

Einleitende Bemerkungen zum Projekt *The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China*

Gesine Schröder

Sie liegt darnieder, die alte deutsche Theorie. Mit ihren Funktionszeichen, ihrem Satz nach Ratz und ihren Stufengängen. Die Spuren, die sie in anderen Ländern hinterlassen hatte, sind heute fast unkenntlich, auch in China. Wo doch etwas von ihren Konzepten und pädagogischen Rezepten überlebte, verrät nur noch selten der Name eines Urhebers ihre Herkunft: Von Richter, Jadassohn, Riemann, Schönberg, Kurth, Hindemith, Křenek weiß man in der alltäglichen musiktheoretischen Praxis kaum etwas. Deren Konzepte veränderten sich auf ihrer Wanderung in den Osten. Sie wurden radikal bearbeitet und für die eigenen Zwecke brauchbar gemacht.

The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China: Der Titel des Projekts, welches die vorliegende Sonderedition der *Zeitschrift ästhetische Bildung ZÄB* dokumentiert, hört sich alles andere als postkolonial an – als wolle die mitteleuropäische Musiktheorie Eigentumsrechte reklamieren und als sei da in großem Maßstab etwas transferiert worden, womöglich so wie Kommunismus, Magnetbahn, Porsche und neuerdings Fußball. Was Chinesen heute musiktheoretisch machen und wie sie die pädagogischen Teilbereiche von Musiktheorie betreiben – die Kompositionspädagogik, die Harmonielehre, Kontrapunktlehre, Formenlehre, Instrumentationslehre, die Anweisungen zur historischen Improvisation, allgemeiner auch die historische Satzlehre, zu der längst Satztechniken des 20. Jahrhunderts zählen, für die man die klassischen Standarddisziplinen nur selten braucht, – geht in der Tat auf musiktheoretische Konzepte zurück, die aus Mitteleuropa stammen, in vielen Fällen auf Konzepte aus dem deutschsprachigen Bereich. Das Projekt zum musiktheoretischen Kulturtransfer nach China verstand sich zunächst als eine Archäologie der Musiktheorie. Quellen sollten gefunden und die Herkunft von Konzepten, die heute in China im Umlauf sind, sollte freigelegt werden. Wohin war man aber gelangt? Und wie war man dorthin gelangt? Ziele des Projekts waren auch, (1) die Wege zu rekonstruieren, auf denen sich die Konzepte auf ihrem Weg in den Osten veränderten, (2) zu erfassen, worin die Veränderungen bestanden und (3) den aktuellen Stand festzuhalten.

Cheong Wai-Ling, die an der Chinese University Hong Kong Musiktheorie lehrt und das dortige Music Department leitet, und Zhang Wei, Leiter des Graduiertenprogramms am Konservatorium Shanghai, teilten meine vielleicht allzu korrekten Bedenken nicht. Mit der Gewissheit, dass sie sich gegen Übergriffe wehren würden, stellte die Herausgeberin dieser Sonderedition mit ihnen als Kooperationspartnern bei der vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung geförderten Stiftung Eurasia Pacific Uninet (EPU) drei Jahre in Folge Anträge auf finanzielle Unterstützung für das Projekt *The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China*. Die Bewilligung der Anträge half bei der Ausrichtung von drei Symposien. Diese fanden im Januar 2014 am Music Department der Chinese University of Hong Kong, im April 2015 an der Graduiertenschule des Konservatoriums Shanghai und im Januar 2016 am Institut für Komposition und Elektroakustik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien statt. (Die Programme der drei Symposien sind im Anhang dieser Einführung auf den Seiten 16–20 dokumentiert.) Zudem konnten über das EPU zum Teil Übersetzungskosten für die Herausgabe der Symposiumsbeiträge bestritten werden. In die vorliegende Sonderedition wurden Aufsätze aufgenommen, die auf Vorträge zurückgehen, die bei jenen drei Symposien zu hören waren. Nicht sämtliche Vorträge finden aber in dem Bericht Platz. Nicht aufgenommen wurden die Symposiumsbeiträge von Katharina Charlotte Blassnigg (Hongkong 2014), Huang Yu-Chun (Shanghai 2015), Dominik Rodak (Hongkong 2014) und der Herausgeberin (Hongkong 2014 und Shanghai 2015). Sie waren in Asien gehalten worden und hatten die musiktheoretische Lehrsituation in Europa zum Gegenstand, um auf diese Weise offen zu legen, welche unterschiedliche Richtungen Musiktheorien aus gemeinsamen Quellen, auf welche die Forschung und Lehre sowohl in China als auch in deutschsprachigen Ländern zurückführbar sind, im Laufe der Jahrzehnte genommen haben, und zwar Theorien in den Disziplinen ‚Formenlehre‘ (Blassnigg), ‚Kontrapunkt‘ (Huang und Rodak) und ‚Generalbass‘ sowie ‚Harmonielehre‘ (Schröder). Für ein deutschsprachiges Publikum vermutlich von geringerem Interesse, ließen diese Vorträge – in China gehalten – den Abstand ermesen, der zwischen deutschen und chinesischen Herangehensweisen besteht.

Die Edition der Beiträge geschieht nicht durch Sinolog_innen. Damit hängt zusammen, dass die Transliteration der Namen nicht vereinheitlicht wurde. Akzeptiert wurde jeweils diejenige Schreibweise, die die entsprechende Autor_in oder die Übersetzer_in einbrachte. Eine Vereinheitlichung hätte bedeutet, dass man sich für die taiwanesischen, die Hongkonger oder für diejenige Schreibweise entscheidet, die in Festlandchina in Gebrauch ist. Hinzu kommen veraltete Schreibweisen, die sich längst eingebürgert haben und in den meisten Fällen beizubehalten waren. Bei den chinesischen Namen steht aber generell der Familienname an erster Stelle (z.B. Lai Hei Yeung John; mit dem westlichen Vornamen zuletzt), mit zwei Ausnahmen: Lo entschied sich für die westliche Reihenfolge (Kai Yin Lo), und Lam stellt den

westlichen Vornamen dem chinesischen Familiennamen voran, dem die chinesischen gegebenen Namen in der von ihm vorgeschlagenen Schreibweise folgen (John Lam Chun-fai).

Zum Ausgangspunkt des Projekts: Lange Zeit ahnte ich nicht, worum es sich bei der hochschulpraktischen angewandten Musiktheorie in China – der Kompositionslehre, der Satzlehre und so weiter – handelte, und nahm an, man würde bei harmonischen Analysen beispielsweise auf jene Sorte Stufenbezeichnung treffen, die südkoreanische und japanische Student_innen verwenden. Nur von der sehr alten Vorgeschichte einer heutigen chinesischen Theorie war mir bis dahin ein Schnipsel untergekommen. In der Zusammenarbeit mit drei Studenten der Fächer Schulmusik und Mathematik war im Rahmen des *Jahres der Mathematik 2008* eine kleine Ausstellung im Leipziger Rathaus zu bestücken gewesen. Zum Thema *Musik und Mathematik um 1600* hatten wir Material über die Studien des Thomas-kantors und – im Sinne seiner Zeit – auch Mathematikers Seth Calvisius zusammen getragen.¹ In der Vorbereitung erfuhren wir von meiner damaligen Tonsatzstudentin Ma Xiaoyi mehr durch Zufall von mathematischen Anteilen chinesischer Musiktheorie um 1600. Und es gab das Gerücht, Zhu Zaiyus Berechnungen, wie man die Oktave in zwölf gleiche Teile teilt, seien Mitte der 1580er-Jahre mit holländischen Seeleuten von China nach Europa gelangt. Ob der Leidener Mathematiker Simon Stevin, der Flämisch für die Sprache gehalten hatte, in der sich mathematische Erkenntnisse am allerbesten sagen ließen, damals Wind davon bekommen hatte? Wenn ja, so wären Zhus Berechnungen fast in Windeseile, nämlich in weniger als vier Jahren in Europa angekommen. Oder erfand Stevin die äquidistante Teilung der Oktave selber noch einmal? Als gesichert gilt heute jedenfalls, dass Zhus Berechnungen zweihundert Jahre später – zu jener Zeit etwa, aus der Joseph-Marie Amiots *Messe des jésuites de Pékin* stammt – in Europa bekannt wurden, dann namenlos geworden, aber mit dem Stempelchen ‚aus China‘. Urheberchaft zählt bei Theorien wenig. Den Namen des Entdeckers hatte diese Bewegung von Ost nach West, die erste, die mir bei dem Thema ‚chinesische Musiktheorie‘ unterkam, verschwinden lassen. Wie bald klarwerden sollte, erschwerten aber die Leerstellen bei Namen die Suche nach der Herkunft theoretischer Konzepte erheblich. Die Gründe dafür, dass sie verschwanden, können, wie der Beitrag von Cheong Wai-Ling und Hong Ding (Wien 2016) über das Brigaden-Lehrbuch zeigt, vielfältig sein – eben auch politischen Umständen geschuldet und nicht einfach nur der Eitelkeit von (Wieder-)Erfindern oder einer Überlieferung, die fragmentarisch bleibt, weil sie auf Ideen Wert legt, nicht auf Namen. Auf die frühere, vor 1900 liegende Geschichte des Transfers – in jenen Fällen von Ost nach West – gehen die Beiträge von Lukas Park

¹ Die Mathe-Musik-Studenten waren Fabian Singler, Bernd Hobe und Philipp Naumann. Die von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften initiierte Ausstellung war im Leipziger Rathaus zu sehen.

(Hongkong 2014) und John Lam Chun-fai (Wien 2016) ein.

Eine weitere, in größeren Kreisen bekannt gewordene Transferbewegung verlief wieder in dieser Richtung: von Ost nach West. Harmonielehren vom Fin de Siècle, die zugleich die Endzeit eines fröhlichen Kolonialismus im Bereich der Musiktheorie sein sollten, leisteten sich allerlei Einlassungen auf ‚exotische‘ Skalen und Ideen dazu, wie deren Gebrauch der müden, alten Europa aus den Federn helfen könne. Georg Capellens diesbezügliche Fortschrittsemphase wurde damals von ‚führenden Vertretern des Fachs‘ belächelt, denn lange war die alte Tante Theorie auch ohne Capellens Mittelchen gut ausgekommen. Warum sollte das nun anders sein? Als der Erste Weltkrieg vorbei war, leckte man sich die Wunden, die der Verlust überseeischer Gebiete und ihrer Kulturen beigebracht hatte, und so verschloss das Ohr sich wieder den Tonsystemen fremder Länder.

Auch eine Transferbewegung, mit der ich selbst zu tun bekam, blieb bei der einmal eingeschlagenen Richtung von Ost nach West. Bei Aufnahmeprüfungen im Fach Musiktheorie begegnet man sehr direkt dem, was Bewerber_innen an Wissen aus ihrem Land mitbringen, und man nimmt dieses Wissen gewöhnlich nicht allzu ernst; die Bewerber_innen stehen ja am Anfang. Wenn sie die abgefragten Termini – beispielweise für Akkordumkehrungen oder (etwas spezieller) für Akkordfunktionen – nicht kennen, ist auf die Schnelle aber schwer zu entscheiden, ob sie schlechten Unterricht hatten oder schlecht gelernt haben, ob die Theorie, die man ihnen beibrachte, nichts taugt oder ob sie einfach anders ist. Wenn es nicht ums Hauptfach geht, spielen solche Fragen gewöhnlich eine Nebenrolle – bis dann eine Studentin kam, die mich genau hinschauen ließ: Wang Ying, heute Dozentin für Analyse und Satzlehre an der Universität Guangzhou (Kanton) und – zusammen mit Nikola Komatović – Verfasserin eines der in dieser Sonderedition publizierten Beiträge. Mit einem großzügigen chinesischen Forschungsstipendium studierte sie innerhalb ihres Doktorats am Zentralkonservatorium in Peking für zwei Jahre an der Hochschule für Musik und Theater ‚Felix Mendelssohn Bartholdy‘ Leipzig (2011–2013). Als sie in Leipzig ankam, hatte sie fast ein Jahrzehnt Musiktheoriestudium in China hinter sich – ein fünfjähriges Bachelor- und ein vierjähriges Masterstudium, dazu den Beginn des Doktorats –, und sie war überwältigend gescheit! Die musiktheoretischen Systeme, die man in China lernen kann, beherrschte sie perfekt. Jetzt war ich es, die zu lernen hatte. Für mich wurde ihr Wissen zum Forschungsobjekt. Bei dem, was Wang mir an harmonischen Analysen zeigte, schien mir zunächst alles Mögliche bunt gemischt zusammengewürfelt: Außer chinesischen Markierungen vor allem für Alterationen gab es römische Stufenbezeichnungen, Riemann’sche Funktionssiglen waren mit Generalbasszeichen kombiniert, dazu britische Theorie-Bruchstücke wie French Sixth. Woher und wie waren diese Theorieelemente nach China gelangt? Hatten sie dort ihre Bedeutung verändert? Hatten chinesische Theoretiker die Elemente so verbunden oder war die Verbindung fertig von irgendwoher übernommen worden? Es schien in dieser Mischung

einen systematischen Aspekt zu geben oder wenigstens einen geschichtlichen Faden, der die Elemente zusammenheftete. Durch Zufall kam ich auf die Fährte: Ein Wiener Doktorand, Nikola Komatović aus Belgrad, benutzte ähnliche harmonische Zeichen und Kombinationen von Zeichen. Es lag nahe, die Verwandtschaft zwischen den Zeichen, die man in Serbien und die man in China schreibt, durch Politik begründet zu finden: durch die sowjetische Kulturpolitik im Kalten Krieg. Die Quelle, aus der der späte Stalinismus andere Länder musiktheoretisch bewässert hatte, war schnell gefunden. Es handelte sich um das sogenannte Brigaden-Lehrbuch, entstanden in den 1930er-Jahren. In fast sämtliche Länder des Warschauer Pakts war es erfolgreich (durch sowjetische Gastdozenten) exportiert und importiert worden (durch Student_innen aus diesen Ländern, die in Moskau Unterricht genommen hatten). Sogar außerhalb der Staaten des Paktes hatte sich das Brigaden-Lehrbuch verbreitet: in China und in den ehemals jugoslawischen Landesteilen Serbien, Kroatien oder Bosnien-Herzegowina, wenig überraschend auch in Nordkorea. Musiktheoretische Alltagssprachen sind träge, und so findet man die Chiffren des Brigaden-Lehrbuchs in den meisten dieser Länder noch heute, von anderem mehr oder weniger dicht überwachsen. An den höheren russischen Musikausbildungsstätten nutzt man das Brigaden-Lehrbuch mittlerweile nicht mehr. Es wurde längst ersetzt durch eine weitgehende Neufassung, die von Jurij Cholopov (1932–2003) herrührt und die der in deutschsprachigen Ländern verbreiteten hochschulpraktischen, hauptsächlich von Hermann Grabner (1886–1969) und Wilhelm Maler (1902–1976) zu verantwortenden Version der Funktionssymbolik Hugo Riemanns (1849–1919) angenähert ist. Nur an wenigen Ländern des Warschauer Pakts war das Brigaden-Lehrbuch aber vorbeigegangen. Dazu gehörten die DDR, die Tschechoslowakei und Ungarn: Länder, die schon vor 1945 eine starke eigene Musiktheorie ausgebildet hatten, so dass es etwas zu verdrängen gegeben hätte. Rumänien wiederum war gefeit durch die sprachbedingte Affinität zur französischen Theorie, und der siebenbürgische Landesteil vielleicht durch die zur deutschsprachigen. Anders die Ukraine (damals Sowjetrepublik), Bulgarien, selbst Polen ...

Nicht in Peking, das nach Gründung der Volksrepublik tonangebend war, aber in Shanghai hatten Systeme, mit denen sich tonale Musik harmonisch bezeichnen ließ, viel früher, noch während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und lange vor der Invasion des Brigaden-Lehrbuchs Fuß fassen können. Deren ältere, hauptsächlich englische und deutsche Theorieelemente, von denen man bei Sang Tong (1923–2011) Anteile finden kann, wurden ab den 1950er-Jahren erfolgreich zentralistisch niedergehalten. Sieben Beiträge des vorliegenden Symposiumsberichts behandeln diesen geschichtlichen Strang der chinesischen Musiktheorie: die Beiträge von Cheong Wai-Ling, Hong Ding, Wang Ying & Nikola Komatović, Zhou Mingkun, Kang Xiao, Chen Hongduo sowie der von Cheong Wai-Ling & Hong Ding. Der Thematik ‚Musik im Kalten Krieg‘ – je mit mehr beiläufigem Bezug auf China – widmen sich in

der vorliegenden Ausgabe die Texte von Nikola Komatović über Operschaffen in Serbien, von Peter Tiefengraber über ebensolches in Österreich und von Frieder Reininghaus unter anderem über Peking-Opern im West-Berlin der 1970er-Jahre.

In musikwissenschaftlichen Studiengängen wird Musiktheorie hierzulande gewöhnlich als Propädeutik betrieben. Als Unterrichtsfach an Konservatorien, Musikuniversitäten und -hochschulen ist sie dagegen in den meisten Studiengängen ein Pflichtfach, das mehr als das Alphabet, vor allem auch nachschöpferische Fähigkeiten vermitteln soll. Für chinesische Hochschulen gilt das ebenso wie für deutschsprachige. Gelehrt wird das Fach zumeist von Musikern (oft Komponisten), die sich mehr oder minder auch als Forscher verstehen. Einsichten in das Funktionieren, in die Strukturen und die technischen Aspekte der musikalischen Gegenstände, denen sie sich widmen, gewinnen sie auch mit künstlerischen Methoden: durch das Erproben des Potentials des zu untersuchenden musikalischen Materials und durch Nachschaffen, die Wiederholung des kompositorischen Experiments, der sich im Glücksfall Einsichten verdanken, die mit musikologischen Methoden allein nicht zu erlangen sind. Diese Sonderedition enthält eine Reihe von musiktheoretischen Studien im Sinne solcher weniger angewandten als erprobenden Wissenschaft, einer von künstlerischem Nachdenken ausgehenden Forschung – dazu zählen vor allem die Beiträge über pentatonische Harmonie von Jiang Zhiguo (2016) und Zhou Mingkun (2016). Sie enthält aber in der Mehrzahl Studien, die nicht vom Noch-einmal-Produzieren von Musik ausgehen und deren Resultate nicht fürs Musikmachen verfügbar gemacht werden können. Diese widmen sich der Geschichte der eigenen Disziplin, hier der Geschichte der musikanalytischen Methodik und der kompositionspädagogischen Teildisziplinen. Der Ort dieser Studien ist in der Hauptsache China, die Zeit sind die letzten circa hundert Jahre mit einem Schwerpunkt auf den ersten Dekaden der Volksrepublik, also der Jahre ab 1949. Wie bereits angedeutet, wurde die chinesische Musiktheorie in den letzten hundert Jahren stark durch den Import von Theorien bestimmt. Zu untersuchen, aus welchen Wanderbewegungen musiktheoretischen Denkens sie hervorgingen, war ein zentrales Anliegen des Projekts. Woher kamen die Theorien, welche Zwischenstationen gab es, und wer waren die Akteure des Transfers? Weiterhin gab es Fragen nach der Vermittlung der importierten Konzepte heute: nach ihrer Stellung in den Curricula chinesischer Konservatorien und Universitäten, nach den Lehrmethoden und deren Geschichte am jeweiligen Ort.

Vor knapp zwei Jahrzehnten bereits hatte Cheong Wai-Ling anhand der Auswertung chinesischer Fachzeitschriften berichtet, welchen Stand die Rezeption westlicher Musiktheorie in Festlandchina damals erreicht hatte und welche Veränderungen es hinsichtlich der

Musik gab, die man in China analytisch in den Blick nahm. Nach ersten Befassungen mit dodekaphonen Stücken der Wiener Schule ab Mitte der 1980er-Jahre kam es in China fast gleichzeitig zu der Publikation von Artikeln über den Schenkerismus, die damals noch größtenteils mehr einführenden Charakter besaßen. Am Zentralkonservatorium in Peking konnte man seit 1987 immerhin wahlweise Kurse zur Schenker-Analyse besuchen. Cheong vermutet, dass das Interesse an Heinrich Schenker (1868–1935) auf den Besuch Alexander Goehrs (1932–) am Zentralkonservatorium im Jahre 1980 zurückging.²

Für die letzten beiden Jahrzehnte steht ein solcher Bericht über das Bild, das Fachperiodika liefern, bisher aus. Zu umrahmen wäre dieses Bild zudem von einem Überblick über die Analysemethoden, die in Büchern und in Aufsätzen aus Sammelbänden praktiziert werden, und darüber, mit welchen Methoden des Musikschreibens und des Analysierens Lehrbücher bekannt machen. Das vorliegende Projekt dürfte dazu Vorarbeiten erledigt haben. Neben dem Korpus musiktheoretischer Schriften in China wurde auch die Lage an den Institutionen selbst untersucht: Ist der musiktheoretische Unterricht in Seminaren an chinesischen Konservatorien dem, was man lesen kann, voraus oder bleibt er hinter ihm zurück? Was ist für Chinesen so selbstverständlich, dass man die Dokumentation in Texten für unnötig hält? Gibt oder gab es Richtungen musiktheoretischen Denkens, die die Filter von Peers oder Herausgebern nicht erfolgreich passieren, weil sie die herrschende Meinung ignorieren: so etwas wie eine dissidente chinesische Musiktheorie? Aufschluss darüber geben die Beiträge von Cheong Wai-Ling (2014) und von Hong Ding (2015). Ein weiteres Anliegen des Projekts war die Erkundung von tatsächlich geübten Methoden der Satzlehre und der Analyse, und zwar wieder mit der Frage nach deren möglicherweise mitteleuropäischer Herkunft. Hier galt es, Ergebnisse aus Berichten von Lehrern und Studenten zu registrieren. Diesen Punkten widmen sich in dem vorliegenden Symposienbericht die Studien von Chen Hongduo und Jia Daqun (beide 2014), wieder Hong Ding, John Lam Chun-fai, Chen Lin sowie Zhou Mingkun (sämtlich 2015) und Jiang Zhiguo (2016).

Der fachliche Diskurs über nicht mehr tonale Musik orientiert sich in China eng an angloamerikanischen Konzepten, insbesondere an der pitch class set theory. Letztere breitete sich seit den mittleren 1980er-Jahren wie ein Lauffeuer in China aus, angestoßen durch Yang Heng-Zhans Einführung in Allen Fortes Theorie und seine Übersetzung von dessen *Structure of Atonal Music*.³ Eine späte Folge jenes Hypes waren Allen Fortes Keynote beim ersten Nationalen Analyse-Kongress im Oktober 2009 in Shanghai und seine Meisterklasse am dortigen Konservatorium.⁴ Auch Luo Zhongrongs (*1924) Übersetzung von Fortes zweitem der set theory gewidmeten Buch *The Harmonic Organization of the Rite of Spring* ins

² Cheong: Report on Journals, Fußnote 4.

³ Vgl. Cheong: Identity and Influence. Yangs noch in den 1980er-Jahren entstandene Übersetzung wurde als Lehrmaterial vom Konservatorium Wuhan publiziert.

⁴ Material zu dieser Reise befindet sich in der Allen and Madeleine Forte Collection.

Chinesische ist hier zu erwähnen.⁵

Für tonale Musik trifft man allerdings flächendeckend auf Praktiken, die an sowjetische oder neuere russische Modelle anknüpfen. Teils verwandelte man sich diese Modelle an, verschmolz sie mit dem, was man aus neben Russland beliebten Studienländern wie England, Deutschland oder Frankreich mitgebracht hatte, und die Modelle wurden dabei auch sinisiert, national-kulturell adaptiert, nicht zuletzt durch die besprochenen Notenbeispiele, welche meist aus chinesischer Produktion stammten wie die kulturrevolutionäre Modell-Oper *Legende der roten Laterne* (siehe Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1: Ausschnitt aus der Modell-Oper *Legende der roten Laterne*, mit analytischen Einträgen. Aus: Wu Shikai, *Harmonielehre*. Bd. 2, S. 44.

⁵ Vgl. Liu / Mason: *A Critical History of New Music in China*, S. 491. Die Übersetzung von *The Structure* erschien 2013. Luos hatte das Buch bereits vor 2006 übersetzt und es zusammen mit seinem Buch über serielle Komposition und Atonalität 2006 dem Zentralkonservatorium zum Druck übergeben. Nachdem die Veröffentlichung der Übersetzung von Fortes Buch sich jedoch verzögerte (oder nicht in Angriff genommen wurde), habe er sie einem Verlag in Shanghai überlassen. Diese Information beruht auf einer Mail, die Luo am 12. oder 13. Februar 2016 an Sun Yongdan schrieb. Ich danke Sun herzlich für die Ermittlung der Daten zu dieser Publikation sowie für die Kontaktaufnahme zu Luo.

Neben den Theorieimporten aus der Sowjetunion und später aus den USA gibt es Überbleibsel aus mittel- und westeuropäischen Ländern. Nicht an den Lehrplänen des Zentralkonservatoriums oder des Konservatoriums Shanghai ausgerichtet, wurden diese Überbleibsel oft in Hinterzimmern von Buchläden oder in feuchten Bibliotheksecken buchstäblich abgelegt, oder sie hängen nur noch in den Köpfen inzwischen greiser Musiker fest.

Dass ein Interesse an der neueren Kulturgeschichte des eigenen Landes schwer auszumachen ist, überrascht kaum: Theoriegeschichte interessiert insgesamt wenig; und auch von dem geschichtlichen Charakter der Theorien, die man tatsächlich verwendet, wird abgesehen. Vielmehr ist man bestrebt, brauchbar scheinende Elemente einer Theorie aus ihrer Geschichte und oft auch aus ihrem systematischen Kontext herauszulösen. ‚Nur das Beste‘ wird ausgewählt. Kaum überraschend ist, dass Hongkonger Musiktheoretiker die eigene Fachgeschichte anders behandeln als Chinesen im Mainland, wie beispielsweise der Beitrag von Kai Yin Lo zeigt.

Begegnet man im Mainland überhaupt noch europäischen Theorierelikten, so kommen diese nur in wenigen Fällen aus Großbritannien. Der Gründer des Konservatoriums Shanghai, Xiao Youmei (1884–1940), hatte unter anderem in Leipzig studiert,⁶ und während der letzten Jahre der Nazizeit lebte ein aus Berlin geflohener Musiker mit einer ausgesprochenen Affinität zum Werk Arnold Schönbergs in der Stadt: Wolfgang Fraenkel (1897–1983).⁷ Heute gilt er als derjenige, der die ersten in China entstandenen Zwölftonkompositionen schrieb und überhaupt: eine atonale Schreibweise dort bekannt gemacht hatte. Dem Thema chinesische Dodekaphonie sind folgende Beiträge der Ausgabe gewidmet: die von Zheng Ququ und von Lai Hei Yeung John, aus einer umfassenderen Perspektive auch die Beiträge von Jiang und von Cheong.

Xiao hatte Theorien aus dem Ausland importiert, Fraenkel hatte sie aus der Emigration exportiert. Inwieweit Xiaos oder Fraenkels Lehren wirksam wurden und ob etwas davon blieb, gehörte zu den Fragen, mit denen sich in dieser Sonderedition insbesondere die Beiträge von Kang Xiao und wieder Cheong Wai-Ling auseinandersetzen. Lehrtraditionen französischer Herkunft sind in Shanghai neben deutschen in Resten ebenfalls noch präsent – ein Erbe der internationalen Konzessionen bis in die 1940er-Jahre, aber auch ein Erbe der Tatsache, dass der Import von Wissen, der sich in jener Zeit auf Shanghai konzentrierte, oft von Japan her stattfand, dessen Lehrtradition weitgehend auf Lehrbüchern des Pariser Conservatoire basierte. Ungeklärt ist bisher aber, ob es über die französische Präsenz in

⁶ Seine chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert behandelnde Dissertation wurde von Hugo Riemann betreut.

⁷ Vgl. Utz: Auslöser der musikalischen Moderne in China. In Fraenkels Denken spielen laut Utz Schönbergs ‚Musik und Kompositionsästhetik für ihn eine zentrale Rolle [...], wie es auch sein theoretisches Hauptwerk ‚Afunktionelle Musik‘ (1937–1942) belegt, das Ansätze Ernst Kurths und Paul Hindemiths mit der Methode“ Schönbergs zusammendenke. Ebd.

Shanghai, über eine generell dem musikalischen Impressionismus zugeneigte britische Kompositionslehre oder aus einem anderen, womöglich innermusikalischen Grund dazu kam, dass ein Stil à la Debussy noch bei chinesischen Komponisten der Gegenwart beliebt ist. Das gilt nicht nur im Mainland, sondern auch in Hongkong. Viele der Hongkonger Komponisten – und das sind etwa zweihundert⁸ – schrieben irgendwie „Post-Debussy-Neo-Romantik chinesisch eingefärbt“, wie der seit 1970 an der Chinese University of Hong Kong lehrende David Gwilt, ein Schotte, befand:

„Immer neue und immer mehr Komponisten machen auf sich aufmerksam, aber wenn wir uns mal ihre Werke genauer anhören, fällt auf, dass viele von ihnen entweder der modernen chinesischen Musik, die immer noch von der Kulturrevolution geprägt ist, oder dem Franzosen Debussy verfallen sind.“⁹

Wahrscheinlich ist, dass ein debussyistisches Klima seinen Weg nach Asien ohne Nachhilfe der Lehre bahnte. Hinzu mag ein außerhalb der Musik selbst liegender Grund kommen: die Sympathie für den während der Kulturrevolution verfolgten Komponisten He Luting (1903–1999). Dieser hatte Debussys Musik in einer Fernsehsendung gegenüber einem proletarisch gesinnten Kritiker verteidigt und sollte durch Folter gezwungen werden, ihr abzuschwören. Was Gwilt mit der Prägung durch die Musik der Kulturrevolution gemeint haben mag, bleibt undeutlich. Dass es eine solche Prägung gab, ist aber durch die Lebenswege zahlreicher chinesischer Musiker naheliegend. Bekanntlich war das Verhältnis Chinas zur Sowjetunion gerade in jenem Jahrzehnt zwischen Mitte der 1960er- bis Mitte der 1970er-Jahre angespannt. In der Ästhetik und der Kompositionstechnik der während der Kulturrevolution entstandenen chinesischen Musik lassen sich zwei nicht leicht trennbare Phänomene beobachten: Im Schaffen einiger Komponisten und Musiktheoretiker trifft man auf die erwartbare Verspätung gegenüber dem, was politisch opportun war, bei anderen kam es zu einem Stillstand und nach jenen Jahren zu einem Neuanfang. Seit den 1950er-Jahren waren chinesische Musiker aber zur Ausbildung in die Sowjetunion gesandt worden, oder sie nahmen an sowjetischen Kompositionswettbewerben teil.¹⁰ Die Zahl chinesischer Musikstudenten ist noch heute beispielsweise am Petersburger oder am Moskauer Konservatorium vergleichsweise hoch. Dass junge chinesische Musiker ihre ausländische Studienerfahrung an einer russischen Institution erworben haben, ist in China aber längst kein überwiegendes Phänomen mehr, so dass eine Änderung kompositorischer Vorlieben absehbar ist. Studenten wählen die Studienorte nicht primär mit politischen Motiven. Eine größere Rolle spielen das Renommee der Lehranstalten, das Renommee einzelner Lehrer und natürlich auch die

⁸ Vgl. eine Liste der Mitglieder des Hongkonger Komponistenverbandes: <http://www.hkcg.org/#!blank/ctzx>.

⁹ David Gwilt im Gespräch, zitiert nach: Migge: Komponisten-Metropole Hongkong.

¹⁰ Dass die Eiszeit zwischen den beiden Ländern in dem Jahrzehnt der Kulturrevolution nicht gleich rigoros für sämtliche Lebensbereiche gegolten hat, lässt sich an der Tatsache ablesen, dass Sang Tong noch 1967 in der Sowjetunion beim 6. Festival der Weltjugend für eine Klaviersuite mit dem Titel *Sieben Stücke nach Volksliedern aus der Inneren Mongolei* (1957) einen Preis erhielt. Dem Titel nach muss die Suite prima ins Konzept des sozialistischen Realismus gepasst haben. Vgl. Liao, Artikel ‚Tong Sang‘.

finanziellen Möglichkeiten ihrer Eltern. Das Zentralkonservatorium sucht sich die Dozenten für das von ihm ausgerichtete prestigeträchtige Forum for Music Analysis (FMA) vermutlich nicht nach finanziellen Gesichtspunkten aus. Der Anteil, den Russen unter den Vortragenden noch bis 2014 hatten, war beträchtlich. Und im Auswahlkomitee gab es als einzigen Nicht-Chinesen einen Russen. Die sowjetische Lehrtradition taucht heute in einer erneuerten russischen Fassung in China auf. Längst hat sie sich von dem aus der Stalinzeit stammenden Brigaden-Lehrbuch und von Igor' Sposobins Formenlehre weg bewegt. Im ganzen Lande, insbesondere auch am Zentralkonservatorium Peking, das ja – geschmäht und doch bewundert – ein Modell bietet, sind – wie erwähnt – gleichwohl noch heute die harmonischen Chiffren in Gebrauch, die in den 1950er-Jahren insbesondere in der Formulierung des sowjetischen Theoretikers Sposobin in die Volksrepublik gelangt waren, worüber insbesondere der Beitrag von Cheong Wai-Ling und Hong Ding in dieser Ausgabe informiert. Hinzu kamen Offerten der sozialistischen Bruderstaaten: Während des Kalten Krieges reiste auch mal ein Theoretiker aus einem anderen Ostblockland nach China, um seine Lehrmethoden dort bekannt zu machen. So hielt sich der Musiktheoretiker Paul Schenk (1899–1977) von der Leipziger Musikhochschule im Jahre 1959 für drei Monate in China auf (siehe Abbildung 1) – er lehrte in Peking, Shanghai und Kanton –, im Gepäck seine *Allgemeine Musiklehre*, den *Funktionelle[n] Tonsatz*, seine Gehörbildungslehre und mit ihnen durch Sigfrid Karg-Elert geprägte Verfahren harmonischer Analyse.



Abbildung 1: Reisepass Paul Schenk mit Stempeln der Ein- und Ausreise 1959. Reproduktion mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek/Archiv der Hochschule für Musik und Theater ‚Felix Mendelssohn Bartholdy‘ Leipzig

In Schenks Nachlass finden sich begeisterte, aber fachlich leider wenig detaillierte Berichte über seine China-Reise und höfliche Briefe seiner chinesischen Kollegen, unter anderem ein Brief des Komponisten Ding Shande (1911–1995), damals Vizepräsident des Konservatoriums Shanghai (siehe Abbildung 2). Studiert hatte er bei Fraenkel und später in Paris bei Tony Aubin, Nadia Boulanger und Arthur Honegger.¹¹

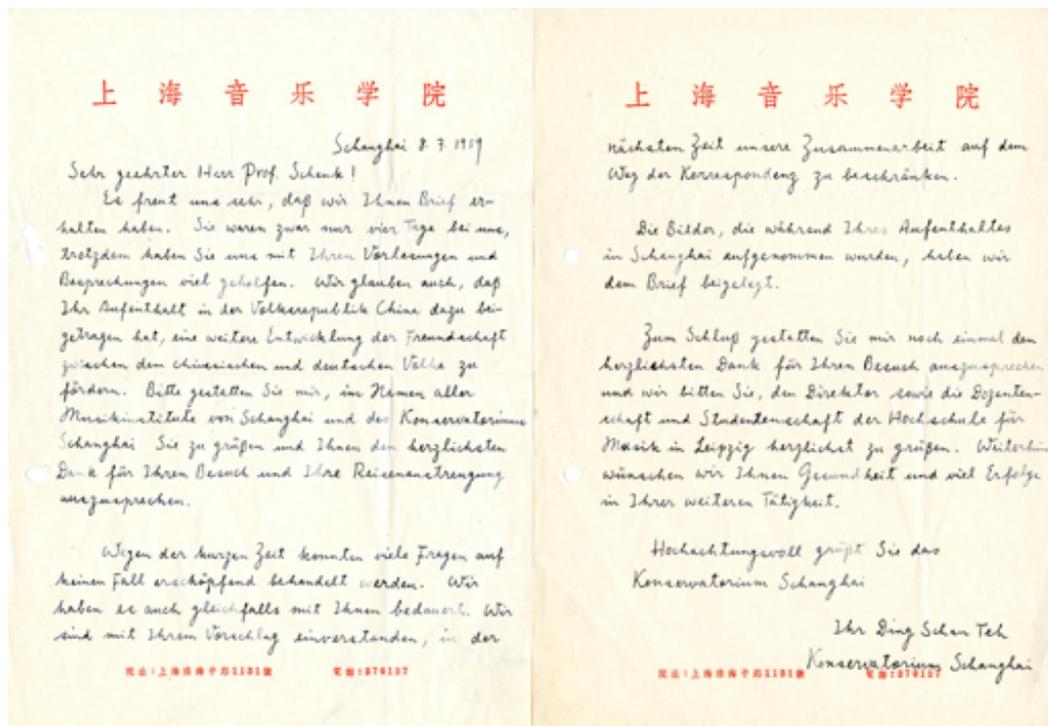


Abbildung 2: Brief von Ding Shande vom 8.7.1959 an Paul Schenk. Reproduktion mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek/Archiv der Hochschule für Musik und Theater ‚Felix Mendelssohn Bartholdy‘ Leipzig

Wie schwierig es nicht erst in den Jahren der Kulturrevolution geworden war, Kontakte außer Landes zu halten, lässt sich einem Brief entnehmen, den das Kollegium der Kompositions-Abteilung des Zentralkonservatoriums an Paul Schenk schreiben ließ, verfasst bereits zu einer Zeit, als das Konservatorium nicht mehr in Peking residierte, sondern ausgelagert worden war, wie der Adresse in der Fußzeile des Briefpapiers zu entnehmen ist (siehe Abbildung 3). Die Dozenten und Studenten der Abteilung Komposition seien wieder aufs Land zu den Kommunebauern gegangen. Nicht nur ideologisch, sondern auch fachlich habe der Kontakt mit den Werkträgern sie auf ein höheres Niveau gebracht. Man habe nun ein viel klareres Bild davon, für wen man studiere und arbeite und welche Schreibweise nötig sei, um von den Werkträgern besser verstanden zu werden. Soweit heute erkennbar, hinterließ Schenks Besuch in China nicht die geringsten Spuren.

¹¹ Paul Schenks Briefe werden verwahrt im Archiv der Hochschule für Musik und Theater ‚Felix Mendelssohn Bartholdy‘ Leipzig.

In umgekehrter Richtung wurden einige chinesische Musikstudenten in die DDR gesandt, wie sich z.B. der Korrespondenz Schenks entnehmen lässt. Nicht erforscht wurde bisher – soweit wir sehen –, ob Musiktheoretiker aus weiteren Ostblockländern nach China reisten und was sie dorthin mitgebracht haben mögen.

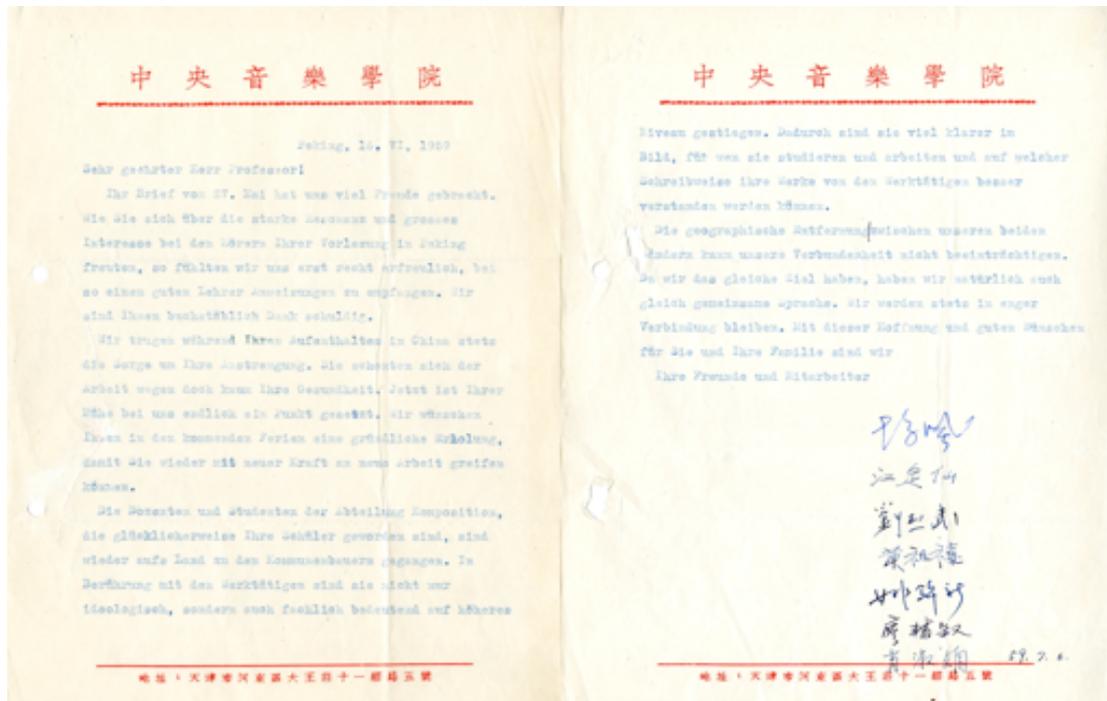


Abbildung 3: Brief des Kollegiums des Zentralkonservatoriums an Paul Schenk. Reproduktion mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek/Archiv der Hochschule für Musik und Theater ‚Felix Mendelssohn Bartholdy‘ Leipzig

Durch den sowjetischen Diskurs war die deutschsprachige Theorie abgeschliffen worden, noch bevor sie weiter nach Osten gelangte. Der Theoretiker mutierte zum Ingenieur oder zum Techniker, und Psychologisch-Undurchsichtiges wurde optimistisch überformt. Ungern band man sich nun an Namen: Musiktheorie avancierte zu einem Gemeineigentum, das nach außen hin nur mit der Verwendung der lateinisch geschriebenen und sich von den entsprechenden kyrillischen Buchstaben unterscheidenden Chiffren D und S Fetzen aus dem Westen bewahrte.

Die vorliegende Ausgabe schließt mit einem Ausblick auf ein chinesisches Komponieren der Gegenwart, das nicht auf das Konzept eines unabhängig von Ort und Zeit ‚Besten‘ vertraut. Zhang Weis Beitrag (2016) geht über das hinaus, was Barbara Mittler in ihren *Dangerous Tunes* schon hatte behandeln können.¹² Er verortet Sinisierung auch anderswo als in einer Pentatonisierung von Tonvorräten, nämlich in einer eigentümlichen Zeitgestaltung. Zhangs Analyse zeigt, dass chinesische Komponisten sich von lehrbuchartigen musiktheoretischen Konzepten und Rezepten zum Nachschaffen, mit denen man vielstimmiges Komponieren

¹² Mittler, *Dangerous Tunes*.

wie eine Fremdsprache lernt, längst freigemacht haben.

Ein immenses Hindernis bei der Verständigung zwischen chinesischen und deutschsprachigen Musiktheoretikern stellte im vorliegenden Projekt zum musiktheoretischen Transfer die Sprache dar, ein Hindernis, das sich im Zugriff auf die beiderseitige Fremdsprache Englisch nur notdürftig beheben ließ. Als wirkungsvoll erwies sich dagegen die Unterstützung von Musikern, die in beiden Sprachbereichen gelebt haben. Und so möchte ich an dieser Stelle insbesondere Huang Yu-Chun und Lukas Park für ihre Hilfe bei der Übersetzung danken. Ein weiterer Dank geht an Hong Ding, der bei der Einholung und Übersetzung der biografischen Notizen und der Transliteration einiger Namen behilflich war. Zusammen mit Zhou Mingkun, der uns aus Europa nach Shanghai Gereisten Zutritt zum Archiv des Konservatoriums Shanghai verschaffte, half er bei der Entschlüsselung von dort aufbewahrten Dokumenten. Tobias Tschiedl danke ich für die kritische Durchsicht der Texte und für seine Geduld mit meinen Softwareskills. Gundel Mattenklott und Constanze Rora, den Herausgeberinnen der *Zeitschrift ästhetische Bildung ZÄB*, sei für die Aufnahme der Beiträge in ihre Zeitschrift herzlich gedankt. Unsere Unternehmung zum Kulturtransfer machte deutlich, was von der eigenen Tradition in einer Art Stress-Test – bei langen Wegen, vielfältiger Vermischung und unter dem Blick von außen – übrig blieb, aber auch, welches Potential in der Umdeutung durch einen chinesischen Diskurs steckt.

Literatur

[Anon.]: Liste der Mitglieder des Hongkonger Komponistenverbandes: <http://www.hkcg.org/#!blank/ctzx>, letzter Abruf 30.12.2016.

Cheong Wai-Ling: Theory Reception in China: Report on Journals of Central Conservatory and Shanghai Conservatory of Music. In: Music Theory online, 3:1997, Heft 4 (Juli), pdf-Version: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.97.3.4/mto.97.3.4.cheong.pdf>, letzter Abruf 30.12.2016.

Dies.: Identity and Influence: New Music Research at Wuhan Music Conservatory, in: Music Theory online, 6:2000, Heft 3 (August) , pdf-Version: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.3/mto.00.6.3.wailing.pdf>, letzter Abruf 30.12.2016.

Forte, Allen and Madeleine: Allen and Madeleine Forte Collection. In: University of North Texas (UNT). <http://findingaids.library.unt.edu/?p=collections/findingaid&id=454>, letzter Abruf 30.12.2016.

Ders.: The Structure of Atonal Music. Übersetzung ins Chinesische von Yang Heng-Zhan, inoffizielle Publikation des Konservatoriums Wuhan o.J. [ca. 1984]. Erste amerikanische Ausgabe London 1973.

Ders.: The Harmonic Organization of the *Rite of Spring*. Übersetzung ins Chinesische von Luo Zhongrong, Shanghai 2013. Erste amerikanische Ausgabe New Haven 1978.

Liao Naixiong: Artikel ‚Tong Sang‘. In: KDG Komponisten der Gegenwart. Loseblattsammlung, URL: <http://www.munzinger.de/document/17000000496>, letzter Abruf 30.12.2016.

Liu Jingzhi [Ching-chih] / Mason, Caroline: A Critical History of New Music in China. Hongkong 2010.

Migge, Thomas: Komponisten-Metropole Hongkong. Musikavantgarde in Fernost. Darin: Gespräch mit David Gwilt. Erreichbar über: http://www.deutschlandfunk.de/komponisten-metropole-hongkong.691.de.html?dram:article_id=56293. Letzter Abruf 30.12.2016.

Mittler, Barbara: Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiesbaden 1997.

Utz, Christian: Auslöser der musikalischen Moderne in China: Das Wirken Wolfgang Fraenkels im Exil Shanghai. In: mr-Mitteilungen, Nr. 49, musica reanimata. Förderverein zur Wiederentdeckung NS-verfolgter Komponisten und ihrer Werke e. V., Berlin 2003, S. 1–16. Hier nach einer 2010 aktualisierten Kurzfassung auf dieser Seite: <http://claudetorres1.perso.sfr.fr/GhettosCamps/Internement/Shanghai/FraenkelWolfgang-SchlossJulius.html>, letzter Abruf 30.12.2016.

Wu Shikai 吴式锴: Harmonielehre 《和声学教程》. 2 Bde., Shanghai 1984.

Yang Heng-Zhan: Einführung in Fortes Theorie. In: Huang Zhong 3:1987, S. 70–82.

Gesine Schröder, geboren 1957, lehrt Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Tonsatz an der Hochschule für Musik und Theater ‚Felix Mendelssohn Bartholdy‘ Leipzig. Gastweise unterrichtete sie an mehreren polnischen und chinesischen Musikakademien, Konservatorien und Universitäten sowie in Oslo, Paris, Santiago de Chile und Zürich. Forschungsgebiete: Kontrapunkt um 1600, Theorie und Praxis der Orchestration und der orchestralen Spielpraxis, Rhythmik & Metrik, Gender Studies (Schwerpunkt Männerchorforschung), neue Musik.

Anhang: Dokumentation der Programme der drei Symposien zum Thema „The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China“, ein Projekt im Rahmen des Eurasia Pacific Uninet, gefördert vom BMWFW (Österreich)

2014 – Hongkong

2015 – Shanghai

2016 – Wien

The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China. Symposium sponsored by Eurasia Pacific Uninet

Room LG01, Hui Yeung Shing Building, Department of Music, Chung Chi College

The Chinese University of Hong Kong

New Territories, Hong Kong

Friday, 10th of January 2014

19:00–19:30 Opening

Welcome addresses by Lee, Tong Soon, chair of the Music department, The Chinese University of Hong Kong, and by Gesine Schröder and Cheong, Wai-Ling (principal and co-investigators)

Introducing the Delegates

Chair: Lee, Tong Soon

Formal Theory

19:30–20:10 Yao, Heng-Lu (Central Conservatory of Music): „Teaching and Research of Music Form and Composing Analysis in the PR China“

20:10–20:40 Blassnigg, Katharina (University for Music and Performing Arts Vienna): „German Formenlehre‘ – from Erwin Ratz until today“

Saturday, 11th of January 2014

Chair: Wang, Ying

Musical Analysis

9:30–10:10 Jia, Daqun (Shanghai Conservatory of Music): „A brief introduction to the subject of analysis at SHCM“

Polyphonic Theory

10:10–10:40 Rodak, Dominik (University for Music and Performing Arts Vienna): „The variety of European polyphony theories before appearing in China“

10:40–11:20 Chen, Hongduo (Shanghai Conservatory of Music): „The evolution of European polyphonic theory in China since the 20th century – Chen Mingzhi as an Example“

11:20–12:00 Discussion

12:00–13:30 Lunch

Chair: Gesine Schröder

Harmonic Theory

13:30–14:00 Cheong, Wai-Ling (Chinese University of Hong Kong): „Reading Kurth, Hindemith, and Schoenberg through Sang Tong – Modernist theoretical approaches in Shanghai“

14:00–15:30 Wang, Ying (Central Conservatory of Music) and Nikola Komatović (University for Music and Performing Arts Vienna): „A magnificent growth – paragons, originality and influence of Sposobin’s harmonic theories“

15:00–15:30 Coffee break

Chair: Cheong, Wai-Ling

15:30–16:10 Kang, Xiao (China Conservatory of Music Beijing): „Xiao Youmei and his textbook *Harmony*“

16:10–16:40 Schröder, Gesine (University for Music and Performing Arts Vienna; University for Music and Theatre ‚Felix Mendelssohn Bartholdy‘ Leipzig): „Dualistic and psychological roots of harmonic conceptions – Riemann, Kurth, and Hindemith“

16:40–17:10 Park, Lukas (University Vienna): „Theories about music with Chinese characteristics in late Qing“

17:10–18:00 Discussion

Closing remarks

Sino-Austria Cooperation Project.

Composition Technique Theory Forum. Harmony Theory Series A

7-8 April, 2015, Shanghai Conservatory of Music

7 April, South Building Room 221

Morning: Lectures

8:15-8:30 Prof. Zhang Wei: Introduction

8:30-10:00 Prof. Cheong Wai Ling: Reading Schoenberg, Hindemith, and Kurth in Sang Tong (1923–2011): Modernist Harmonic Approaches in China

10:00-10:15 Coffee Break

10:15-11:45 Prof. Jiang Zhiguo: The Current Situation of Undergraduate Composition Teaching in China

Afternoon: Presentations

14:00-14:15 Dr. Hong Ding: Reflections on Pedagogy of Traditional Harmonic Theory in Modern China

14:15-14:30 Yu-Chun Huang: Teaching the basic of music theory in Taiwan and Austria.

14:30-14:45 Dr. Chen Lin: Thoughts of the current situation of the harmony courses in Chinese universities

14:45-15:00 Coffee Break

15:00-15:15 Chun Fai John Lam: Pedagogy of Harmonic Theory in Hong Kong: From Royal Schools of Music Examinations to Local Undergraduate Curriculum

15:15-15:30 Odila Schröder: Cultural Transfer between China and German speaking Countries in the Area of Knowledge about Music

15:30-15:45 Zhou Mingkun: The History and Situation of Harmony Teaching in Shanghai Conservatory of Music

15:45-16:15 Review and Discussion

8 April, South Building Room 221

Morning: Lectures

8:30-10:00 Prof. Gesine Schröder: What was new? An Overview of Central European Theories of Harmony and Counterpoint and their Development

10:00-10:15 Coffee Break

10:15-11:45 Prof. Gan Bihua: Comparative Study on Overtone Application between Chinese and Western Harmony Theories

Komposition und Musiktheorie in China seit 1949 (Teil III des Projekts „The Cultural Transfer of Central European Music Theory to China“), gefördert vom Eurasia Pacific Uninet. Symposium

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Komposition und Elektroakustik, Anton-von-Webern-Platz 1, A-1030 Wien. 15. und 16. Jänner 2016

Freitag, 15. Jänner 2016

Zimmer D 0263

11:00 Begrüßung

Gesine Schröder (Wien), „Gedanken zu ›Transfer – Zirkulation – Beharren‹ in der Musik- und Theorieproduktion“

Moderation: Nikola Komatović

11:15-12:00 John Lam Chun Fai (Hongkong), „Yinyang-deprived lu as gamme chinoise“

12:00-12:45 Jiang Zhiguo (Shanghai), „中国五声性调式和声三大体系研究“ [„Eine Studie über die drei Systeme der chinesischen pentatonischen modalen Harmonik“] (Übersetzung: Odila Schröder und Liu Ke)

Kaffeepause / break

Moderation: Nikola Komatović

13:15-14:00 Peter Tiefengraber (Wien), „China in Wien in den 1970er Jahren: Kurt Schwertsiks *Der lange Weg zur großen Mauer*“ (Übersetzung: Huang Yu-Chun)

14:00-14:45 Eric LO Kai Yin (Hongkong), „[025] and [027] Figures in Tan Xiaolin’s Romance for Viola and Harp (1944) and String Trio (1945)“

Spätes Mittagessen / late lunch (Cafeteria mdw)

Zimmer C 0211

Moderation: Olja Janjus

15:45-16:00 Odila Schröder (Heidelberg), „Repertoires of Identity: Concert Programs on Tour“

16:00-16:30 Nikola Komatović (Wien / Belgrad), „Behind the Red Curtain. A study on the development of musical-theatrical works in the first decades of socialist Serbia“

Kaffeepause / break

Moderation: Peter Tiefengraber

17:15-18:00 Zheng Ququ (Shanghai), „五声调式与序列主义的交互重构——以三首艺术歌曲为例“ [„Die Kombination von Pentatonik und serieller Musik – am Beispiel von drei Kunstliedern“]

Samstag, 16. Jänner 2016, Zimmer C 0211

Moderation: Huang YuChun

9:30-10:30 Cheong Wai-Ling und Hong Ding (Hongkong / Suzhou): „Mapping the course/cause and legacy of Sposobin’s Textbook of Harmony in China“

10:30–11:15 Zhou Mingkun (Shanghai), „中国“五声调性及和声”的研究综述“ [„Eine Zusammenfassung der Forschungen über die chinesische pentatonische modale Harmonik“]

Kaffeepause / break

Moderation: Odila Schröder

11:45-12:30 John LAI Hei Yeung (Hongkong), „Built-in Pentatonic Modes in Chinese Twelve-note Music“

12:30-13:00 Huang Yu-Chun (Wien), „Überlegungen zur taiwanesischen Musik um 1960. Beispiel: Hsu Tsang-Houeis Fugue et Toccata“

Mittagessen / lunch

Moderation: Katharina Thalmann

15:00–16:00 Zhang Wei (Shanghai), „陈晓勇钢琴作品《日记》研究“ [„Eine Studie zum Klavierwerk *Das Tagebuch* von Chen Xiaoyong“] (Übersetzung Huang Yu-Chun und Odila Schröder)

Moderation: Jonathan Stark

16:00-16:30 Frieder Reininghaus (Köln / Derscheid / Wien), „Über einige Schwierigkeiten, dem Volke zu dienen. Anmerkungen zur musikalischen ‚Fernbeziehung‘ eines westdeutschen Musikpublizisten in den 70er Jahren (Übersetzung: Odila Schröder und Huang Yu-Chun)

16:30-17:00 Schlussplenum. Leitung: Gesine Schröder