

## Die Rezeption Schönbergs, Hindemiths und Kurths im Werk von Sang Tong

Moderne Zugänge zur Harmonik in China\*

*Cheong Wai-Ling*

I

Mit der Machtübernahme der kommunistischen Partei im Jahr 1949 trat die Volksrepublik China (im folgenden VR China oder China) in die Fußstapfen der Sowjetunion, indem sie die sogenannte ‚Neue Musik‘ als ‚degenerierte‘ Kunst interpretierte. Für die Nationale Berufsakademie für Musik Shanghai (ihren heutigen Namen ‚Konservatorium Shanghai‘ bekam sie erst 1956), die erste ihrer Art in China, war das ein schwerer Rückschlag. Seit ihrer Gründung im Jahr 1927 hatte sich die Nationale Berufsakademie darum bemüht, den Hauptströmungen der europäischen Kunstmusik nahe zu sein, und besonders in den 1940er-Jahren zeigte sich ein lebhaftes Interesse an neuer Musik. Hochqualifizierte Lehrer wurden eingestellt und wichtige, u.a. in deutschsprachigen Ländern publizierte Theoriebücher wurden als Unterrichtsmaterial adaptiert.

Sang Tong, der im heutigen China nicht nur als Komponist, sondern auch als einflussreicher Theoretiker und Pädagoge, speziell auf dem Gebiet der Harmonielehre, geschätzt wird, war nicht einmal zwanzig Jahre alt, als er sich an der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai immatrikulierte. Durch Wolfgang Fraenkel (1897–1983) und Julius Schloß (1902–1973), jüdische Musiker, die vor dem Naziregime geflüchtet waren und eine Bleibe in Shanghai gefunden hatten, lernte er atonale und zwölfstimmige Musik kennen.<sup>1</sup> Nachdem er sich in Shanghai niedergelassen hatte, lehrte Fraenkel, der in Deutschland bis zum Anbruch der Nazizeit als Jurist tätig gewesen war, von 1941 bis 1947 an der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai. Im Jahr 1947 verließ Fraenkel China und ging in die Vereinigten Staaten. Fraenkel empfahl Julius Schloß, der für Alban Berg als dessen Kopist gearbeitet hatte, als seinen Nachfolger an der Nationalen Berufsakademie.<sup>2</sup>

---

\* Eine frühere andere englische Fassung dieses Beitrags erschien unter dem Titel *Reading Schoenberg, Hindemith, and Kurth in Sang Tong (桑桐): Modernist Harmonic Approaches in China*. In: *Acta musicologica* 88.2016, S. 1–22.

<sup>1</sup> Vgl. Sang, Fraenkel und Schloß in memoriam, S. 10–15. 桑桐, 〈纪念弗兰克尔与许洛士——介绍两位原我院德国作曲教授〉, 《音乐艺术 (上海音乐学院学报)》1990 年第1 期, 页10–15。

<sup>2</sup> In seinem Sang-Tong-Artikel für *Grove Music Online* hatte Frank Kouwenhoven Fraenkel fälschlicherweise als Schüler Schönbergs bezeichnet. Siehe Utz: *Cultural Accommodation*, S. 122.

Heutzutage erinnert man sich in China an Sang gerne als Komponisten des 1947 entstandenen Soloklavierwerkes *In the Land, Far, Far Away* (siehe Notenbeispiel 1). Es stellt seinen kühnen Versuch dar, ein bekanntes chinesisches Volkslied mit Harmonien zu verbinden, die alles andere als tonal sind.

The image shows a piano score for the piece 'In the Land, Far, Far Away' by Sang Tong, measures 1 through 11. The score is written for piano and consists of three systems. The first system (measures 1-3) is marked 'Lento molto' and 'con espressivo'. It features a complex rhythmic structure with changing time signatures: 2/4, 4/4, and 3/4. The music is characterized by dissonant harmonies and includes several triplet figures in both the treble and bass staves. Dynamics range from *ppp* to *pp*. The second system (measures 4-7) continues the complex rhythmic patterns, with time signatures of 3/8, 3/4, 2/8, and 3/4. It features more triplet figures and dynamic markings of *ppp* and *pp*. The third system (measures 8-11) shows further rhythmic changes to 3/8, 2/4, and 4/4. Dynamics include *mp* and *mf*. The score concludes with a final chord in 4/4 time.

Notenbeispiel 1: Sang Tong: *In the Land, Far, Far Away* für Klavier solo, Takt 1–11

Jedoch basiert die historische Bedeutung Sangs als Komponist vor allem auf seiner Komposition *Night Scenery* für Solovioline und Klavier aus demselben Jahr, das weithin als erstes atonales Stück gilt, das in der VR China komponiert wurde (siehe Notenbeispiel 2). Allerdings ließ Sang *Night Scenery* erst 1981 veröffentlichen, mehr als drei Jahrzehnte nach Beendigung des Werkes. Den Schritt an die Öffentlichkeit wagte er erst nach dem Ende der Kulturrevolution, als er zu der Überzeugung gelangt war, dass die Publikation von atonaler Musik kein Risiko mehr darstellte.

**Molto Lento**

The musical score is for a piano piece titled "Night Scenery" by Sang Tong, marked "Molto Lento". It consists of six measures. The notation is for a grand piano, with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, octaves, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). Specific performance instructions include *espr.* (espressivo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *mysterious*. The score is divided into three systems, with measure numbers 1, 3, and 5 indicated at the beginning of each system.

Notenbeispiel 2: Sang Tong: *Night Scenery*, das erste atonale Werk, das in der VR China veröffentlicht wurde, Takt 1–6

Sangs *Night Scenery* wird oft gemeinsam mit *Picking Lotus Flowers Along the Riverside* erwähnt, Luo Zhongrongs Miniatur für Stimme und Klavier, die als das erste Zwölftonwerk in China angesehen wurde (siehe Notenbeispiel 3). Im Jahr 1979 komponiert und ein Jahr später in *Musikalische Werke* (Chinas wichtigstem Forum für neue Kompositionen) veröffentlicht, ist *Picking Lotus Flowers* geradezu ein Musterbeispiel für die Verwendung von Schönbergs Zwölftonmethode.

慢悠远

Piano

*pp* *pp* *mf* *p* *p*

涉江采芙蓉

*pp* *pp* *p* *mp*

Notenbeispiel 3: Luo Zhongrong: *Picking Lotus Flowers along the Riverside*, das erste in der VR China veröffentlichte Zwölftonwerk, Takt 1–6

Was es von jener dennoch unterscheidet, ist seine deutliche Fokussierung von Pentatonik, womit der Kern von Schönbergs Zwölftonmethode in Frage gestellt wird. Der Einfluss dieser Miniatur verdankt sich auch der Tatsache, dass es nun überhaupt erlaubt worden war, ein Zwölftonwerk zu drucken.<sup>3</sup> 1981, nur ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Picking Lotus Flowers*, kommentierte Wang Ningyi in *Music Research*, einer führenden Peking-treuen Musikzeitschrift, den bemerkenswerten Wechsel des politischen Klimas:

„Die Zwölftonmethode hat uns lange Zeit über als ein unbekanntes Monster beeindruckt und wurde naiverweise mit politischen Begriffen wie ‚sterbender Imperialismus‘ und ‚schwindender Kapitalismus‘ verknüpft. Diese Ansichten, [von den Sowjets] aufgegriffen und wörtlich genommen, wurden genährt, als die Viererbande an die Macht kam. Nachdem die Viererbande zerschlagen wurde, erfuhren wir mehr über die Zwölftonmethode und hörten mehr von dieser Musik... Genosse Luos mutiger Schritt in die verbotene Zone der Zwölftonmusik sollte als bedeutungsvolle Entdeckung betrachtet werden.“<sup>4</sup>

Zheng Yinglie, der wohl am meisten geschätzte Zwölftontheoretiker Chinas, äußerte sich ähnlich, allerdings mit weniger aufwändigen Formulierungen:

<sup>3</sup> Sangs *Night Scenery* wurde 1981 im erster Heft von *Musikalische Werke* veröffentlicht, und damit nur kurz nach der Publikation von Luos *Picking Lotus Flowers*, welches im Jahr davor im dritten Heft derselben Zeitschrift erschienen war.

<sup>4</sup> Wang: Idee provoziert Entdeckung, S. 41.

„Über sehr lange Zeit wurden musikalische Werke des 20. Jahrhunderts und Techniken wie die Zwölftonmethode als Formalismus und Häresie in der Musik verunglimpft. [...] Die Veröffentlichung eines Zwölftonstückes, nämlich von Luos *Picking Lotus Flowers along the Riverside*, in einer offiziellen Zeitschrift signalisiert, dass wir endlich von den Fesseln gelöst sind.“<sup>5</sup>

In einem Interviews, das ich mit Zheng im Herbst 2009 in Shanghai führte, teilte er mir mit, wie Sang durch die Publikation von Luos Zwölftonwerk 1980 veranlasst wurde, sich ein Herz zu fassen und sein atonales Stück im darauffolgenden Jahr zu veröffentlichen.<sup>6</sup> Trotz der Nähe der Publikationsjahre beider Werke entstand in Wahrheit *Night Scenery* drei Jahrzehnte vor *Picking Lotus Flowers*. Das verweist darauf, wie ungewöhnlich modern *Night Scenery* für Sangs Kollegen zur Zeit seiner Entstehung gewesen sein muss.

Abgesehen davon, dass es für das erste atonale Werk Chinas gehalten wurde, ist *Night Scenery* angeblich auch das einzige atonale Werk, das während jener Zeit des desaströsen politischen Aufruhrs komponiert wurde. Als Zheng 1983 seine erste Analyse von *Night Scenery* publizierte, mag er es als seine Hauptaufgabe betrachtet haben, die Leser über Atonalität zu unterrichten, indem er ausführlich die Kompositionstechniken jenes Werks erklärte.<sup>7</sup> Da ein Restrisiko, das mit der öffentlichen Bekundung von Interesse für solche westliche ‚degenerierte‘ Musik einhergehen mochte, nicht auszuschließen war, schien es eine gute Taktik zu sein, sich ihr von einer pädagogischen Seite zu nähern und eher die Techniken, die man sich anhand dieser Komposition aneignen konnte, zu diskutieren, denn die atonale Schreibart als Geisteshaltung zu präsentieren, die man sich aneignen sollte.

Sangs Eigenanalyse von *Night Scenery* wurde erst 1991 publiziert. Sie teilt mit Zhengs Analyse die pädagogische Grundausrichtung.<sup>8</sup> Sang berichtet über die Techniken, die er verwendet hatte, um die atonale Klangwelt des Stücks zu kreieren. Um die Etablierung eines eindeutigen tonalen Zentrums zu vermeiden, verwendete er weder traditionelle Modi oder Skalen, weder terzgeschichtete Klänge noch konventionelle harmonische Fortschreitungen. Wo sich doch eine gelegentlich eine Terzgeschichtung ergibt, wird diese mit anderen klanglichen Strukturen kombiniert, um jeglichen Anhauch tonaler Funktionen auszuschalten.

Der erste akkordische Block von *Night Scenery* ist ein typisches Beispiel. Dieser Dominantseptakkord (E–A–des–g) wird orthografisch verschleiert, indem *cis* als *des* notiert wird.

<sup>5</sup> Zheng: Der Umgang mit Zwölftontechnik in chinesischen Kompositionen, S. 23.

<sup>6</sup> Zheng teilte mir auch eine bisher unbekanntes bedeutsame Tatsache mit: Als er in den späten 1980er-Jahren einen Artikel bei der führenden amerikanischen Musikzeitschrift *The Musical Quarterly* einreichte, wurde ihm sowohl ein Vertrag als auch ein großzügiges Honorar für die Veröffentlichung seines Artikels mit dem Titel *Letter from China: The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Musical Composition* angeboten. Sein Artikel erschien 1990.

<sup>7</sup> Zheng: Zur Erklärung von Sang Tongs *Night Scenery*. Zheng vermerkt auch Sangs Verwendung von nicht weniger als siebzehn verschiedenen Taktbezeichnungen in *Night Scenery*.

<sup>8</sup> Sang: *Night Scenery: Atonal Techniques et al.* Verglichen mit Zhengs Analyse legt Sang auf die Präsenz tonaler Faktoren in *Night Scenery* mehr Gewicht.

Sang präsentiert ihn somit im Notenbild als Quartenaakkord. Dieser Dominantseptakkord und der Ton  $d^1$  am Ende der Melodie darüber könnten auf eine Dominant-Tonika-Folge hinweisen, aber das  $d^1$  wird von einem dissonanten viertönigen Klang gestützt, und zu jedem der vier Töne des Dominantseptakkordes gibt es in der Melodie ein – unter Absehung von den Oktavlagen – halbtöniges Gegenstück. Bis der erste Takt zur Hälfte verstrichen ist, sind bereits acht der zwölf chromatischen Töne erschienen. Wie Zheng in seiner Analyse von *Night Scenery* zeigt, sind bis einschließlich zur Eins von Takt 2 immerhin elf chromatische Töne zu hören (es fehlt nur *fis*). Obwohl *Night Scenery* nicht auf einer Zwölftonreihe basiert, stellt das chromatische Total offensichtlich einen Hintergrund des Komponierens dar.<sup>9</sup>

Laut Sang basiert *Night Scenery* auf verschiedenen Erscheinungsformen der Melodie (Fragmentierung, Komprimierung, Erweiterung etc.), die gleich zu Beginn des Werkes zu hören ist. Er bezeichnete diese Melodie als thematisches bzw. poetisches Motiv.<sup>10</sup> Bedeutung erlangen im Verlauf von *Night Scenery* die Eröffnungsfigur (016), die für die Endigungsformel des thematischen Motivs wörtlich transponiert wird (hier die Töne  $c^2-h-f^1$  und  $hes-as-d^1$  in Takt 1–2), und eine (013)-Figur, die aus dem dritten bis fünften Ton gebildet wird (hier  $f^1-as^1-g^1$ ).<sup>11</sup> Obwohl das Stück als ein atonales Werk vorgestellt wird, gesteht Sang ein, dass manche tonalen Verfahrensweisen vorkommen. An erster Stelle kann hier der Einsatz des Bezugstons  $d$  und ihrer halbtönigen Gegenparts  $es$  und  $cis$  angeführt werden, welcher der Darstellung der zugrundeliegenden ABA'-Form dient. Teil I (Takt 1–28) endet einen Halbton über  $d$  mit  $es$ ;  $cis/des$  sticht als Bezugston von Teil II (Takt 29–40) hervor, weil er am Beginn und am Ende des Teils positioniert ist.<sup>12</sup> Teil III (Takt 40–67) wird durch das thematische Motiv eingerahmt, das mit dem Ton  $d$  endet. Am Ende von *Night Scenery* trifft der Ton  $d$  mit  $es$  zusammen, seinem halbtönigen Gegenstück, das durch die Violine gehalten wird.

In einem Werk, in dem es in der Hauptsache um die Kultivierung einer atonalen Klangwelt geht, schreibt Sang nichtsdestotrotz einem speziellen pentatonischen Akkord Bedeutung zu. Wie wichtig dieser Akkord ist, tritt am deutlichsten zutage, wenn er zum letzten Mal erscheint (Takt 62–65). Hier wird er einer dünnen Textur 13 Mal in Folge in relativ hohem Register gegenübergestellt. Zheng vermerkt in seiner Analyse auch „die Aufstellung vieler pentatoni-

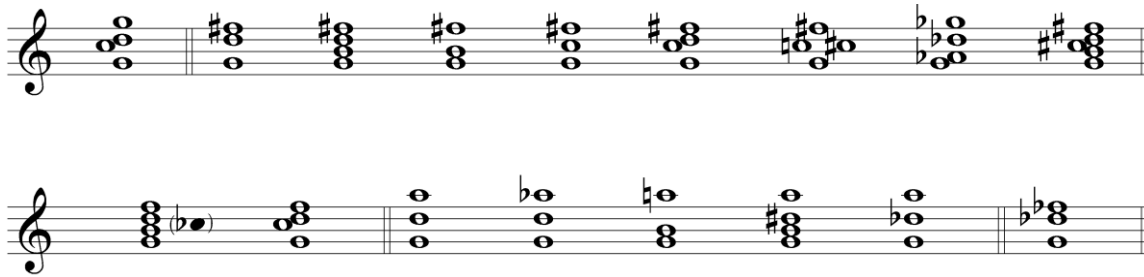
<sup>9</sup> Beispielhaft sei angeführt, dass die Melodie der Violine in den Takten 31–32 vollständig den Zwölfton-Raum ausfüllt.

<sup>10</sup> Das thematische Motiv erklingt abermals, wenn die Violine in Takt 8 einsetzt; wenn es neuerlich vorgetragen wird, rahmt es den dritten und letzten Abschnitt des Werkes ein. Sang und Zheng benennen in ihren Analysen lediglich ein weiteres Motiv (das Nachtigall-Motiv, welches besonders im mittleren Abschnitt hervortritt).

<sup>11</sup> Die Zahlen stehen für Töne, gezählt in Halbtonabständen. Auf  $c$  bezogen könnte (016) die Töne  $c-cis-fis$  meinen. Der Name von sets steht jedoch zugleich für jegliche Transpositionen, Umkehrungen oder andere Reihenfolgen der Töne. So handelt es sich bei der Ausprägung der (013)-Figur im konkreten Falle nicht um die Töne  $c-des-es$ , sondern um deren transponierte Umkehrung bei gleichzeitiger vertauschter Reihenfolge der Töne, hier 3, 0, 1, also  $f^1-as^1-g^1$ . Dass die Namen der pitch class set theory für die Bezeichnung der beiden Figuren verwendet werden, geschieht um der Kürze willen und ohne die Absicht, hier die Grundlagen von Fortes set theory zu diskutieren.

<sup>12</sup> Zu Beginn wird  $cis$  mit  $gis$ , das eine Quinte darüber liegt, kombiniert, und stetig wiederholt.

scher Farbakkorde“ und fügt hinzu, dass sie dabei helfen würden, der insgesamt atonalen Umgebung chinesischen Geschmack zu verleihen, und dass sie wie „glitzernde Edelsteine, eingebettet in einen harmonischen Hintergrund von Chromatizismen“<sup>13</sup> seien. In Sangs Analyse wird dieser (027) oder – wie er ihn nennt – „ein Akkord mit dem Intervall einer Quarte und einer Quinte“<sup>14</sup> gemeinsam mit vier anderen Arten von Akkorden aufgelistet (siehe Notenbeispiel 4). Die Art, wie Sang Tong verschiedene Akkordtypen kategorisiert, erinnert an Hindemiths Zugang, denn er stellt das Vorkommen bestimmter Intervalle als alleiniges Kriterium auf.



Notenbeispiel 4: Die fünf Akkordtypen, die von Sang (1991), S. 60, aufgelistet werden. Laut Sang sind die Akkordtypen gekennzeichnet durch das Vorkommen (1) von Quarte und Quinte, (2) einer große Septime, (3) einer kleine Septime, (4) einer None, und (5) einer verminderten Septime.

Noch nicht einmal dreißigjährig hatte Sang mutig das atonale Idiom erkundet; laut Kouwenhoven war die politische Haltung des jungen Komponisten ähnlich progressiv. Ungefähr zu der Zeit, als er an *Night Scenery* arbeitete, war Sang in der kommunistischen Untergrundpartei und diente als Offizier der Roten Armee. Doch schon bald zwangen ihn die Umstände, sein eifriges Experimentieren mit musikalischen Modernismen aufzugeben. Während der Kulturrevolution musste der leiseste Anhauch eines solch modernistischen Zugangs vermieden werden, bestenfalls durfte man ihm im Untergrund nachgehen. Kouwenhoven schrieb, dass Sang versucht habe, dem wachsenden Druck der Politik auf das Musikleben in Shanghai Widerstand zu leisten, dass er aber schließlich im Jahre 1955 seine Dozentur am Konservatorium verlor.<sup>15</sup> Er wurde durch die Rotgardisten während der Kulturrevolution verfolgt. Ab den 1980ern jedoch, nach Maos Tod, veränderte sich Sangs Schicksal wiederum einschneidend. Von 1984 bis 1991 war er Rektor des Konservatoriums Shanghai, und es folgte in seiner musikalischen Karriere eine fruchtbare Periode. Er veröffentlichte eine eindrucksvolle Anzahl

<sup>13</sup> Zheng: Zur Erklärung von Sang Tongs *Night Scenery*, S. 59.

<sup>14</sup> In seiner 2001 publizierte *Harmonielehre*, S. 469–471, bezeichnet Sang ihn jedoch als den *Pipa*-Akkord (琵琶和弦), unter Hinzufügung, dass er als Ersatz für den diatonischen Dreiklang verwendet werden kann. Der Name rührt davon her, dass die vier Saiten des chinesischen Zupfinstrumentn *Pipa* so gestimmt sind, dass eben diese pentatonische Viertongruppe erklingt. Sang wies dort auf die Verwendung dieses Akkordes in *Night Scenery*, aber auch in der Musik anderer Komponisten hin, so bei Debussy, Kodály und einigen chinesischen Komponisten, inklusive Luo.

<sup>15</sup> Vgl. Kouwenhoven: Artikel Sang Tong.

theoretischer Texte. Als führender Theoretiker war er nun in der chinesischen Kunstmusikszene fest verankert, jedoch scheint er keine Zeit mehr zum Komponieren gefunden zu haben.

Angesichts der Bedeutung Sangs als Komponist, Theoretiker und seiner Stellung als einer derjenigen Direktoren des Konservatoriums Shanghai, die am meisten geschätzt wurden und am längsten amtierten, ist es erstaunlich, dass in der offiziellen chinesischen Datenbank zu musikologischen Texten nicht einmal eine Doktorarbeit über Sang aufgelistet ist, was deutlich zeigt, dass eine tiefere Erforschung von Sangs musikalischem Wirken erst in Angriff zu nehmen ist. Im Folgenden möchte ich aufzeigen, wie Sang in seinen theoretischen Schriften über Harmonik von mitteleuropäischen Theorien des frühen 20. Jahrhunderts geprägt wurde. Ich werde zu zeigen versuchen, inwieweit Sang theoretische Ideen adaptierte, die von Schönberg, Hindemith und Kurth vertreten wurden, und zwar in Schönbergs *Harmonielehre* (1911), Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*, Teil 1 (1937), und in Kurths *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘* (1920). Die Art, wie Sang die dort niedergelegten Ideen in seinen Schriften miteinander verknüpft, hatte deutlichen Einfluss auf drauf, wie sich die der chinesischen Kunstmusik in den letzten dreieinhalb Jahrzehnten entwickelte und sie beleuchtet den Wandel der musikalischen und sozio-politischen Haltungen.<sup>16</sup>

In Anbetracht der bloßen Anzahl theoretischer Texte, die von einem solch produktiven Autor wie Sang verfasst wurden, entscheide ich mich für eine gezielte Untersuchung ausgewählter Publikationen. Naheliegender ist die Auswahl von *Sechs Vorlesungen über spezielle Themen der Harmonie* (1980) und *Geschichtliche Entwicklung der Chromatik* (2004), da diese Monographien Anfang und Ende von Sangs ausgedehnter Publikationstätigkeit markieren.

Außerdem werde ich seine *Überlegungen zur Harmonisierung von pentatonischen Melodien* einbeziehen, die 1980 in Journal des Konservatoriums Shanghai publiziert wurde, und die *Harmonielehre* (2004), die vom Chinesischen Kulturministerium in Auftrag gegeben worden war, und zwar für eine Reihe von Kunsterziehungs-Publikationen, die initiiert wurde, um den Beginn des neuen Jahrtausends zu markieren. Jeder dieser Texte ist repräsentativ für Sangs wissenschaftlichen Zugang im Allgemeinen und speziell für die Art, wie er harmonischen Studien in China eine Richtung vorgab.

In einem Artikel im Gedenken an Fraenkels und Schloß' Wirken an der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai schreibt Sang sein Wissen über Schönbergs *Harmonielehre*

---

<sup>16</sup> Von den Schönbergs und Hindemiths angeführten Schriften existieren Übersetzungen ins Chinesische von Luo Zhongrong. Luos Übersetzung von Kurths *Romantische Harmonik* ins Chinesische ist momentan in Arbeit.

und Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) dem Unterricht Fraenkels zu.<sup>17</sup> Fraenkel habe, so Song, die beiden Bücher in seinen Harmonielehre- und Kontrapunkt-Klassen verwendet. Obwohl Hindemiths *Unterweisung* in Sangs theoretischen Schriften prominent dargestellt wird, haben gerade Fraenkel und Schloß diese Schrift offenkundig nicht für ihren Unterricht in Shanghai benutzt. Dafür mag es politische Gründe gegeben haben: Fraenkel und Schloß hatten sich anders zu Nazideutschland stellen müssen, als Hindemith es tat. Hinzu kam das relativ späte Erscheinungsdatum der *Unterweisung*, welches zumindest für Schloß fraglich macht, ob ihm das Buch tatsächlich bekannt war. Und falls er es kannte, gab es möglicherweise inhaltliche Gründe dafür, nicht auf es zu rekurrieren. Wie Allen Forte vermerkte, betrachtete man Hindemith als ein Bollwerk gegen die Atonalen, besonders gegen die Zwölftöner.<sup>18</sup> Hindemiths Ideen wurden anfänglich durch Tan Xiaolin (1911–48) in China bekannt, der bei Hindemith in Yale Komposition studiert hatte, 1946 nach China zurückkehrte und in seinem Unterricht an der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai die *Unterweisung* als Hauptlehrbuch verwendete.<sup>19</sup> Tatsächlich ist die Auswirkung, die Hindemiths *Unterweisung* auf die chinesische Kunstmusikszene im 20. Jahrhundert hatte, alles andere als erstaunlich. Neben Tan Xiaolin kann dieser Einfluss auch auf eine sowjetische Schrift zurückgeführt werden, auf Jurij Cholopovs *Über drei fremde harmonische Systeme* (1966), die 1987 auch in einer chinesischen Übersetzung vorlag.

Cholopov hatte Hindemiths *Unterweisung* und Schönbergs *Harmonielehre* ausgiebig – aber eher unerwartet – gemeinsam mit Messiaens *Technique de mon langage musical* besprochen. Hindemiths Befürwortung von Musik, die engere Verbindungen zur tonalen Vergangenheit und zum allgemeinen Publikum aufwies, mögen ihm die Akzeptanz von offizieller sowjetischer Seite und in Folge auch vonseiten des chinesischen Regimes eingebracht haben. In seiner Darstellung der drei sogenannten harmonischen Systeme rückt Cholopov Hindemiths *Unterweisung* an erste Stelle. Schönbergs *Harmonielehre* wäre nicht berücksichtigt worden, wäre sie sich nicht der tonalen Harmonik gewidmet gewesen. Cholopovs scharfzüngige Anfangsbemerkungen über Schönberg waren bezeichnend für das damals herrschende politische Klima. Bevor Inhaltliches von Schönbergs *Harmonielehre* zur Sprache kam, wurde ihr Autor für seine formalistischen Vergehen heftig kritisiert.

---

<sup>17</sup> Sang: Fraenkel und Schloß in memoriam, S. 10.

<sup>18</sup> Forte: Paul Hindemith's Contribution, S. 2.

<sup>19</sup> Vgl. Sang: Tan Xiaolin in memoriam.

## II

*Sechs Vorlesungen über spezielle Themen der Harmonie* (siehe Abbildung) gehört zu Sangs einflussreichsten Schriften. Sie wurden 1980 gedruckt, im gleichen Jahr wie die erste chinesische Zwölftonkomposition. Sang war damals bereits über fünfzig, und trotzdem wurde er vier Jahre später im Alter von bereits 61 Jahren zum Rektor des Konservatoriums Shanghai ernannt. Wie im Vorwort angemerkt, enthält das Buch Vorlesungen für Kompositionsstudenten höherer Klassen des Konservatoriums Shanghai, beginnend mit Winter 1976, nur wenige Monate nach dem Tod Maos im September desselben Jahres, bis zum Sommer 1977.

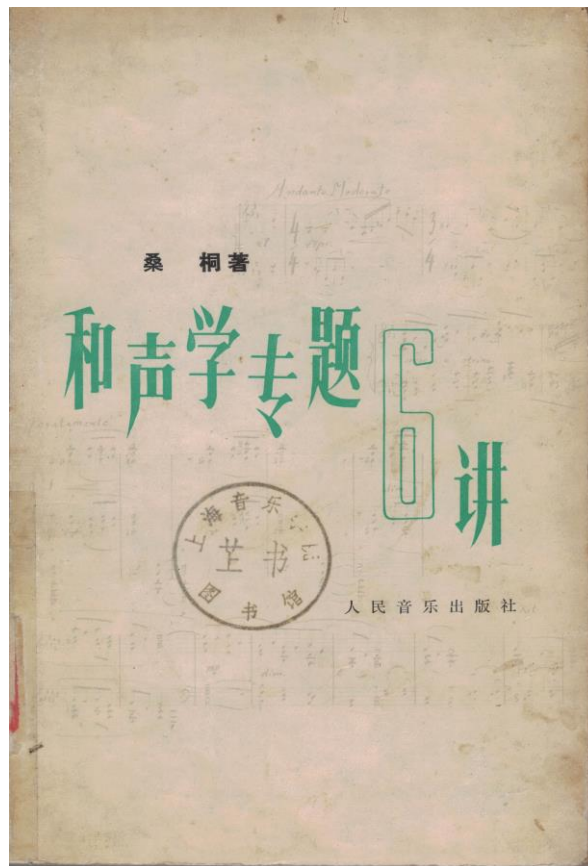


Abbildung: Umschlag von Sang Tongs *Sechs Vorlesungen über spezielle Themen der Harmonie* (1980)

Das letzte Kapitel der *Sechs Vorlesungen über spezielle Themen der Harmonie* ist ungewöhnlich, da es Themen betrifft, die in harmonischen Studien dieser Zeit selten aufgegriffen wurden. Sang unterscheidet hier vier Arten harmonischer Verwandtschaft, mit denen sich die harmonischen Sprachen verschiedener Epochen vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert verstehen ließen. Diese betreffen unterschiedliche Grade harmonischer Stabilität, verschiedene Abstufungen harmonischer Spannung, Arsis und Thesis im harmonischen Rhythmus und das Verhältnis zwischen Harmonien, die funktionelle oder koloristische Aufgaben übernehmen. Sangs Lesart der

Spannungsgrade, die er den verschiedenen Typen von Intervallen und Harmonien zuspricht, erinnert stark an Hindemiths mit Rücksicht auf Kombinationstöne gewonnene ‚Reihe 2‘.<sup>20</sup> Gleichwohl nahm Sang in diesem Fall nicht explizit auf die *Unterweisung* Bezug.<sup>21</sup> In seiner Diskussion funktioneller und koloristischer Harmonien schwingt auch Kurths Spekulation über die Frage mit, ob Harmonien konstruktiv oder destruktiv auf das System der Durmolltonalität wirken, wie in *Romantische Harmonik* dargestellt wird. Ich werde darauf zurückkommen.

Bei Sangs *Sechs Vorlesungen* wie auch bezogen auf Schönbergs *Harmonielehre* fragt sich gelegentlich, ob das Vermitteln tonaler Harmonik nicht manchmal als Vorwand genommen wurde, um moderne Ästhetiken zu diskutieren. Ein Überblick über die vielen Musikbeispiele ist aufschlussreich. Neben der Musik von Debussy, Ravel, Bartók, Kodály und Vaughan Williams schloss Sang keine Ausschnitte anderer westlicher Kunstmusik des 20. Jahrhunderts ein. Doch gibt es eine bedeutsame Ausnahme, vielleicht ermöglicht durch Chopolovs Schrift von 1966, obwohl deren chinesische Übersetzung erst einige Jahre später veröffentlicht wurde. Im letzten Kapitel der *Sechs Vorlesungen* exzerpiert Sang zwei Quartenakkorde aus Kapitel 20 von Schönbergs *Harmonielehre*, einem Kapitel, das sich auf „Akkorde, die aus Quarten gebaut sind“ konzentriert (Notenbeispiel 5). Schönberg listet dort eine stattliche Anzahl von Akkorden auf, die reine Quartenschichten, ausgehend von dreitönigen bis hin zu sechstönigen Akkorden und schließlich – mehr nebenbei – bis zum Zwölftonakkord. Sang zitiert zwei solcher viertönigen Akkorde aus der *Harmonielehre* und fügt sie in seine Darstellung über die zunehmende Verwendung koloristischer Harmonien im frühen 20. Jahrhundert ein.<sup>22</sup>



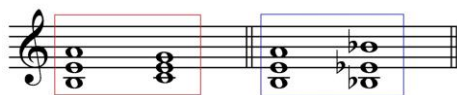
Beispiel 5. Die zwei Quartenakkorde (und ihre Auflösungen) aus Schönbergs *Harmonielehre* (1911), S. 346, die in Sang Tongs *Sechs Vorlesungen über spezielle Themen der Harmonie* (1980), S. 75, zitiert werden.

<sup>20</sup> Vgl. Z.B. Hindemith, *Unterweisung*, S. 111. Hindemiths Reihe 2 ermöglicht ein Urteil über die harmonische und die – anders gelagerte – melodische Kraft von Intervallen. Von links nach rechts gelesen enthält die Reihe die Intervalle Oktave – Quinte – große Terz – kleine Terz – große Sekunde – kleine Sekunde – Tritonus; jeweils zusätzlich mit den Komplementärintervallen

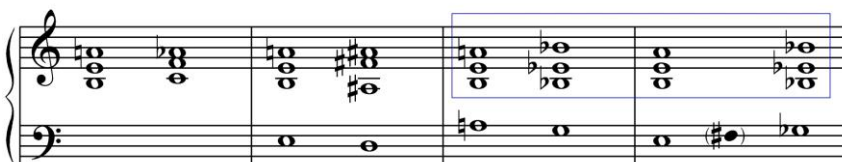
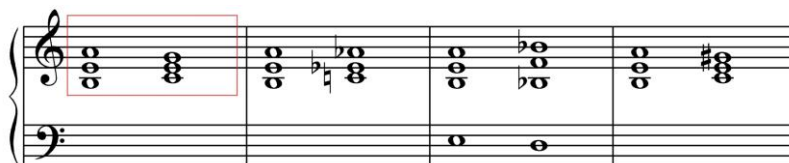
<sup>21</sup> Es bleibt unklar, ob Sang es für unumgänglich befand, die Bedeutung der *Unterweisung* für sein eigenes Konzept herunterzuspielen, da er womöglich zu vermeiden versuchte, Tan Xiaolin Gewicht zu verleihen, oder vielleicht deshalb, weil es zu jener Zeit generell nicht opportun war, westliche Theoretiker zu erwähnen. ((Dieser Satz ist in Form und Inhalt nicht überzeugend.))

<sup>22</sup> Die beiden Quartenakkorde sind exakte Transpositionen voneinander. Sie werden jeweils durch sparsame Stimmführung in einen Molldreiklang weitergeführt.

Bekanntlich ermöglicht die Schichtung reiner Quartan die Bildung einer ahemitonischen pentatonischen Tonmenge (von nun an pentatonische Tonmenge), über die man zu einer diatonischen und schließlich zwölftönigen Tonmenge gelangen kann. Neben Quartan ist dies nur mit den komplementären Quinten zu erreichen. Für Sang ließ sich die Besprechung der Quartanharmonik nun einfach aufgrund des Vorkommens der pentatonischen Tonmenge, mit der chinesische Volksmusik für gewöhnlich assoziiert wurde, in einer Quartanschichtung legitimieren. Sangs Wiedergabe des pentatonischen Quartanakkords aus der *Harmonielehre* und Luos *Picking Lotus Flowers* ist damit die Strategie gemeinsam, die Verwendung unkonventioneller Strukturen oder Techniken durch die Berufung auf Pentatonik zu legitimieren. Und es sollte nicht überraschen, dass der Dominantseptakkord am Beginn von Sangs *Night Scenery* darum mit notationstechnischen Komplikationen befrachtet wird, die ihn visuell zu einem Quartanakkord machen (siehe Notenbeispiel 2). 2001, etwa zwei Jahrzehnte, nachdem die *Sechs Vorlesungen* im Druck erschienen waren, publizierte Sang dann eine *Harmonielehre*, in der die Anzahl der aus Schönbergs *Harmonielehre* zitierten Quartanakkorde mehr als verdoppelt wurde. Pentatonische und nicht-pentatonische Quartanakkorde wurden von Sang gleichermaßen ausgewählt (siehe Notenbeispiel 6). Die Publikation wurde von der Regierung der Volksrepublik China großzügig gefördert und die Inhalte müssen daher gebilligt worden sein. Aus der bemerkenswerten Zunahme der Anzahl von Quartanakkorden, die aus Schönbergs *Harmonielehre* zitiert wurden, und der Einbeziehung von Auszügen aus der Musik Schönbergs und anderer Avantgarde-Komponisten lässt sich schließen, dass zu diesem Zeitpunkt keine strenge politische Zensur musikalischer Modernismen mehr stattfand.



Sang Tong (2001), S. 460, Bsp. 1049a



Schönberg (1911), S. 404, Bsp. 332

Sang Tong (2001), S. 460, Bsp. 1049b

Schönberg (1911), S. 405, Bsp. 333d

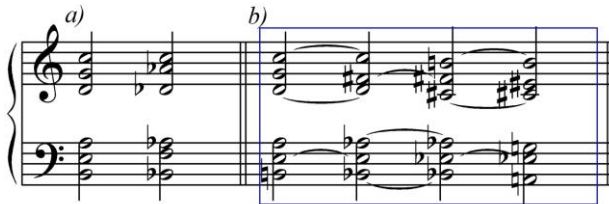
Sang Tong (2001), S. 460, Bsp. 1049c

Schönberg (1911), S. 405, Bsp. 335

Sang Tong (2001), S. 460, Bsp. 1049d



Schönberg (1911), S. 406, Bsp. 336



Schönberg (1911), S. 406, Bsp. 337

Notenbeispiel 6: In Sangs *Harmonielehre* (2001) aus Schönbergs *Harmonielehre* (1911) zitierte Quartenakkorde.

### III

Eine Leitfrage der musiktheoretischen Forschung Chinas war, wie Erkenntnisse der Harmonielehre am besten für den Umgang mit traditionellen chinesischen pentatonischen Melodien genutzt werden könnten. Die Verwendung von Dreiklangsharmonik wird üblicherweise als fremdartig abgelehnt. Auf den Pionierwerken wichtiger Vorgänger aufbauend, besonders auf der Arbeit Chao Yuen Rens in den 1920er-Jahren, befürwortete Sang die Verwendung pentatonischer Harmonien. Mir scheint, dass Sangs Versuch, eine theoretische Basis für die deren Verwendung zur Verfügung zu stellen, von Hindemiths Konzept der Grundtonbestimmung in seiner *Unterweisung* geprägt wurde. Die diesbezügliche Quelle ist ein Artikel, der wiederum 1980 publiziert wurde (im gleichen Jahr wie *Picking Lotus Flowers* und *Sechs Vorlesungen*), in dem Sang etwas fokussierte, was er als ‚vertikal integrierte‘ pentatonische Harmonien bezeichnete, eine Bezeichnung, die auf die Entstehung von Harmonien aus Melodien verweist, und damit auf einen Punkt, der in Kurths *Grundlagen* intensiv abgehandelt wird. Zu Beginn zeigt Sang, auf welcher unterschiedlichen Weise Komponisten pentatonische Melodien harmonisiert haben, wobei stets drei Grundkategorien vorzufinden seien. Zu der ersten Kategorie gehört eine terzgeschichtete Harmonik, gegebenenfalls mit stellvertretenden oder Zusatztönen innerhalb des traditionellen Rahmens der Durmolltonalität. Die zweite Kategorie ist charakterisiert durch die Verwendung unkonventioneller Akkorde, die aus Intervallen bestehen, die in pentatonischen Tonmengen vorkommen können. Die dritte Kategorie ist eher ungenau definiert. Sang merkt an, dass es hier um eine größere Bandbreite von Harmonien geht, sowohl terzgeschichtete als auch nicht terzge-

schichtete, und dass neuere Techniken wie parallele Fortschreitungen, Mischakkorde, Polymodalität und Ähnliches ins Spiel gebracht werden.

Die Neuheit von Sangs Position beruht auf seinem Versuch, die Gewinnung von Intervallen und verschiedenen Akkordtypen aus der pentatonischen Tonmenge zu systematisieren. Auf dieser Basis konstruierte er eine harmonische Syntax mit Rekurs auf die theoretischen Modelle, die von Hindemith in der *Unterweisung* aufgestellt worden waren, eine Bezugnahme, die bisher übersehen wurde. Auf seiner systematischen Suche nach Harmonien, die pentatonischen Tonmengen inhärent sind, filtert Sang vier Typen von dreitönigen und die gleiche Anzahl viertöniger Klängen heraus, die natürlich jeweils nur auf bestimmten Stufen der Pentatonik zur Verfügung stehen (siehe Tabelle 1).

(024)  
 (025)er und die in Umkehrung verwandten (035)er  
 (027)er und die in Umkehrung verwandten (057)er<sup>23</sup>  
 das konventionelle Paar von (037) und (047)  
 (0247)er und die in Umkehrung verwandten (0357)er  
 (0257)er  
 die konventionellen (037T)

Tabelle 1. Sangs Liste des kompletten Vorrats pentatonischer Harmonien

Obwohl die Vorstellung eines Grundtons traditionellerweise ausschließlich auf terzgeschichtete Harmonik angewendet wird, besteht Sang auf der Identifizierung von Grundtönen in sämtlichen Akkorden. Dazu wandte er sich der *Unterweisung* zu und folgte den Richtlinien, die Hindemith festgelegt hatte. Sang schrieb:

- Der Grundton einer Quinte ist die untere Note, der Grundton einer Quarte ist die obere Note. Der Grundton einer großen oder kleinen Terz ist die untere Note; der Grundton einer großen oder kleinen Sext ist die obere Note.
- Der Grundton einer großen Sekunde ist die obere Note; der Grundton einer kleinen Septime ist die untere Note.

Die Kriterien, die von Hindemith aufgestellt wurden, um die Grundtöne von unkonventionellen Akkorden zu identifizieren, werden ebenfalls von Sang wörtlich übernommen:

- In einem Akkord, der Quinten und andere Intervalle schichtet, wird der Grundton der Quinte als Grundton des Akkordes interpretiert. Wenn ein Akkord zwei oder mehr Quinten in sich hat, ersetzt der Grundton der tieferen Quinte jenen der höheren Quinte.
- Bei Fehlen einer Quinte wird der Grundton des Intervalls einer Quarte im Akkord als Akkordgrundton interpretiert.

<sup>23</sup> Das Fehlen von (027) in Sangs Text ist wahrscheinlich ein Druckfehler.

- Bei Fehlen sowohl von einer Quinte als auch von einer Quarte wird der Grundton des Intervalls einer großen Terz zum Akkordgrundton.

Hindemiths Neubestimmung von Grundtönen ermöglichte Sang, die Grundtöne sämtlicher pentatonischen Harmonien anzugeben, die er dann kategorisieren konnte, ungeachtet dessen, wie außerordentlich ihre Struktur sein mochte. Zudem ließ sich auf diese Weise begreifen, wie unterschiedliche pentatonische Akkorde aneinandergereiht werden können, um einen Stufengang zu bilden, der auf quasi-akustischen Fundamenten begründet war, indem er bestimmte Grundtonfortschreitungen bevorzugte.<sup>24</sup> In seiner 2001 veröffentlichten *Harmonielehre* formulierte Sang seine Befürwortung der Verwendung pentatonischer Harmonien für die Harmonisierung pentatonischer Melodien. Den früher erstellten Katalog dreier Arten der pentatonischen Harmonisierung erweitert er nun auf fünf. Der Einfluss von Hindemith wird damit verwässert und undeutlich.

#### IV

Abschließend möchte ich den Fokus auf Sangs Behandlung des Themas ‚Chromatik‘ in einer seiner besonders stark beachteten Monographien richten, nämlich in der *Geschichtlichen Entwicklung der Chromatik*, veröffentlicht 2004. Es sieht so aus, als habe Kurths *Romantische Harmonik*, obwohl in China nicht so weit verbreitet wie Schönbergs *Harmonielehre* oder Hindemiths *Unterweisung*, beträchtlichen Einfluss auf Sangs Buch zur Chromatik ausgeübt. Letzteres kompiliert 17 Aufsätze, die zwischen 1996 und 2000 in *Kunst Musik*, dem Journal des Konservatoriums Shanghai, veröffentlicht worden waren. Allein die Publikation einer solch langen Reihe von Aufsätzen in einer einzigen Zeitschrift weist auf Sangs Bedeutung und Einfluss hin. Aber es lohnt sich zu fragen, was ihn motiviert haben mag, die wechselnden Phasen von Chromatik in westlicher Kunstmusik derart extensiv zu untersuchen. Im Nachwort der Monographie teilt Sang mit, dass er zum ersten Mal an ein solches Projekt 1994 gedacht habe, als er in New Jersey war. Auf Verwandtenbesuch, verbrachte er Zeit damit, akademische Musikbücher in einer nahegelegenen Bibliothek zu lesen.

Aber eine vergleichende Lektüre der *Geschichtlichen Entwicklung der Chromatik* und des abschließenden Diskurses in den *Sechs Vorlesungen*, in dem dargestellt wird, wie sich die kompositorische Verwendung von funktionalen und koloristischen Harmonien mit der Zeit im Westen wandelte, deckt auf, dass es eine gemeinsame Thematik gibt. Das neuere Buch ist ein perfektes Gegenstück zum älteren: Die fragliche Zeit, vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert, wird auch in Sangs Buch von 2004 angesprochen, wenngleich nun weit ausführlicher.

<sup>24</sup> 2004 veröffentlichte Sang zwei Artikel, in denen er die Grundsätze von Hindemiths *Unterweisung* skizzierte. Er war nun kritischer gegenüber Hindemiths Theorie und hinterfragte, ob die Idee der Grundtöne und des Stufenganges auf Harmonien von unkonventionellem Aufbau anwendbar ist.

Die immense Bedeutung, die Sang in der *Geschichtlichen Entwicklung der Chromatik* Wagners *Tristan und Isolde* zuschreibt, scheint auf Kurth hinzuweisen.<sup>25</sup> Tatsächlich gibt es bemerkenswerte Übereinstimmungen zwischen Kurths *Romantischer Harmonik* und Sangs *Geschichtlicher Entwicklung der Chromatik*, was die Erörterung des *Tristan* betrifft. Einige Musikbeispiele und Kommentare zeigen deutliche Parallelen. So ist Beispiel 285 bei Sang (2004)<sup>26</sup> das gleiche wie jenes auf S. 132 bei Kurth (1920): Es werden die gleichen vier Takte aus *Tristan* herangezogen, wobei der Klavierauszug leicht differiert. Und es gibt eine Vielzahl weiterer Übereinstimmungen, möglicherweise Entlehnungen (siehe Tabelle 2). Aber wesentlich wichtiger als diese Parallelen ist die gemeinsame Grundüberzeugung, dass der Beginn einer neuen Ära der westlichen Kunstmusik, bedingt durch die Krise der Durmolltonalität, eng verwandt ist mit der Entstehung dissonanter Harmonien als unabhängige, eigenständige Klanglichkeiten.

Sang (2004)	Kurth (1920)
Bsp. 280(a)	S. 46, Bsp. 1
Bsp. 280(b)	S. 56, Bsp. 6
Bsp. 282	S. 60, Bsp. 11
Bsp. 283	S. 51, Bsp. 3
Bsp. 284 (Ende)	S. 50, Bsp. 2
Bsp. 285	S. 132, Bsp. 54
Bsp. 288	S. 352, Bsp. 206
Bsp. 293	S. 280–1, Bsp. 173
Bsp. 301(a)	S. 370, Bsp. 221 (T. 3, Klavierpart)
Bsp. 303	S. 379, Bsp. 223

Tabelle 2. Synopse der aus *Tristan und Isolde* zitierten Musikbeispiele

Sang stellte seine Monographie als objektiven chronologischen Bericht über die wechselnden Phasen der Chromatik in westlicher Kunstmusik vom 14. bis zum frühen 20. Jahrhundert dar. Bei genauerem Hinsehen jedoch können wir in seiner Darstellung eine subjektive Botschaft entdecken. Während Kurth sich in der *Romantischen Harmonik* auf chromatische Harmonien und harmonische Fortschreitungen konzentriert, geht Sang gegen Ende seiner Monographie dazu über, das Phänomen des Halbtonschrittes in den Mittelpunkt zu stellen. Der Blick auf die chromatische Skala war eine Strategie, die Sang erlaubte, einen evolutionären Verlauf aufzuzeigen, der sich über Wagner hinaus bis zu Atonalität, Zwölftonmusik und einigen neuen Zugängen zur Tonhöhen-

<sup>25</sup> Sang rundete seine 2004 veröffentlichte Monographie mit einer Diskussion über Chromatik in Skrjabin's Musik ab (S. 443–453), gefolgt von einigen weiteren Beispielen aus der Musik von Bartók, Milhaud und Stravinskij (S. 453–459). Er mag es für weniger klug gehalten haben, kontroverielle Gestalten wie Schönberg ans Ende zu stellen.

<sup>26</sup> Dies korrespondiert mit Bsp. 286 im Zeitschriftenartikel.

organisation erstreckt. Wie Kurth fasst Sang die Entwicklung der Chromatik in Begriffe, indem er einen geschichtlichen Verlauf nachzeichnet. Angetrieben hatte ihn, worauf man in China für gewöhnlich als ‚großes Rad der Geschichte‘ verweist. Man stellt sich darunter vor, dass etwas über Jahrhunderte hinweg in Gang war, und so wird die Entwicklung als im Wesentlichen autonom und auch automatisch betrachtet. Chromatismen als solche und, im weiteren Sinn, neue Musik sind nichts anderes als verschiedene Manifestationen eines unlenkbaren Prozesses; sie sind keine bloßen expressiven Ausflüsse von Dekadenz oder Formalismus, wie die sowjetischen und chinesischen Autoritäten sie verurteilt hatten.

Da Sang in Kurths *Romantischer Harmonik* eine Zuflucht gefunden hatte, dürfte es nicht überraschen, wenn er auch in Hindemiths *Unterweisung* auf die Beschreibung eines Szenarios stieß, das ihm ebenso eindrucksvoll als sicherer Hafen außerhalb der Pentatonik erschienen sein muss:

„Die Entthronung geschieht im vergangenen [19.] Jahrhundert. In Wagners ‚Tristan‘ ist die Herrschaft des Dur und Moll beseitigt. Statt der diatonischen Tonleiter ist hier einwandfrei die chromatische als Grundlage aller Linien und Klänge eingesetzt. Aber die Revolution kam zu früh. Die Entschlußkraft und Folgerichtigkeit, mit der dieser kühne Schritt getan wurde, war einmalig und zunächst ohne Folgen. [...] nicht einmal sein Schöpfer [Wagner] hat ein zweites Mal einen so kraftvollen Vorstoß in das neue Gebiet unternommen. Erst um die Jahrhundertwende beginnt die im ‚Tristan‘ gezeigte neue, weitere Tonwelt sich auszuwirken.“<sup>27</sup>

Für Hindemith führte – wie für Sang – die Verwendung der ‚chromatischen Skala als Ausgangsmaterial des Komponierens‘ fort, was Wagner in den 1850er-Jahren initiiert hatte. Sie ist nachdrücklich eine progressive Bewegung, aber von ihrer Natur her keineswegs subversiv, und daher sollte es, wie Sang nicht müde wurde zu betonen, einen Konsens darüber geben, sie als ‚großen Sprung nach vorn‘ zu betrachten. Sangs Rezeption von Schönberg, Hindemith und Kurth in Texten, die er in den über zwei Jahrzehnten nach der Kulturrevolution veröffentlicht hatte, zeigt die verzweigten Wege, auf denen einige aus der mitteleuropäischen Musiktheorie stammende Ideen in die chinesische Kunstmusik gelangten. Zugleich werden damit repressive Haltungen ins Licht gestellt, die paradoxerweise den Drang von Komponisten nach künstlerischer Autonomie wahrscheinlich eher intensiviert als unterdrückt haben.

---

<sup>27</sup> Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, S. 69.

## Literatur

Cholopov, Jurij: O trech zarubežnych sistemach garmonii [Über drei ausländische harmonische Systeme]. In: *Muzyka i sovremennost* iv (1966); Übersetzung ins Chinesische 尤·霍洛波夫《论西方的三种和声体系》(罗秉康译)北京:人民音乐出版社1987年。

Forte, Allen: Paul Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States. In: *Journal of Music Theory* 42:1998, Heft 1, S. 1–14.

Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz* [作曲技法]. I. Theoretischer Teil. Neue, erweiterte Ausgabe Mainz 1940 [1937], nach der amerikanischen Ausgabe *The Craft of Composition*, übersetzt von Arthur Mendel, New York 1942, ins Chinesische übersetzt von Luo Zhongrong, Peking 1983.

Kouwenhoven, Frank: Artikel Sang Tong. In: *Grove Music online*, letzter Abruf 30.12.2016.

Sang Tong: Die Struktur der vertikal integrierten pentatonischen Harmonie. In: *Kunst Musik* 1980, Nr. 1, S. 20–44. 桑桐,〈五声纵合性和声结构的探讨〉《音乐艺术(上海音乐学院学报)》。

Ders.: *Sechs Vorlesungen über spezielle Themen der Harmonie*. Peking 1980. 《和声学专题六讲》

Ders.: Tan Xiaolin in memoriam – Eine Rede, gehalten beim Gedenkkonzert des 40. Jahrestages von Tans Tod. In: *Kunst Musik* 1988, Nr. 3: 60–61. 〈纪念谭小麟—在谭小麟教授逝世40周年纪念音乐会上的讲话〉,《音乐艺术(上海音乐学院学报)》。

Ders.: Fraenkel und Schloß in memoriam – Vorstellung zweier deutscher Kompositionsprofessoren am Konservatorium Shanghai. In: *Kunst Musik* 1990:1, S. 10–15. 〈纪念弗兰克尔与许洛士—介绍两位原我院德国作曲教授〉,《音乐艺术(上海音乐学院学报)》。

Ders.: *Night Scenery*: Atonale Techniken et al. In: *Kunst Musik* 1991, Nr. 3, S. 56–63. 〈《夜景》中的无调性手法及其他〉,《音乐艺术(上海音乐学院学报)》。

Ders.: *Harmonielehre*, Shanghai 2001. 《和声学教程》。

Ders. *Geschichtliche Entwicklung der Chromatik*. Shanghai 2004. 《半音化的历史演进》/ *Historical Evolution of Chromaticism*.

Ders.: Hindemiths tonale Konzepte. In: *Kunst Musik* 2004, no. 3: 9–13 und Nr. 4: 33–38. 〈欣德米特的调性观念〉,《音乐艺术(上海音乐学院学报)》。

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre* [勋伯格和声学]. Ins Chinesische übersetzt von Luo Zhongrong, Shanghai 2007. Erste Ausgabe 1911.

Utz, Christian: Cultural Accommodation and Exchange in the Refugee Experience: A German-Jewish Musician in Shanghai. In: Ethnomusicology Forum 2004, Heft 1, S. 119–151.

Wang Ningyi: Idee provoziert Entdeckung: Anmerkungen zu Luo Zhongrongs *Picking Lotus Flowers along the Riverside*. In: Musikforschung 1981, Nr. 4, S. 41–45. 王宁一, 〈发人 深思的探索—评罗忠熔的《涉江采芙蓉》〉, 《音乐研究》。

Zheng Yinglie: Zur Erklärung von Sang Tongs *Night Scenery*. In: Kunst Musik 1983, Nr. 2: 54–59. 郑英烈, 〈桑桐的《夜景》试释〉, 《音乐艺术 (上海音乐学院学报)》。

Ders.: Der Umgang mit Zwölftontechnik in chinesischen Kompositionen. In: *Music Research* 1986, Nr. 1: 23–34. 郑英烈, 〈十二音技法在中国音乐 作品中的运用〉, 《音乐研究》。

Ders. [Zhang Ying-Lie]: Letter from China: The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Musical Composition. In: *Musical Quarterly*, 74:1990, Nr. 3, S. 473–488.

Aus dem Englischen übersetzt von Sonja Huber, eingerichtet von Gesine Schröder

*Cheong Wai-Ling ist Professorin für Musiktheorie und Chair am Musikdepartement der Chinese University of Hong Kong. PhD an der Cambridge University, wo sie bei Derrick Puffett studierte. Zu ihren Forschungsinteressen gehören die Musik und die theoretischen Schriften von Olivier Messiaen, Musik Aleksandr Skrjabin und Igor' Stravinskijs sowie die sowjetische und mitteleuropäische Musiktheorie und deren Fortwirken in China. Ihre Aufsätze erschienen u.a. im Journal of the Royal Musical Association, in Acta musicologica, Music Analysis, Music and Letters und in den Perspectives of New Music. Jüngste Veröffentlichungen: ‚Miroir Fluide‘: Messiaen, Debussy and Cyrano's ‚Synaesthetic‘ Bird. In: Music and Letters 2014, sowie Reading Schoenberg, Hindemith, and Kurth in Sang Tong: Modernist Harmonic Approaches in China. In: Acta musicologica 2016.*