

Wider die Einbahnstraße

Identitäten im jüngsten chinesisch geprägten Komponieren

ANDREAS KARL

— Kreuzung statt Einbahn

Geht es um junge chinesische Komponist*innen, wird China oft als Einbahnstraße dargestellt, und zwar als solche, in der man für gewöhnlich aufgewachsen ist, und die man nach dem ersten lokalen Hochschulexamen in Richtung Europa oder Amerika verlässt. Dort bleibt man dann etabliert sich, wird vielleicht einigermaßen bekannt und wandert sogar ganz dorthin aus. Eventuell aber kehrt man, populärer Film-Schemata entsprechend, und mit einigen Erfolgen, also Abschluss, Aufführungen und Preisen, zurück in die heimatliche Straße, wo man sein Geld schließlich mit (Klavier-)Unterricht verdient. Umgekehrt verirren sich allenthalben Austauschprogramme in jene belebte Einbahnstraße. Guqin, Guzheng, Suona, Pipa, Bambusflöten und besonders die Mundorgel Sheng werden bestaunt, im Zusehen studiert und ein wenig lachenmännisch kritisch hinterfragt. Kurzfristig Angeeignetes wird nach Hause gebracht und in Joint Ventures

aufgeführt. Nur in seltenen Fällen nachhaltig. Kompositionstourismus in Form ›falscher Synthesen‹ und ›Dialogbereitschaft‹.¹ Soweit meine bewusst polemisch zugespitzte Bestandsaufnahme.

Ich möchte ein anderes Bild von Chinas Musikwelt zeigen – eines in dem China eine Schnittstelle ist, nicht Einbahnstraße also, sondern geschäftige Kreuzung. Das hier ausbreitete Portrait ist weniger Abbild des Jetzt als vielmehr Ausblick auf das Baldige. Es sind junge Komponist*innen, die soeben ihren Abschluss gemacht haben oder die noch studieren, über die hier gesprochen wird. Mir geht es dabei nicht darum Musik aus China von Chines*innen zu porträtieren, sondern um eine chinesisch geprägte Musik, die dabei ist, global zu werden, die divers ist, die kein abgeschlossenes System ist, die konstant Neues aufnimmt und variiert, die Teil von Stil-, Identitäts- und Nationalismusdebatten ist, genauso wie sie es andernorts nicht ist. Chinesisch geprägte Musik ist heute nie nur chinesische Musik, sondern immer auch vieles andere, immer ein Hybrid.

Ausgehend von zahlreichen Gesprächen, die ich in den letzten drei Jahren geführt



Kreuzung © Ngaihaam Wong 2020

habe, verknüpfe ich O-Töne, Biographisches und Beobachtungen miteinander. Zielend auf die Vielfalt habe ich bewusst einen breiten Pinselstrich gewählt; zeigen wollend aus wie vielen individuellen Haaren er besteht. Die Auswahl ist teils Recherche, teils Zufällen geschuldet. Klare Schwerpunkte sind die Konservatorien in Peking und Shanghai und der deutschsprachige Raum, also jene Orte, in denen auch ich mich bewege. Damit ist mein Fokus bewusst anders gesetzt als jener von Yan Jun 颜峻, der sich in der Positionen-Ausgabe #125 den Noise, Pop, Punk und Elektronikszenen Chinas gewidmet hat.

二、 passende Orte suchen

Trotz ihrer institutionellen Verankerung hat es auch die akademisch vermittelte Musik, sobald sie die Konservatorien verlässt, nicht

unbedingt leichter als jene, die Yan Jun vorstellte. Beiden fehlen die Orte, reale wie ideale. Während in den letzten Jahrzehnten zahlreiche spektakuläre Opernhäuser gebaut und ebenso reichlich Orchesterwettbewerbe und Preise ausgeschrieben wurden, ist die Zahl an professionellen Ensembles oder Kammermusikformationen unverhältnismäßig klein. Und während Aufführungsmöglichkeiten in den Konservatorien zahlreich sind, sind sie außerhalb der Campusmauern selten. Aber die Komponist*innen reagieren darauf und veranstalten selbst. Galerien, Buchhandlungen, Einkaufszentren oder private Museen werden zu Orten, an denen ihre Musik zumindest kurzfristig ein Dach findet. Kreativität und Not führen dabei Hand in Hand zu hybriden Formen zwischen Vortrag, Galeriebesuch, Bubbletea, Shopping und szenischem Konzert. Jia Tianfang 贾天放 (*1997), Zou Tianyu 邹天羽 (*1996) und Ngaihaam Wong (Wang Yihan) 王毅涵 (*1997) veranstalteten solche Konzerte in Peking.



Passende Orte suchen © Ngaihaam Wong 2020

Es war die, wie er sagte, »Wildheit« und ein Gefühl von Raum, dass Jia Tianfang empfand als er die Musik der xin chao 新潮 (Neue Welle) hörte, also jene chinesischen Komponist*innen, die seit den 90ern internationale Erfolge feierten und von denen Tan Dun 谭盾 der bekannteste Vertreter ist. Das Interesse am Raum, im übertragenen und musikalischen Sinn, führte ihn gleichermaßen zu Scelsi wie zu tibetanischer und mongolischer Musik. Aus zwei Gründen entschied er sich nach seinem Studium in Peking in den USA weiterzustudieren; zum einen um sich technisch neu zu orientieren, zum anderen aber war es eine Entscheidung gegen Europa, zu dessen Neuer Musik-Szene er Alternativen suchte. Es scheint ihm, dass die USA mit ihrer reichen asiatischen Kultur ein idealer Ort seien, um eine eigene explizit chinesisch geprägte Musiksprache zu entwickeln, die aber gleichzeitig eine reflektierende Distanz zum heutigen China einnimmt. Zentral für diese Erkenntnis war sein Stück

Kindertotenlieder (2020), dass er bewusst auf scheinbar neutralen Sprachphonemen komponierte, um jedoch später überrascht festzustellen, wie ›chinesisch‹ es eigentlich klingt.



Für Ngaihaam Wong existierte der Gedanke an eine professionelle musikalische Ausbildung zunächst gar nicht, obwohl doch seine Heimatstadt Harbin, eine Millionenstadt im Nordosten Chinas, im Beinamen ›Musikstadt‹ genannt wird. War die von Russen gegründete, stadtgewordene Zughaltestelle doch Heimat des ersten Sinfonieorchesters und der ersten Musikschule Chinas. Umwege und isoliertes, alles verschlingendes Selbststudium führten ihn dann doch ins Konservatorium. Neben den klassischen Lehrbüchern

und einer Faszination für Liza Lims Melodik, ist es das Zufällige des Internets,² dass Ngaihaam Wong als prägendsten musikalischen Einfluss nennt; das Springen von Stück zu Stück, basierend auf Empfehlungen der App-Algorithmen und Namen, die man irgendwo schon mal aufgeschnappt hat. Der Kanon der Neuen Musik, der in den Hochschulen Europas gepflegt wird, spielt in China nicht diese zentrale Rolle – nicht im Hören, nicht in der Klasse. Es gibt kein ausgeprägtes Bewusstsein für die Dekaden, die die europäische Musik des 20. Jahrhunderts durchschritt, weder ästhetisch noch historisch kontextuell. Darin liegt neben einigen Missverständnissen, auch ein kugelhaft-zimmermannsches Moment kreativer Freiheit.



Während Ngaihaam Wong eine Skepsis an der multimedialen Affinität des jüngsten westlichen Komponierens hat, ist es genau das, was Zou Tianyu fasziniert. Video, (Neon-) Licht, Elektronik, Noise, Szenisches und Performatives verbinden sich in seinen Werken. Oft mit ihm selbst als Performer.

Die südliche Provinz Guangdong und ihre Städte Guangzhou, Shenzhen und das benachbarte Hongkong sind die Hochburg des chinesischen Pop. Neben der Klarinette und Strawinsky, waren es darum experimentierfreudige Pop, Rock und Jazz Musik im B10 Live Club in Shenzhen, die Zou Tianyus Ästhetik zunächst prägten. Dann wurde es auch bei ihm das Internet. Nicht nur die Musik selbst, sondern auch Videos von Vorträgen, Artikel und Partituren, und das sei betont, Kontakte zu bereits im Ausland studierenden Kommiliton*innen, die ihn mit Material versorgten. So wurden Yoshihide Otomo, Olga Neuwirth oder Steven Kazuo

Takasugi wichtige Bestätigungen seines multimedialen Arbeitens, in dem er auch Platz für seine gebrochene, verweigernde und kritisch hinterfragende Ästhetik finden konnte.



三、Übersetzungen

Wie Zou Tianyu hat Dong Lingyi 董令贻 (*1995) ihren Blick und Plan konsequent auf den deutschsprachigen Raum gerichtet. Ihre Ästhetik aber ist grundverschieden. In ihrer Musik entsteht derzeit ein Amalgam aus chinesischem Inhalt und Klangidiomen, europäisch geprägtem Strukturdenken und Klanginstallationen. Was ihren Umgang mit dem chinesischen Erbe betrifft, so hat sie das Studium mit Johannes Schöllhorn darin bestärkt, es konditionslos zu akzeptieren. Die Guqin (Griffbrettzither) steht als Symbol hierfür ein. Entsprechend der Tradition des Instruments versucht sie in *Qingshan Youwu* 青山有无 nichts ›Neues‹ dem Instrument zu entlocken, etwa durch erweiterte Spieltechniken oder Elektronik, sondern arbeitet mit seit Jahrtausenden gegebenem Material und arrangiert es neu. Dabei sind es oft Texturen oder Motive traditioneller chinesischer Landschaftsmalerei, die ihr als Ausgangspunkt dienen. Darin ist Dong Lingyis Arbeit archetypisch für viele chinesisch geprägte Komponist*innen.

Das Naturschöne ist zweifellos immer noch der meistbediente Topos chinesisch geprägter Musik. Lyrik oder eben Malerei sind dabei die Mittler. Dahinter stecken spätromantische Exotismen ebenso wie technizistisch-analytische und avantgardistische Musiken. Naturthemen boten stets einen Rückzugsort, in dem man ästhetisch arbeiten konnte, ohne Narrativen und deren ideologischer

Einordnung zu unterliegen. Titel, die von Nebelbergen, Regentälern und weiten Steppen erzählen, würden uns in Europa womöglich neonotalen Kitsch suggerieren, in China jedoch verhält sich dies komplexer. Hinter diesen Naturtiteln stecken manchmal überraschend gewagte Werke, die uns mehr über die Komponist*innen und China verraten als die Programmtexte das je könnten.



Auch für Yang Song 宋杨³ (*1985) geht von der Guqin eine Faszination aus, die nicht mit ihrer historischen Rolle abgetan ist. Sie sagt von sich selbst, sie komponiere wie eine Chinesin *und* nicht wie eine Chinesin, die nach Deutschland gekommen ist. Für sie sind das zwei Kategorien, in denen eine relevante ästhetische Differenz liegt. Yang Song begann erst mit 27 Jahren ein Kompositionsstudium, nachdem sie bereits in ihrer Heimat Hohhot in der inneren Mongolei Musikwissenschaft und in Peking Musiktheorie studiert hatte. In dieser intensiven theoretischen Beschäftigung mit Musik liegt der Nukleus ihres Interesses an musikalischer Übersetzungsarbeit. Deren Historizität, Durchlässigkeit für Eigenes, wie auch Missverständnisse, beschäftigen sie in nahezu all ihren Werken. Das »Rauhe, Unelegante« der chinesischen und mongolischen Musik will sie darin stets bewahren.

In *Phoenix eye, dragon eye* (2021) wird die Gestik des Guqin-Spiels vom Instrument gelöst und mittels Elektronik und Video auf ein auf einem Tisch liegendes Cello übertragen. Solche Übertragungen sind selbstverständlich nicht auf die Dichotomie Westen/China begrenzt. Das kulturelle und geographische Näheverhältnis zu anderen asiatischen Regionen spielt im heutigen chinesisch geprägten Komponieren genauso eine Rolle. In Yang

Songs Streichquartett *scattered views* (2018) ist es die koreanische Gayageum Musik im Sanjo-Stil und deren verstreute Melodik, die sie versucht einzufangen.



四、Kollision, Auflösung, Opposition

Zhu Yiqing 朱一清 (*1989), Yang Peiyi 杨沛毅 (*1996) und Pei Yushun 裴雨顺 (*1992) besetzen eine andere Position. Wenn Chinesisches in Yang Peiyis Musik heute zum Vorschein kommt, dann kollidiert es ganz augenscheinlich mit den westlichen Aspekten seiner Musik. Auf der Suche nach einer Symbiose oder einer anderen Art der Verbindung, außer dem konfrontativen Bruch, ist er derzeit nicht.



Für Zhu Yiqing sind die westliche und die chinesische Musik keine getrennten Welten. Beide tragen je Westliches und Chinesisches in sich. Sprache und Analyse, die sie zu differenzieren sucht, sind nur Etikettierung für ihn. Ihm ist seine Musik eine, die weder westlich noch chinesisch ist. Eine aktive Auseinandersetzung mit chinesischem Material vermeidet er, ist er sich doch bewusst, dass dieses ohnehin all seine Musik latent durchzieht. Sich selbst sieht er in der chinesischen Wenren-Tradition (文人), als einen künstlerisch und literarisch versierten, vielseitig kultivierten Künstler und Forscher.

Dazu gehört bei ihm auch das Schreiben von Popmusik.



Bei Yushuns Musiksprache hat bereits mehrere Wandlungen hinter sich, die sich vom sehr Chinesischen zum sehr Europäischen beschreiben lassen. Toshio Hosokawa oder Unsuk Chin, Komponist*innen, die in Europa studiert haben, hört er heute als europäische Komponist*innen. Die Frage der Herkunft spielt für ihn keine Rolle. Das gelte nun auch für seine eigene Musiksprache, die er selbst als eine europäische bezeichnet. Für chinesische Instrumente komponiere er dennoch gerne – dezidiert europäisch gedachte Musik aber. Für ihn ist Instrument Instrument und Musik ist Musik. In dieser strikten Trennung entwickelt er seine Musik.



五、 Klischee und Idiom

Mit Pei Yushun sprach ich auch über die Auffälligkeit, dass es gerade Komponist*innen westlicher Herkunft besonders schwerfällt, sich von chinesischen Klischees zu befreien, wenn sie für chinesische Instrumente komponieren. Es stellt sich die Frage nach der Distanz zu jenen Klischees und deren Differenzierung zum Idiom und Klischee denn nicht das gleiche.

Genau an dieser Vermessung des Idioms arbeitet auch der Österreicher Kevin Lang (*1989). Ihn verschlug es 2015 zum ersten Mal nach Shanghai und 2019 ging er wieder

für ein Jahr dorthin, um Komposition zu studieren. Für ihn, wie für viele seiner chinesischen Mitstudent*innen auch, war das Konservatorium der Ort der ersten professionellen Arbeit an chinesischen Instrumenten. Für alle gilt, je früher man sich diesem Instrumentarium nähert und sich darin bewegen lernt, desto mehr künstlerische Möglichkeiten und letztendlich auch Freiheiten im ideologischen Manövrieren hat man. Es haftet dem immer auch Politisches an. Das Idiom, das Teil der chinesischen Instrumente ist, scheint zu Beginn aber meist unumgänglich überpräsent und führt viele in einen ästhetischen Mainstream mit Sackgassencharakter. Sukzessive hat Lang sie ob ihrer eingeschriebenen Timbres und Melodik hinterfragt und nach Wegen gesucht sie in sein europäisches Arbeiten zu integrieren, ohne sie Fremdkörper sein zu lassen.



Eine gänzlich andere Beziehung zum Idiom nimmt die Amerikanerin Rachel C. Walker (*1994) ein. Nahezu immersiv macht sie es sich in mehrfacher Hinsicht zu eigen. Nach einem Forschungsaufenthalt in Taiwan, folgten zwei Jahre Studium in Peking, unter anderem bei Gao Weijie 高为杰. In enger Zusammenarbeit mit Interpret*innen entstehen seither Stücke, die Idiome der traditionellen chinesischen Musik und deren enge Bindung an Sprache weiterführen. Sie sieht sich selbst an einer Grenze verortet, die sich zwischen dem Beinaheverlust der eigenen Stimme auf der einen Seite und deren Neuformung aus einer komplexen, niemals ganz vertrauten Unendlichkeit an Referenzen, Assoziationen und Geschichte auf der anderen Seite, ständig produktiv verschiebt. Das Grenzlandleben hat unzweifelhaft ihre Sensitivität für Timbre und Rhythmik

geschärft und ihr neues Hören und Differenzieren ermöglicht – nun gänzlich unabhängig von Instrumentarium oder Musik.



六、 Passende Orte gefunden

2019 landeten mit Shiqi Geng 耿世奇 (*1995), Liu Siqi 刘思齐 (*1991) und Jin Zhuosheng 金卓晟 (*1991) drei Chines*innen auf den ersten drei Plätzen⁴ des international renommierten Tōru Takemitsu-Kompositionspreises in Tokio. Dies mag zwar dem Zufall nur geschuldet sein, es ist jedoch beobachtbar, dass in letzten Jahren dort, wie auch in vielen anderen Wettbewerben, sukzessive mehr und mehr Chines*innen erfolgreich sind. Im Auswahlprozess des Takemitsu-Preises werden die Partituren anonymisiert, Vortragsbezeichnungen sind meist in Englisch, auch die Titel sind vage international. Selbst der Juror Philippe Manoury zeigte sich überrascht, als er erfuhr, dass alle drei Werke von chinesischen Komponist*innen stammten.⁵

Als Shiqi Geng zu komponieren begann, war die Musik des 20. Jahrhunderts für ihn zunächst vor allem Ravel und Debussy. Dass gerade der exotistische Impressionismus Debussys einer der wichtigsten Anknüpfungspunkte für westlich orientiertes chinesisches Komponieren im 20. Jahrhundert war, mag auf den ersten Blick nicht überraschen, ist es doch auch ein erster Versuch einer Art Annäherung. Gleichzeitig aber war es unter anderem diese Rezeption, die maßgeblich zu einer über Generationen hinweg dominanten Reduzierung chinesisch geprägten Komponierens auf den »pentatonischen Romantizismus«⁶ führte. Es dauerte bis in die 80er, bis

dieser aufgebrochen wurde. Für junge Komponist*innen wie Shiqi Geng jedoch, ist dieser tief sedimentierte Romantizismus immer noch einer der ersten Impulse zu eigenem Komponieren. In Europa angekommen, war es jedoch ein Japaner, der zu seinem wichtigsten Einfluss wurde: Tōru Takemitsu. In gewisser Weise sah er in Takemitsu einen Gegenpol zum chinesischen und europäischen Komponieren, denen beiden gegenüber er sich als außenstehend empfand. Von dort aus entwickelte er seine Musiksprache, die durch mikrotonales Flimmern und spektral gedachte Melodik, geschickt japanische und chinesische Topoi gestisch und konzeptionell umschließt, ohne einseitige Assoziationen zu bedienen.



Während Shiqi Geng und der drittplatzierte Jin Zhuosheng auch im Ausland studiert haben, machte Liu Siqi all ihre Abschlüsse in Peking. Neben Messiaen, Henze, Liza Lim und Chin Un-suk waren es Tristan Murail und Michael Jarrell, die zu ihren wichtigsten Einflüssen wurden. In einem Gastsemester in Hamburg lernte sie die Musik Beat Furrers kennen. Seitdem arbeitet sie an einer Musiksprache, die aus einem pluralistisch-dramatischen Zugriff auf beschränktes, homogenes Material geformt ist. Auch in der instrumentalen Musik geht es ihr immer um Sprache; sie setzt die chinesische Sprache mit der chinesischen Musik gleich. Sie macht jedoch eine klare Differenzierung zwischen instrumentaler und elektronischer Musik. Die Elektronik ist jener Ort, an dem ihre Herkunft für sie keine Rolle spielt. Gezielt nutzt sie die beiden kontrastierenden Welten so für sich. Das Eine ist jeweils der Rückzugsort vom Anderen.



Blick aus dem Studierendenwohnheim des Pekinger Zentralkonservatoriums © Andreas Karl 2020



七、 Zugangshürden

Für Liu Siqi und die jüngste urbane Generation waren Partituren, Vorträge und Aufnahmen leicht zugänglich. Vor 15 Jahren aber gestaltete sich das noch bedeutend schwieriger, besonders abseits der Zentren, wie etwa der Provinz Xinjiang. Yikeshan Abudushalamu (*1985) ist ein uighurischer Komponist aus Ürümqi. Obwohl seine Mutter klassisch ausgebildete Sängerin ist, war Michael Jackson seine musikalische Ikone. Musik wie er wollte

er machen, lernte Gitarre und schrieb seine ersten Songs. Dann entdeckte er Mahler und Strawinsky. 2005 besuchte er einen Kompositions-Workshop, der Lehrende des Konservatoriums in Peking in die Provinz holte. Dort erhielt er CDs mit Klassikern der Neuen Musik, die er immer und immer wieder, einer Einführung gleich, hörte. Nach einer intensiven Zeit des alles aufsaugenden Selbststudiums bewarb er sich am Konservatorium in Shanghai – und wurde aufgenommen.

Ähnlich wie Pei Yushun, sieht sich Yikeshan Abudushalamu als ein Komponist westlich ausgerichteter Musik. Weder die Musik seiner Heimatregion noch andere asiatische Musik stehe ihm besonders nahe, wengleich sie wohl in ihm schlummert, wie er in unserem letzten Gespräch meinte. Instrumente sieht er primär als klanggebende Objekte und weniger als kulturell

kodifizierte Artefakte. Auch verwehrt er sich identitätszuweisender Präfixe wie uighurisch oder chinesisch oder diesen entsprechend komponieren zu müssen. Musik ist für ihn nicht an den Geburtsort gebunden, sondern ein globales Phänomen, von dem er genauso Teil ist, wie seine europäischen oder chinesischen Kolleg*innen. Seine Musik sei nie programmatisch gedacht, sondern stets für sich selbst sprechend absolut, sagt er. Aufwühlend, kontrastreich, voller Energie, Wut und Drama ist seine Musik; wortlos erzählt sie aus seinem Leben.



八、Fransige Enden

So verschieden ihre Positionen auch sein mögen, allen Komponist*innen des Artikels ist gemein, dass ihre Musik auf unterschiedliche Weisen chinesisch geprägt ist. Manches klingt nach chinesischen Idiomen, manches nicht, weder klingt alles ähnlich, noch ist alles komplett verschieden. Die Musik ist eben so unterschiedlich und vielfältig wie es die Parameter sind, die auf sie einwirken. Die chinesische Kultur ist heterogen, nicht nur als Zustand, sondern als andauernder Prozess. Das was für die Politik konfliktreicher Spagate bedarf, ist künstlerisch gesehen ein Schatz. Komplex sind Nivellierung und Individualisierung in China heute ineinander verzahnt. Klare Tendenzen lassen sich immer schwieriger formulieren. Was das Chinesische in der Musik betrifft, so sind wohl gerade die ausgefransten Enden das Eigentliche.

All das mag sich wieder ändern und mag teilweise meiner persönlichen Wahrnehmung geschuldet sein. Außer Frage steht jedoch, dass in der chinesisch geprägten Musik

unserer Tage ein kaum ausgeschöpftes Potential liegt. Es dabei zu belassen wäre ein Versäumnis. So unterschiedliche Komponistinnen wie Wang Ying 王穎, Du Yun 杜韵, Cheng Huihui 程慧惠 oder Zhao Yiran 赵怡然 zeigen uns das bereits.

Diesem Potential mangelt es übrigens auch nicht an Visionen. Hou Shen 侯岫 (*1990) erzählte mir von seinem Wunsch, inspiriert von Manos Tsangaris, an einem neuen instrumentalen Theater chinesischer Prägung zu arbeiten. Im gestisch theatral aufgeladenen Verhältnis Chinas zur Musik und Bühne fänden sich hierfür genug Anknüpfungspunkte – Impulse nicht nur für China, sondern auch für den Rest der Welt – Kreuzung eben. ■



Andreas Karl ist Musikwissenschaftler, Dramaturg und Musikarbeiter. Er lebt in Wien und Peking.

- 1 Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Steiner 2002, S. 203
- 2 YouTube und Co. sind weiterhin von der Zensur geblockt, aber bilibili und NetEase haben hinsichtlich Neue Musik Content stark aufgeholt.
- 3 Manche bevorzugen die Reihenfolge Vorname-Familiennamen, manche umgekehrt.
- 4 Den ersten Preis teilte sich Shiqi Geng mit dem argentinischen Komponisten Pablo Rubino Lindner.
- 5 Das offizielle Statement zum Takemitsu Kompositionspreis 2019: <https://www.operacity.jp/en/concert/award/result/result2019/>
- 6 Barbara Mittler: *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*, Harrassowitz 1997, S. 33