

Eine Altlast – das Brigaden-Lehrbuch in China*

Cheong Wai-Ling & Hong Ding

1937 und 1938 wurden die beiden Bände eines *Harmonielehrbuchs* veröffentlicht, für die eine vierköpfige Brigade sowjetischer Theoretiker als Autorenkollektiv zeichnete. Zu der Brigade gehörten neben Igor Vladimirovič Sposobin drei weitere renommierte Professoren des Moskauer Konservatoriums. Das pädagogische Werkzeug, das das *Harmonielehrbuch* an die Hand gab, erlangte mit dem Buch bald den Status eines offiziellen Lehrmittels, und das *Harmonielehrbuch* machte Geschichte als „the basic textbook for courses on harmony in the music schools of the Soviet Union“¹. In den späten 1950er-Jahren wurde das Brigaden-Lehrbuch ins Chinesische übersetzt und in China veröffentlicht. Auch hier wurde es schnell zu einem kanonischen Buch und ist seitdem, wenngleich manchmal nur nominell, in praktisch allen Musikinstitutionen Chinas in Gebrauch – bis heute.

In beiden Ländern war es das Brigaden-Lehrbuch (im Folgenden auch Sposobins *Harmonielehrbuch* oder einfach das ‚Buch‘), das zu einer weiten Verbreitung der Funktionstheorie unter den an Konservatorien und anderen Musikinstituten ausgebildeten Musikern führte. Die Rezeption des Brigaden-Lehrbuchs in der Volksrepublik China ähnelte jener in der UdSSR, aber von der Tatsache, dass die Funktionstheorie, die in dem Buch hochgehalten wurde, ihre Wurzeln im ‚imperialen‘ Westen hat, nahm man in China lange Zeit keine Notiz. Chinesische Leser des Buchs wissen gewöhnlich nicht, dass sich die Funktionstheorie Riemann verdankt und dass ihre Herkunft eher deutsch als russisch ist.² In China ist Riemann nicht sonderlich bekannt und sicher weniger als Sposobin oder die Brigade, jedenfalls wo es um Harmonieübungen geht. Die Funktionstheorie verband man mit sowjetischer, nicht mit deutscher Theorie.

* Es handelt sich bei dem Text um die für den deutschsprachigen Leserkreis eingerichtete frühe Fassung eines Textes, der umgearbeitet und wesentlich erweitert demnächst auf Englisch publiziert werden wird.

¹ Protopopov / Velimirović: Review of *Elementarnaya Teoriya Muzyki* by Igor Vladimirovich Sposobin, S. 250.

² In der ersten Ausgabe des sowjetischen Lehrbuchs war die Funktionstheorie explizit Riemann zugeschrieben worden. Unter anderem von Riemann herrührende generelle theoretische Erklärungen hatte man eingeschlossen „mainly for the benefit of provincial music theory teachers, who may not have been aware of such advances in theoretical thought.“ Carpenter: *The theory of music in Russia and the Soviet Union*, S. 1104. Doch Informationen und Zweckbestimmungen wie diese wurden von der zweiten Auflage an getilgt. Allen chinesischen Übersetzungen lagen spätere Ausgaben des *Harmonielehrbuchs* zugrunde, in denen Riemann und die Namen anderer Musiktheoretiker nicht mehr vorkamen.

Zu der sogenannten Theorie-Brigade, die Urheber der beiden Bände des *Harmonielehrbuchs* war, gehörten neben Sposobin als maßgeblichem Hauptautor noch Iosif Ignatevič Dubovskij, Sergej Vasil'jevič Eevseev und Vladimir Vasil'evič Sokolov. Alle vier hatten bei Georges Catoire (Georgij L'vovič Katuar) am Moskauer Konservatorium studiert und alle verblieben als Theorielehrer am selben Institut. Die Theorie-Brigade hatte kurz vor der Publikation des *Harmonielehrbuchs* schon für eine erste Version des ‚Buches‘ zusammengearbeitet, deren zwei Bände unter dem Titel *Praktischer Harmoniekursus* 1934 und 1935 erschienen waren. Diesem ging seinerseits Catoires ebenfalls zweibändiger *Theoretischer Harmoniekursus* voraus, der zwei Jahre, bevor Catoire 1926 starb, publiziert worden war. Für Catoire wiederum hatte François-Auguste Gevaerts zweiteiliger *Traité d'harmonie, théorique et pratique* [1905 und 1907] einen wichtigen inhaltlichen Bezugspunkt dargestellt, und auch Riemanns Funktionstheorie hatte für ihn eine Rolle gespielt.³ Veranschlagt man Catoires französische Herkunft, seinen zwar nur gut halbjährigen Aufenthalt in Berlin als Klavierschüler von Karl Klindworth, als Kompositionsschüler des innovativen Theoretikers Otto Tiersch⁴ und des Wagnerianers Philipp Bartholomé Rüfer ab Dezember 1885, so kann man behaupten, dass Catoire gut ausgestattet war, einen Zugang zu deutschen und französisch-belgischen innovativen Ideen zu finden, und mit diesen trug er nun über seine Schüler zur Entwicklung der sowjetischen Musiktheorie bei.

In den 1950er-Jahren trat die regierende Partei der Volksrepublik China in die Fußstapfen des sowjetischen ‚alten großen Bruders‘ und übernahm in zunehmendem Maße die Kontrolle über die Künste. Die erste chinesische Übersetzung des Sposobin'schen *Harmonielehrbuchs* besorgte Zhu Shimin vom Zentralkonservatorium; die Bände wurden 1957 und 1958 publiziert (siehe Abbildung). In den anderthalb Jahrzehnten nach dem Abklingen der Kulturrevolution ab 1976 erarbeitete Chen Min vom Shenyang Konservatorium eine neue Übersetzung ins Chinesische, welche 1991 publiziert wurde. Von ihm übersetzt kamen schließlich 2000 und 2008 noch zwei weitere Ausgaben heraus, die wiederum mehrmals neu aufgelegt wurden.

³ Siehe Katuar: *Theoretischer Harmoniekursus*, u.a. S. I/27ff. Katuar benutzt Funktionszeichen, wendet sie aber im Detail anders an als Riemann.

⁴ Vgl. z.B. Tiersch: *System und Methode der Harmonielehre*.

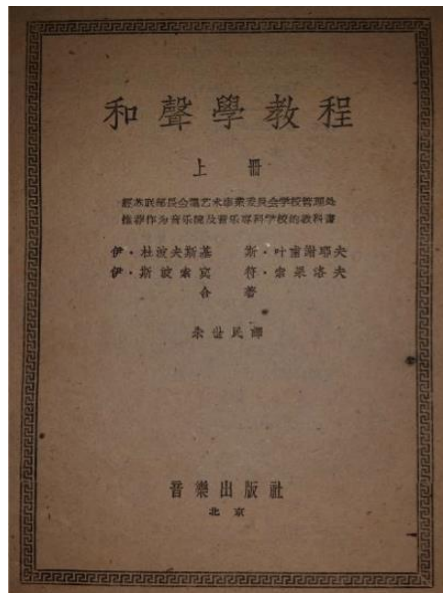


Abbildung: Titelseite der ersten chinesischen Ausgabe des *Harmonielehrbuchs* (1957), übersetzt von Zhu Shimin

Die Publikationsstatistik des *Harmonielehrbuchs* ist phänomenal. So wurden beispielsweise von der Übersetzung von 1991, die auf der sowjetischen Ausgabe von 1994 beruht, 42.715 Exemplare gedruckt. Der Nachdruck dieser Ausgabe im Jahre 1998 brachte es auf eine Summe von 62.735 Exemplaren. Und die Ausgabe von 2008 schließlich sowie deren Nachdruck von 2010 kamen zusammen auf 100.000 Exemplare. Alles in allem kommen sämtliche Ausgaben und Nachdrucke auf eine Summe von 250.000 Exemplaren, was in der Tat eine erstaunliche Zahl ist, die unschlagbar sein dürfte unter allen jemals in China publizierten musiktheoretischen Lehrbüchern. Sogar heute wird das ‚Buch‘ noch benutzt, und es nimmt nach wie vor an chinesischen Konservatorien und Musikinstituten eine privilegierte Position ein. Neben Sang Tongs *Harmonie: Ihre Theorie und Praxis* (1982) ist das ‚Buch‘ die einzige Harmonielehre, die die Website des Konservatoriums Shanghai künftigen Studienanfängern in Komposition empfiehlt.⁵ Ein weiterer Glanzpunkt in der Karriere des ‚Buchs‘ ist, dass von 2008 bis 2013 Huang Huwei, Liu Xueyan (der die Ausgabe des ‚Buchs‘ von 1987 Korrektur gelesen hatte) sowie Liu Ming, Chen Enguang und Wen Ziyang gemeinsam Modelllösungen zu den Übungen aus Sposobins *Harmonielehrbuch* veröffentlichten, die künftigen Studenten bei der Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung am Konservatorium

⁵ Sang Tong war von 1986 bis 1991 Präsident des Konservatoriums Shanghai. Studienbewerbern für die Graduate Studies wird eine sehr viel längere Liste von Büchern empfohlen, aber die Funktionstheorie hat in ihr keinen Platz mehr. Auf der offiziellen Website des Konservatoriums Shenyang wie auf denen anderer Konservatorien ist das ‚Buch‘ nicht deutlich gelistet. Und dennoch benutzt man dort oft die Chiffren der Funktionstheorie (wie zum Beispiel DD⁷), um den Grad der harmonischen Beschlagenheit anzugeben, der bei Anfängern im Fach Komposition erwartet wird.

helfen sollen.⁶ Die Tatsache, dass nur für ein einziges Lehrbuch ein ‚Schlüssel‘ in Buchform gegeben wurde, der zudem von Professoren stammte, die an den drei wichtigsten Konservatorien und außerdem sozusagen über das Land verteilt lehrten, attestiert nochmals den großflächigen und prominenten Einsatz und den Erfolg des ‚Buchs‘ in China. Insofern es hier um die höhere Musikerziehung des Landes geht, ist das wahrhaftig exzeptionell. Offensichtlich gibt es einen Markt für das *Harmonielehrbuch*.

Aus der Publikationsstatistik lässt sich folgern, dass das *Harmonielehrbuch* einflussreich ist, da es sich einer breiten und anhaltenden Leserschaft erfreut. Aber die Statistik als solche gibt uns keinerlei Anhaltspunkte, welche Auswirkungen das ‚Buch‘ auf die Entwicklung des harmonischen Denkens und des Komponierens von Harmonien in China hatte und warum die Nachfrage nach dem Lehrbuch seit den späten 1950er-Jahren nachgerade explodierte. Um diesen Fragen nachzugehen, reicht es freilich nicht, die theoretischen Inhalte des *Harmonielehrbuchs* unabhängig davon, wie sie seinerzeit verstanden und gebraucht wurden, zu untersuchen; methodisch würde eher ein ethnographischer oder ein textkritischer Zugang naheliegen.

Obwohl uns einige der von uns Befragten großzügig ihren Blick auf die Sache mitteilten, haben wir entschieden, die Textkritik statt der Ethnographie als Hauptwerkzeug unserer Untersuchung einzusetzen. Diese Entscheidung fiel auf der Grundlage, dass wir auf sachdienliche Texte von hohem Wert für die Forschung gestoßen sind, welche die ihnen zustehende kritische Aufmerksamkeit verdienen. Die Ergebnisse unserer Forschung sind leicht überprüfbar, denn die untersuchten Texte sind allgemein zugänglich. Es ist zu hoffen, dass unsere Unternehmung auch andere Forscher ermutigen wird, hier weiter zu suchen und auf dem aufzubauen, wofür unsere vorbereitende Arbeit an diesem Gegenstand eine Basis bereiten soll.

Was das *Harmonielehrbuch* abhebt von den meisten anderen Harmonielehren, zu denen man in den späten 1950er-Jahren in China Zugang hatte, ist die Tatsache, dass tonikale, subdominante oder dominante Funktionen praktisch in jeden einzelnen Akkord hineingelesen werden als Art und Weise, wie westliche tonale Harmonie verstanden und damit auch gelehrt werden sollte. Weil sich das ‚Buch‘ in der Volksrepublik China eines solch breiten und lange währenden Interesses vonseiten der Leser erfreute und es die primäre Quelle für die Lehre tonaler Funktionen darstellte, wurde es zum Emblem für Funktionstheorie und im weiteren Sinne für westliche tonale Harmonie. Fälle wie dieser, in denen Funktionstheorie mit tonaler Harmonik ineins gesetzt werden, sind in China nicht selten.⁷

⁶ Huang Huwei und Wen Ziyang lehren am Konservatorium Sichuan, Liu Xueyan und Liu Ming am Konservatorium Shenyang und Chen Enguang am Konservatorium Tianjin.

⁷ So behandelte beispielsweise Du Xiaoshi funktionelle Harmonie als gleichbedeutend mit tonaler Harmonie, und zwar überall in seinem 1990 erschienenen Aufsatz, zu welchem unten mehr gesagt werden wird.

Zu jener Zeit Ende der 1950er-Jahre war wenig bekannt, dass es so etwas wie Stufentheorie überhaupt gab, obwohl die entsprechende theoretische Idee dank der Übersetzung und Publikation einer nicht unerheblichen Anzahl von westlichen Harmonielehren in China sehr wohl hätte ins Bewusstsein treten können. Ebenfalls wenig bekannt war, dass Riemanns Funktionstheorie und die Stufentheorie in dem ‚Buch‘ vermengt wurden, wie der Gebrauch von Chiffren für harmonische Funktionen gleichzeitig mit römischen Zahlen für Stufen bekundete. Alles in allem ist die Behauptung kaum übertrieben, dass die theoretischen Begriffe der Funktionstheorie und westliche Tonalität in China oft verschmolzen wurden und dass *die* Harmonielehre gemeinhin diesen verschmolzenen Begriff steht. Obwohl bisher kaum untersucht wurde, wo die Verschmelzung überhaupt in Sposobins *Harmonielehrbuch* selbst offengelegt wurde, scheint es schwer, die Rede von Funktionstheorie von dem ‚Buch‘ zu trennen.

Um zu verstehen, wie die Theorie und Praxis der Harmonie in China fast unbemerkt ihren Kurs wechselten und wie es dazu kam, dass man dem Ansturm des ‚Buchs‘ in China nachgab, haben wir Aufsätze Su Xia (1981) und Du Xiaoshi (1990) als Schlüsseltexte für unsere Analyse ausgewählt.⁸ Unter den erwähnenswerten Veröffentlichungen, in denen kritisiert wurde, wie die Funktionstheorie das kreative harmonische Schreiben in China erschwerte, ist Su Xias 1981 erschienener Aufsatz zur *Geschichte und zum gegenwärtigen Stand der ethnisierten Harmonie* chronologisch der erste.⁹ Etwas derartiges vor der Kulturrevolution bis einschließlich 1976 zu publizieren, wäre undenkbar gewesen. Die zunächst noch vorsichtige Kritik an der Funktionstheorie verschärfte sich in Dus Aufsatz *Neue Gedanken zum Stil und zur Entwicklungsgeschichte der ethnifizierten Harmonie in China*, welcher etwa ein Jahrzehnt nach Sus Text veröffentlicht wurde.¹⁰ Beide schrieben über Komponisten oder Kompositionen,¹¹ ohne Sposobins *Harmonielehrbuch* oder irgendein anderes Lehrbuch zu erwähnen. Zentral war für die Aufsätze von Su und Du ihre Forderung, dass Komponisten sich eingehend sowohl mit der traditionellen Volksmusik als auch mit der modernen Kunstmusik beschäftigen sollten, um über die Grenzen der Funktionstheorie hinauszugelangen und dadurch zur künftigen Entwicklung der chinesischen Musik beizutragen.

Neben Sus und Dus Aufsätzen werden die von Li Huanzhi (1997, ²2009) herausgegebene Nummer von *Contemporary China: Music* und Fan Zuyins Monographie über pentatonische Harmonik (2003), beide ungefähr ein Jahrzehnt nach Dus Aufsatz zuerst erschienen,

⁸ Su und Du sind führende Forscher im Bereich der Kunstmusik, und diese beiden Aufsätze demonstrieren einen hohen wissenschaftlichen Standard.

⁹ Als eine Reihe von Musikinstituten 1949 verbunden wurde, um das ins Leben zu rufen, was später das Zentralkonservatorium genannt werden sollte, hatte Su Xia zu den Lehrern der ersten Generation gehört. Er leitete damals die Kompositionsabteilung und einige der renommiertesten chinesischen Komponisten im Bereich der Kunstmusik gingen aus seinem Unterricht hervor.

¹⁰ Du emeritierte vor Kurzem, war davor aber lange Zeit noch Hauptherausgeber des People's Music Publishing House, des angesehensten seiner Art in der Volksrepublik China.

¹¹ Die Musikstücke, die hier besprochen werden, stammen fast ausschließlich aus der Zeit vor 1949.

ebenfalls miteinander verglichen und kritisch beleuchtet.¹² Die Aufsätze von Li und Fan werden wegen der Nähe des Publikationszeitpunktes und der Ähnlichkeit ihrer oft offiziellen Standpunkte zusammen behandelt.

Von der Essenz her ist *Contemporary China: Music* mehr Propaganda als Forschung; kritische Standpunkte sind rar. Die Reihe zählt zu den Büchern (mit *Contemporary China* als Reihentitel), die veröffentlicht werden, um „über dreißig Jahre der historischen Erfahrung“ zu dokumentieren, sie huldigen den „Schöpfer[n] und Aufbauer[n]“ der Volksrepublik, „eines großartigen sozialistischen Landes“, wie man in den Vorworten zu sämtlichen Bänden der Reihe lesen kann. Im Juli 1997, als sich Hongkong nach einer 156-jährigen britischen Regierungszeit wieder unter die chinesische Souveränität begab, wurde die der Musik gewidmete Nummer dort vom Stapel gelassen.¹³

Im Einleitungskapitel seiner Monographie prüfte Fan den Entwicklungsverlauf der Forschung über die sogenannte vielstimmige chinesische Musik, wobei er feststellte, dass mehr Anstrengung für Studien über professionelle Kunstmusik als für traditionelle Volksmusik aufgebracht werde.¹⁴ Fans zieht seinen Text *Contemporary China: Music* umfassend heran, indem er Li Huanzhis Ausgabe zitiert, paraphrasiert und gelegentlich sogar plagiiert. An manchen Stellen stimmt die Textstruktur exakt überein. Auch gibt Fan dieselbe Literatur an wie Li, wobei es sich bei den Autoren stets um Musiktheoretiker handelt, die über ihren Gebrauch der Funktionstheorie, mit Chiffren oder anders, die Harmonie hatten sinisieren wollen. Fan untersucht die musiktheoretischen Texte manchmal sehr genau, aber er riskiert selten etwas über die Zusammenfassung der Hauptpunkte hinaus, meist zitiert er nur direkt aus den Texten.

Die genannten Texte dokumentieren die Entwicklung der harmonischen Theorien und Praxis in China und artikulieren die Überzeugung, dass es eine Notwendigkeit gebe, die Harmonie zu sinisieren. Aus der frühen Entwicklungsphase der 1920er-Jahre ragt Chao Yuenren (1892–1982) als bahnbrechende Figur heraus.¹⁵ Nachdem er konstatiert hatte, dass zu dem westlichen System der tonalen Harmonie kein chinesisches Gegenstück existierte,¹⁶ versuchte Chao, wie andere zeitgenössische Komponisten der Kunstmusik auch, die westliche tonale Harmonie in einer Weise auf chinesisches pentatonisches Material anzuwenden, die die ethnische Identität der Kompositionen nicht ernsthaft gefährdete.

Harmonie wurde von da an als unverzichtbar für die Entwicklung der chinesischen Kunstmusik gehalten und sie wurde fixiert als eines unter vielen anderen Dingen, welche die

¹² Selbstverständlich werden hier lediglich die relevanten Teile dieser umfänglichen Publikationen besprochen werden.

¹³ Vielleicht anlässlich des sechzigsten Jahrestages der Gründung der Volksrepublik China wurde der Band 2009 in Hongkong nachgedruckt.

¹⁴ Vgl. Fan: Chinesische pentatonisierte modale Harmonik, S. 2–3.

¹⁵ Chao entwickelte sich später zu einem der renommiertesten Linguisten der Welt.

¹⁶ Vgl. Chao: Vorwort zur Anthologie neuer Gedichte zum Singen.

Chinesen zu meistern und zu sinisieren hätten, falls sie mit dem Westen gleichziehen wollten.¹⁷ In der Zeit vor 1949 war es eine hauptsächlich selbstaufgelegte Aufgabe, der man sich damit stellte. Komponisten der Kunstmusik experimentierten frei mit unterschiedlichen Zugängen zur Harmonie, um für eine Sinisierung zu sorgen. Aber solche Freiheit dauerte nicht an. Der Gebrauch der Funktionstheorie, damals als ein aus der Sowjetunion importiertes intellektuelles Versorgungsgut hochgeschätzt, wurde in der Zeit nach 1949 in zunehmendem Maße verbindlich.

Su vollzog anhand ausgewählter Musikstücke aus der Zeit zwischen den 1920er- und 1940er-Jahren nach, wie die Sinisierung der Harmonie sich entwickelt hatte. Dann sprach er über die verhängnisvolle Entwicklung der sinisierten Harmonie nach der Gründung der Volksrepublik im Jahre 1949.¹⁸ Kurz gesagt, über die Jahre hinweg tauchten zwei Hauptschulen des Denkens in der anhaltenden Debatte auf, die die Entwicklung der harmonischen Systeme in China betraf. Es gab jene, die das Herausschnitzen eines eigenen pentatonischen chinesischen Harmoniesystems favorisierten, und es gab auf der anderen Seite jene, die das tonale System des Westens favorisierten.¹⁹ Nachdem er hervorgehoben hatte, dass die letztgenannte Position seit 1949 dominierte, schrieb Su über eine Konferenz, die 1956 am Zentralkonservatorium abgehalten worden war. Obwohl Su den Verlust einer pentatonischen Harmonie und die Konferenz von 1956 nicht in direkten Zusammenhang brachte, suggerierte er einen Bezug dennoch dadurch, dass er diese beiden Dinge gleich nacheinander erwähnte. Laut Su hatten sich die Komponisten, Musiktheoretiker und Lehrer im Fach Harmonie bei der Konferenz versammelt, um die Kultivierung der nationalen Harmonie zu diskutieren, und letztendlich sei ein Konsens erzielt worden:

Nach der Beratung haben die Delegierten einen Konsens erreicht: Um das Problem zu lösen, wie ein nationaler harmonischer Stil sich am besten entwickeln und pflegen lasse, sollten die modalen Charakteristika der unterschiedlichen Ethnien [der Volksrepublik China] verbunden werden mit einer wissenschaftlich begründeten Harmonik.²⁰

Dies wurde als Forderung nach einer Verbindung ethnischer Modalität mit Funktionsharmonik anscheinend nicht beanstandet. Jedenfalls bezog man sich auf den sogenannten Konsens dann als ein Grundprinzip. Su fügte hinzu, dass jenes Grundprinzip die Erfahrun-

¹⁷ Während die sogenannten chinesischen Orchester mit Bezug auf westliche Modelle durch Ausweitung der traditionellen chinesischen Instrumentalensembles geschaffen werden konnten, war die Schaffung von etwas, das der Vorstellung eines nationalen harmonischen Systems nahekam, kompliziert, da es an einem Modell in traditioneller chinesischer Musik mangelte.

¹⁸ In seinem Aufsatz von 1990 behandelt Du die Situation der Jahre unmittelbar nach 1949 in einer deutlich größeren Ausführlichkeit.

¹⁹ Er argumentiert gegen das Verständnis des Letzteren als eines bloß westlichen Harmoniesystems. Mindestens zwei Gründe wurden zur Unterstützung dieses Arguments herangezogen: erstens, dass dieses harmonische System die Akustik heranziehe und sich in diesem Sinne wissenschaftlich begründen lasse, zweitens sei es nun dazu gekommen, dass es von Menschen aus aller Welt als kulturelles Erbe wertgeschätzt und genossen werde.

²⁰ Su: Die Geschichte, S. 42. Dieses darf man gerne mit einer arrangierten internationalen Eheschließung vergleichen.

gen angesehenen chinesischer Komponisten seit der Bewegung des vierten Mai zusammenfasse und ebenso die von fortschrittlichen Komponisten weltweit.²¹

Es darf bezweifelt werden, ob Su diese Worte wirklich so meinte, denn nachdem er der Notwendigkeit Ausdruck gegeben hatte, dass die Harmonik nicht nur zu sinisieren, sondern auch zu modernisieren sei, machte Su ein paar Zeilen weiter eine plötzliche Kehrtwende, um zu beklagen, wie Musiker während der Zeit der Viererbande zum Gebrauch nur einiger weniger Hauptdreiklänge gezwungen wurden.

„Die Sinisierung und Modernisierung der Harmonik schritt im Vergleich mit der Gangart der übergreifenden revolutionären Musikkultur nur langsam voran. Die Linken griffen ernsthaft mit literarischen und künstlerischen Gedanken ein, sie wiesen die traditionelle Harmonik der ‚Westler‘ zurück; später diktierten sie, dass traditionelle Harmonik zu unterrichten sei, aber mit der Romantik des mittleren 19. Jahrhunderts als ultimativer Grenze. Es ist, als könnte die Hörschaft nur ein paar wenige Hauptdreiklänge goutieren. Während der Zeit der Viererbande waren nur diese drei Akkorde für die Begleitung der Peking-Opern erlaubt.“²²

Su zeigte sich deutlich kritisch gegenüber der Viererbande, denn das wurde damals als weniger riskant betrachtet. Sein Hinweis auf den restriktiven Gebrauch nur „einiger weniger Hauptdreiklänge“ ist erwähnenswert, denn er suggeriert, dass der theoretische Begriff der aus der UdSSR importierten Tonika-, Subdominant- und Dominantfunktionen offensichtlich zusätzliche Bedeutungen im Schlepptau führte, und unterstellte deren beklemmende Gegenwart während der Kulturrevolution. Su schloss, indem er zwei Wege vorschlug: die Ableitung der Harmonik vom ethnischen musikalischen Denken und die Assimilation moderner harmonischer Techniken von auswärts in China. Zum Gebrauch der Funktionsharmonik im Dienste des ambitionierten Anliegens der Sinisierung können wir von Sus Ratschlägen her rückschließen, dass er dieser wenig Sympathie entgegenbrachte.

In den späten 1980er-Jahren hatte sich die soziopolitische Lage dahin verändert, dass Du offener das genannte Grundprinzip kritisieren konnte. Die Lage für Su zehn Jahre zuvor war schwieriger gewesen, was erklären mag, warum er in seiner Kritik relativ vage geblieben war. Selbst unter diesen Umständen war Su aber mutig genug gewesen, seiner Reserve gegenüber der Funktionstheorie Ausdruck zu geben und zum Gebrauch modernerer harmonischer Idiome zu ermuntern.

Du wiederholte in seinem Aufsatz durchgehend, was er Begrenzung nannte, auferlegt durch den hoch restriktiven Gebrauch nur „eines Systems“, womit der schablonenhafte Umgang

²¹ Die Bewegung des vierten Mai geht zurück auf in Peking gegen der Versailler Vertrag protestierende chinesische Studenten am 4.5.1919. Sie kann als Wendepunkt in der Haltung chinesischer Intellektueller angesehen werden, die sich in einer Neuen Kulturbewegung fortsetzte.

²² Su: Die Geschichte, S. 42.

mit Funktionsharmonik zusammen mit koloristischen Harmonien gemeint war.²³ Aus dieser Sicht entmutigte das „System“ effektiv Versuche zur Erkundung anderer möglicher Mittel für die Pflege ethnischer harmonischer Stile und zeigte sich blind gegenüber Vorleistungen von Komponisten, die erfolgreich darin waren, nationale Harmonien mit nicht funktionalen Mittel zu entwickeln. Die Situation verschlimmerte sich durch geradezu sadistische politische Kampagnen in der Volksrepublik China, von denen manche die rücksichtslose Kritik der Moderne und des Formalismus in der UdSSR widerspiegeln.²⁴

Obwohl sich Du mit seiner Kritik an dem Grundprinzip deutlich geäußert hatte, hielt er sich mit Erklärungen, worum es bei Letzterem ging, zurück. Stattdessen zitierte er Su. Kurioserweise zitierte Li in *Contemporary China: Music* dieselbe Passage (ein wenig gekürzt),²⁵ und als Fan daraufhin Li zitierte, wiederholte er eben diese Worte ein weiteres Mal, wiewohl ohne Su – möglichen Druckfehlern geschuldet – zu nennen. Es ist unklar, warum die Autoren es für nötig befanden, genau dieselben Passagen von Su zu zitieren. Vielleicht um mögliche Missverständnisse des Grundprinzips zu vermeiden? Was deutlich bleibt, ist, warum Li und Fan nicht schrieben, dass das Grundprinzip in einem Diskussionsprozess aufgetaucht war, sei er nun vorgetäuscht oder nicht.²⁶ In starkem Kontrast dazu hatten sowohl Su als auch Du auf die Konferenz von 1956 als Wendepunkt hingewiesen, wiewohl ohne die beängstigende Präsenz eines sowjetischen Experten namens Arapov²⁷ zu erwähnen. Das Grundprinzip – die Verbindung ethnischer Modalität mit Funktionstheorie – schien China von diesem Zeitpunkt an auferlegt worden zu sein und es sollte bedeutsame Nachwirkungen in den nachfolgenden Jahrzehnten haben.²⁸

Als Sposobin in den 1930er-Jahren mit den drei anderen Theorieprofessoren am Moskauer Konservatorium am *Harmonielehrbuch* arbeitete, war es für jedermann gänzlich unmöglich vorauszusehen, dass ihr ‚Buch‘ eines Tages zu den weltweit meistgebrauchten Harmonielehren gehören und Sposobin in China zu einem der bekanntesten Musiktheoretiker Chinas avancieren würde. Ursprünglich für den Unterricht in der Sowjetunion bestimmt, übernahm das *Harmonielehrbuch* eine kaum zu überschätzende pädagogische Rolle in China seit den späten 1950er-Jahren. Tatsächlich ist das Schicksal des *Harmonielehrbuchs* so ruhmreich wie verborgen. Der vorgeschriebene Gebrauch dieses ‚Buchs‘ und, etwas genauer, der Funktionstheorie hatten China wohl ermöglicht, gegen sogenannte tödlich unterminierende

²³ Du verwendete die Funktionstheorie als Synonym für tonale Harmonik. Das wird gleich bei den ersten Sätzen seines Aufsatzes offensichtlich, wo er von „der allmählichen Etablierung des funktionalen harmonischen Systems [sic!] im siebzehnten Jahrhundert“ schrieb. Du: Neue Gedanken, S. 51 und (für die beiden Worte „eines Systems“) S. 55.

²⁴ Du: Neue Gedanken, S. 54–55.

²⁵ Su: *Contemporary China: Music* 2009, S. 501.

²⁶ Sie präsentierten es als etwas für sich Stehendes und fragten nicht nach seinem ästhetischen Wert.

²⁷ Der sowjetische Musiker Boris Aleksandrovič Arapov (1905–1992) vom Leningrader Konservatorium wirkte von April 1955 bis Juli 1957 als Gastprofessor am Zentralkonservatorium.

²⁸ Li und Fan streiften die Konferenz von 1956 in ihrer Darstellung eher nur, ohne ihre Bedeutung für die Folgejahre anzugeben.

Feinde von Dekadenz, Formalismus und Moderne zu Felde zu ziehen, indem er musikalische Aktivitäten in Richtung musikalischer Stile und Strukturen kanalisierte, die man für der ideologischen Reinheit und Fortschrittlichkeit eines neues China angemessen hielt. Über die Zeit ihrer Entstehung hinweg antwortete das *Harmonielehrbuch* mit seinen Kodifikationen von Funktionstheorie nun auf die veränderte soziopolitische Situation in China und interagierte mit ihr. Die Bedeutungsschichten, die es dabei gewann und in die es sich unvermeidlich verwickelte, entfernten es von dem, was es ursprünglich gewesen war. Gleichwohl ermöglicht das verdrehte Geschick dieses ‚Buchs‘, bislang versperrte Façetten der ideologischen Strömungen in China zu entschlüsseln.

Literatur

Carpenter, Ellon DeGrief: The theory of music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950, PhD Diss. University of Pennsylvania 1988, Order Number 8824722

Catoire siehe Katuar

Chao Yuenren: Anthologie neuer Gedichte zum Singen, Shanghai 1928. 《新诗歌集》

Chen Enguang: Detaillierte Antworten auf die Übungen in Lehrbuch der Harmonie. Tianjin 2013. 《和声学教程习题详解》

Du Xiaoshi: Neue Gedanken zum Stil und zur die Entwicklungsgeschichte der ethnifizierten Harmonie in China. Journal der Capital Normal University 1990:5, S. 51–58. 《对我国音乐创作中和声民族风格发展历史的回顾与思考》

Dubovskij, Iosif Ignatevič / Jevseev, Sergej V. / Sposobin, Igor' V. / Sokolov, Vladimir V.: Praktischer Harmoniekursus. 2 Bände, Moskau 1934 und 1935. [Дубовский, Иосиф И. / Евсеев, Сергей В. / Способин, Игорь В. / Соколов, Владимир В.: Практический курс гармонии].

Dieselben: Harmonielehrbuch [Учебник гармонии]. 2 Bände, Moskau 1937 und 1938. Eine 1965 besorgte Ausgabe von Jurij Cholopov – nach einer Ausgabe von 1955 – kann über diese Links erreicht werden: <http://www.kholopov.ru/arc/brigada-harm.pdf> oder https://vk.com/doc-50830314_220124002 (Abruf 20.8.2016).

Chinesische Ausgaben:

1957 (Bd.1) und 1958 (Bd. 2) übersetzt von Zhu Shimin nach der russischen Erstausgabe von 1937/38; Nachdruck 1979 und 1983.

1991 übersetzt von Chen Min nach der achten russischen Ausgabe von 1984; Nachdruck 2000 und 2008.

Fan Zuyin: Chinesische pentatonisierte modale Harmonik, Shanghai 2003 又《中国五声性调式 and 声》

Gevaert, François-Auguste: *Traité d'harmonie, théorique et pratique*. 2 Bde. Paris und Brüssel 1905 und 1907.

Huang Huwei: Ein Lehrbuch der Harmonie: Modell-Antworten zu den Übungen, Buch I&II, Beijing 2008. 《和声学教程习题解答》

Katuar, Georgij L'vovič: *Theoretischer Harmoniekursus*. 2 Bände, Moskau 1924 und 1925. [Катуар, Георгий Львович: Теоретический курс гармонии] abrufbar unter: <http://www.kholopov.ru/arc/katuar-harm.pdf> (21.8.2016).

Li Huanzhi (Hg.): *Contemporary China: Music*. Peking 1997; nachgedruckt 2009. 《当代中国：音乐》

Liu Xueyan / Liu Ming: Ratschläge zum Lehren und Lernen mit Sposobins *Harmonielehrbuch A Textbook of Harmony*, 2 Bde. Peking 2013. 《斯波索宾和声学教程教与学同步辅导》

Protopopov, Vladimir / Velimirović, Miloš: Review of *Elementarnaya Teoriya Muzyki* by Igor Vladimirovich Sposobin. In: *Journal of Music Theory* 1960:4:2, S. 249–253.

Sang Tong: *Harmonie: Ihre Theorie und Praxis*. Shanghai 1982. 《和声的理论与应用》

Su Xia: Die Geschichte und der gegenwärtige Stand der ethnisierten Harmonie. *Musikforschung* 1981:3, S. 27–43. 《和声民族化的历史与现状》

Tiersch, Otto: *System und Methode der Harmonielehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1868, abrufbar unter

http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10599613_00005.html

(14.2.2017).

Wen Ziyang: *Übungen zur Harmonie, gestützt aus Sposobins Harmonielehrbuch Chongqing* 2014. 《和声习题作业：依据斯波索宾等著和声学教程》

Aus dem Englischen übersetzt 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' Stravinskis 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.

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