Elimination von Tönen aus der ansteigenden Linie eine Linie absteigender Terzen bilden würde und wie eine weitere Elimination von Tönen mit über eine schrittweise ansteigende Linie gleichwohl auf eine höhere Ebene führt. Es wird mit dieser Analyseweise ein Bekenntnis zu Schenker abgelegt, dem „großen österreichischen Theoretiker“.⁹

⁸ Vgl. z.B. Holtmeier: *The Reception of Hugo Riemann's Music Theory*.

⁹ Aldwell / Schachter: *Harmony*, S. 453.

(a) Bach, Little Prelude, BWV 924

(C: IV_5^6 V_5^6)

I) (a: IV_5^6 V_5^6 I) etc.

(b) reduction

descending 7th

ascending 2nd

I (II) (III) IV V

Notenbeispiel 7: Schenkerianische Reduktion bei Aldwell / Schachter (S. 453)

Dies ist in dem Buch jedenfalls nicht die erste Hommage an Schenker, denn schon in dem Vorwort scheinen die Autoren gerne einzugestehen, wie sehr sie von Schenkers Arbeiten beeinflusst wurden:

„Many readers will realize that this book reflects the theoretical and analytic approach of Heinrich Schenker, an approach many musicians recognize as embodying unique and profound insights into tonal music. *Harmony and Voice Leading* is not a text in Schenkerian analysis – no knowledge of it is presupposed for either instructor or student – but the book will provide a valuable preparation for the later study of Schenkerian analysis.“¹⁰

Dass der Stimmführung der gleiche Status wie der Harmonie zugesprochen wird – programmatisch bereits im Titel des Buchs annonciert –, ist den Autoren zufolge von überragender theoretischer Bedeutung. Die Betonung von Stimmführung ließe sich auch durch „Abstammungsnachweise“ belegen. Edward Aldwell ist Schüler von Carl Schachter, der bei Felix Salzer studierte, einem Schüler Schenkers. Außerdem kommt man damit sozusagen aus bestem Haus.

Der musiktheoretische Transfer westlicher Musiktheorien nach Hongkong geht manchmal direkte, aber nicht selten auch verschlungene Wege. Riemanns Ideen finden ihren Weg nach Hongkong über britische Musiktheorieexamina, Schenkers Konzepte über lokale Curricula für Bachelor-Studenten, die amerikanischen Lehrbüchern entstammen. In anderen Worten: der Transfer mitteleuropäischer Musiktheorie nach Hongkong kommt sozusagen aus zweiter Hand – aus der angloamerikanischen Forscher. Und er hält bis jetzt an, für bereits fast zwei Jahrzehnte der postkolonialen Ära. Die

¹⁰ Aldwell / Schachter: *Harmony*, S. viii–ix.

kulturellen Kräfte, die vonseiten des Mutterlandes seit 1997 auf Hongkong einwirken, dürfen gleichwohl nicht unterschätzt werden. Dennoch ist kaum damit zu rechnen, dass sie auf kurze Sicht sehr effektiv werden. Immerhin wurde der Sonderverwaltungszone offiziell ein Sonderstatus mit einem hohen Grad an Autonomie für mindestens fünfzig Jahre versprochen. Mit der Intensivierung der Zusammenarbeit im Bereich der Forschung und mit dem intellektuellen Austausch auch über das zweite Jahrzehnt hinaus würde der Kulturtransfer von Musiktheorie nach Hongkong sicherlich komplizierter werden, vielleicht aber auch fruchtbarer.

Literatur

Aldwell, Edward / Carl Schachter: Harmony and Voice Leading. Australia [u.a.] 32003. Erste Auflage 1978.

Aston, Peter / Julian Webb: Music Theory in Practice, London 1993.

Butterworth, Anna: Harmony in Practice. London 1999.

Holtmeier, Ludwig: The Reception of Hugo Riemann's Music Theory. In: Gollin, Edward / Rehding, Alexander (Hg.): The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories, Oxford 2011, S. 3–54.

Taylor, Eric Robert: The AB Guide to Music Theory. 2 Hefte, London 1989.

Wright, David C. H.: The Associated Board of the Royal Schools of Music: a Social and Cultural history. Woodbridge 2013.

Aus dem Englischen übersetzt von Gesine Schröder

John Lam Chun-fai doktriert an der Chinese University of Hong Kong. Ebendort ist er zur Zeit als Forschungsassistent tätig. Seine Forschungen konzentrieren sich auf interkulturelle Dynamiken zwischen Europa und China. Er hielt zahlreiche Vorträge bei Konferenzen in Europa (Hannover, Leuven, Wien, Liverpool, Keele, London, Nottingham) und Asien (Shanghai, Hongkong). Lam schloss ein Klavierstudium in den USA mit einem Master ab. Er spielte Stücke mehrerer zeitgenössischer Komponisten ein.