

Die Weiterentwicklung der europäischen Polyphonie und der Kontrapunktlehre im 20. Jahrhundert in China: Chen Mingzhis innovative Polyphonie¹ als Beispiel

Chen Hongduo

Abstract: Der Beitrag legt dar, wie die europäische Polyphonie und die Kontrapunktlehre in China aufgenommen wurden und wie sie sich bis heute weiterentwickelten. Er gliedert sich in zwei Teile: Der erste Teil beschreibt den Aufnahmeprozess und die darauffolgende Integration von europäischer Kontrapunktlehre und -forschung in China. Der zweite behandelt als Fallbeispiel die Innovationen des in China vielbeachteten und geschätzten Kontrapunktikers Chen Mingzhi. Es wird nachvollzogen, welchen Weg die europäische Polyphonie, ihre Lehrmethoden und Theorien in China einschlugen und wohin sie gelangt sind.

0 Einleitung

Als Land mit einer besonders weit in die Geschichte zurückreichenden Zivilisation hatte China schon früh eine eigene, auch schriftlich und mit anderen Zeugnissen überlieferte Musik und Musiktheorie. Bereits aus der Mittel-Periode der Zeit der Streitenden Reiche (etwa 350 v. Chr.) ist Guqin-Musik überliefert, die sich hernach über viele Dynastien hielt und in deren Zusammenhang auch Guqin-Theorien auftraten. In der Ming-Dynastie legte Zhu Zaiyu (1536–1611) im Jahre 1584 die erste Theorie einer zwölftönigen äquidistanten Stimmung vor, etwa fünfzig Jahre, bevor eine vergleichbare Theorie in Europa bekannt wurde. Darüber hinaus kam es in den über Jahrtausende währenden gesellschaftlichen Prozessen in China jedoch zu keiner Entwicklung einer vollständigen und systematischen Musiktheorie bezüglich der technischen Aspekte des Komponierens. In Europa hingegen durchlief, gekoppelt an die Kompositionstechnik, auch deren Theorie seit der Renaissance bis in die Moderne eine kontinuierliche Entwicklung, so dass sie heute eine hohe systematisierte Stufe erreicht hat.

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts war China ein nach außen weitgehend abgeschlossenes Land. Vom Standpunkt der modernen Zivilisation gesehen verursachte diese

¹ In vorliegendem Beitrag werden die Begriffe ‚Polyphonie‘ 复调 und ‚Kontrapunkt‘ 对位法 oft gleichbedeutend gebraucht. Sie umfassen folgende Phänomene: ‚Polyphonie‘ bzw. ‚Kontrapunkt‘ als Bezeichnung einer musikalischen Schreibart, die musikologische Erforschung polyphoner/kontrapunktischer Musik und schließlich die Lehre des polyphonen/kontrapunktischen Schreibens, üblicherweise in deutschsprachigen Gebieten als Kontrapunktlehre bezeichnet. (Anmerkung Gesine Schröder)

Geschlossenheit einen Mangel des Kulturaustausches mit anderen Regionen. China hatte daher an vielen Entwicklungen westlicher Kultur nicht teil; in musiktheoretischer Hinsicht war dies natürlich genau so. Als China in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts seine Tore gegenüber der restlichen Welt öffnete, wurde europäische Musiktheorie zusammen mit weiteren westlichen zivilisatorischen Errungenschaften daher schnell aufgenommen. Dieser Beitrag konzentriert sich auf die Untersuchung der Aufnahme und Weiterentwicklung europäischer Polyphonie und der Kontrapunktlehre in China, die in zwei Teilen abgehandelt werden sollen.

1 Drei Momentaufnahmen von der Situation europäischer Polyphonie und Kontrapunktlehre in China: 1927, 1949 und 1980

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Aufnahme von europäischer Musiktheorie für das allgemeine Verständnis und für die musikalische Entwicklung in China von großem Nutzen war. Nach dem Dafürhalten des Autors sind drei Zeitpunkte während dieses Aufnahmeprozesses besonders wichtig. Die drei Momentaufnahmen stehen für die drei Schritte, in die sich die Entwicklung der europäischen Polyphonie und Kontrapunktlehre in China unterteilen lässt.

1.1 1927

Die erste Momentaufnahme stammt aus dem Jahr 1927. In jenem Jahr wurde Chinas erste professionelle Musikausbildungsstätte gegründet, die Nationale Berufsakademie für Musik Shanghai, das heutige Konservatorium. Obwohl die Einführung europäischer Musik in China bereits seit 1911 bzw. der ‚Bewegung des vierten Mai‘ 1919 begonnen hatte (etwa mit dem damals entstandenen besonderen Genre von „Schulliedern“ [“学堂乐歌”]), kann man von der Einführung einer professionellen Musiktheorie eigentlich erst seit der Gründung der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai sprechen, und zwar seitdem man ‚europäische Polyphonie‘ bzw. ‚Kontrapunkt‘ als musiktheoretisches Unterrichtsfach in den Lehrplan jener Institution aufgenommen hatte.² Das Fach ‚Polyphonie‘ war in der Periode von 1927 bis 1949 geprägt durch die Aktivitäten von Huang Zi, Wolfgang Fraenkel und Tan Xiaolin, welche – neben einigen anderen – die Basis für die Weiterentwicklung der europäischen Polyphonie und der Kontrapunktlehre in China legten.

Huang Zi (1904–1938), im China der 1930er-Jahre ein wichtiger Komponist und Musikpädagoge, hatte am Oberlin College und an der Yale School of Music der Yale in den USA Komposition studiert. 1929 kehrte er nach China zurück und wurde vom Dekan der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai, Xiao Youmei, als Professor für Theorie und Komposition berufen, gleichzeitig übernahm er die Position des Studienleiters. Chinas

² In diesem Beitrag werden die Begriffe ‚Polyphonie‘ und ‚Kontrapunkt‘ als Namen für akademische Fächer inhaltlich gleichbedeutend verwendet.

allererster Polyphonie-Kurs wurde von Huang Zi angeboten. Man lehrte damals einfachen und mehrfachen Kontrapunkt sowie Fuge.³ Obwohl Huang Zi in den USA studiert hatte, ist sein Konzept von Polyphonie doch eher der europäischen Tradition verhaftet. (Das US-amerikanische Musikausbildungssystem hatte die Kontrapunktlehre ja ebenfalls aus Europa eingeführt, und besonders zu Beginn des 20. Jahrhundert emigrierte eine große Anzahl europäischer Musiker nach Amerika, auch hatten viele US-amerikanische Musiker in Europa studiert.⁴) Somit säte Huang Zi die ersten Samen für die weitere Entwicklung europäischer Polyphonie und Kontrapunktlehre in China.

Die Weiterführung des Kontrapunktunterrichts nach Huang Zi wurde von Wolfgang Fraenkel (1897–1982) übernommen.⁵ Fraenkel war ein jüdisch-deutscher Komponist und Musikpädagoge, der, um der Verfolgung durch die Nazis zu entgehen, im Jahre 1939 nach Shanghai flüchtete. Von 1941 bis 1947 lehrte er dort an der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai, und zwar strengen Kontrapunkt, freien Kontrapunkt und Fuge. Fraenkel verwendete hauptsächlich selbst zusammengestelltes Lehrmaterial. Seine Lehrmethode beruhte auf Johann Joseph Fux (1660–1741) und dessen Gattungen des Kontrapunkts. Einen weiteren Schwerpunkt bildete die Analyse und Auseinandersetzung mit den Werken Bachs, hier unter Bezugnahme auf Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*.⁶ Offensichtlich berücksichtigte Fraenkels Kontrapunktunterricht die damals in Europa wichtigsten neueren Forschungsergebnisse. Das sollte für die zukünftige Entwicklung von europäischer Polyphonie und der Kontrapunktlehre in China eine gewichtige Rolle spielen.

Tan Xiaolin (1911–1948) war eine weitere für die frühe Periode der europäischen Polyphonie und ihrer Lehre wichtige Persönlichkeit in China. Er war außerdem Komponist und Pipa-Spieler. Tan graduierte an der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai bei Huang Zi und ging später zum Studium in die USA, wo er an der Yale University vier Jahre lang bei Paul Hindemith studierte. Dessen Wissen übernahm er sozusagen aus erster Hand. 1946 kehrte Tan als Lehrer für musiktheoretische Fächer an die Nationale Berufsakademie für Musik Shanghai zurück. Aufgrund seines Studiums bei Hindemith orientierte sich Tans Zugang zur Musiktheorie natürlich am europäischen System. Im Kontrapunktunterricht verwendete Tan das Kontrapunktbuch von Knud Jeppesen (1892–1974), das sich auf polyphone Vokalmusik des 16. Jahrhunderts konzentriert. Tans Unterricht war in zwei Teile gegliedert: Der erste Teil behandelte die Geschichte und Entwicklung der Kontrapunktlehre. Der zweite Teil bestand aus kontrapunktischen Übungen. Die Übungen geschahen normalerweise mit den Kirchentönen, dabei wurden einem cantus firmus nach der Gattungslehre

³ Siehe Qian: Biographie von Huang Zi, S. 4.

⁴ Vergleiche Abraham: *The Concise Oxford History of Music*, S. 915–916.

⁵ Weitere Informationen über Fraenkel bei Utz: Artikel „Wolfgang Fraenkel“.

⁶ Vergleiche Sang / Chen / Ye: *Historischer Rückblick*, S. 28–29.

von Fux weitere Stimmen hinzugefügt.⁷ Des Weiteren verwendete Tan auch Paul Hindemiths *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*.⁸ Durch neue Konzepte hatte Paul Hindemith hier die traditionelle Kontrapunktlehre reformiert; sein Lehrgang repräsentierte damit den neuesten Stand im Bereich ‚europäische Polyphonie‘. Tan Xiaolin knüpfte an diesen Stand unmittelbar an und leistete dadurch einen wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung der europäischen Polyphonie und der Kontrapunktlehre in China.

1.2 1949

Die zweite Momentaufnahme stammt aus dem Jahre 1949, dem Zeitpunkt der Geburt des Neuen China. Diese einschneidende soziopolitische Änderung bewirkte eine Neupositionierung des gesamten kulturellen Lebens. Zwischen 1949 und 1980 wurde die Entwicklung der Polyphonie und ihrer Lehre in China vor allem von der Sowjetunion beeinflusst. Aufgrund der geographischen Lage zählt die Sowjetunion ja auch zu Europa, und von einem kompositionstechnischen Standpunkt aus betrachtet lag die Quelle der sowjetischen Musiktheorie ebenfalls in europäischen Ländern wie etwa Deutschland, Österreich und Frankreich. Als China daher sowjetische Theorien übernahm, wurde indirekt wiederum europäische Musiktheorie übernommen. Zu Beginn der Gründung des Neuen China gab es aber zwei Theoretiker, die unabhängig von dem sowjetischen Systems für die Entwicklung der europäischen Polyphonie und ihrer Lehre in China eine wichtige Rolle spielten: Ding Shande und Xiao Shuxian.

Ding Shande (1911–1995) war ein anerkannter Komponist, Musiktheoretiker und Pianist. Er graduierte 1935 an der Nationalen Musikhochschule Shanghai. 1947 ging er zum Studium nach Frankreich, wo er bei Noël Gallon (1891–1966) Kontrapunkt und Fuge und bei Tony Aubin (1907–1981) Komposition studierte. Des Weiteren besuchte er Kurse bei Olivier Messiaen, Nadia Juliette Boulanger, Arthur Honegger und weiteren berühmten Musikern. Nach zwei Jahren Studium kehrte Ding im August 1949 nach China zurück, ausgestattet mit drei Abschlüssen des Pariser Konservatoriums, nämlich in Kontrapunkt, Fuge und Komposition. An der Nationalen Berufsakademie für Musik Shanghai übernahm er nun den Kontrapunkt-Lehrgang. Er bearbeitete und publizierte Lehrmaterial für den Kontrapunktunterricht wie etwa *Einfacher Kontrapunkt* (1952), *Kompendium für den mehrfachen Kontrapunkt* (1954) und das *Handbuch der Fugen-Kompositionstechniken* (1957).⁹ Dieses Lehrmaterial ist geprägt von dem Kontrapunktunterricht in Frankreich, und somit sind Tendenzen des französischen Systems deutlich erkennbar. Für die chinesische Polyphonie und die zugehö-

⁷ Vergleiche Chen: Zusammenfassung der Erinnerungen von Herrn Tan Xiaolins Kontrapunkt-Klasse, S. 14.

⁸ Vgl. Sang / Chen / Ye: Historischer Rückblick, S. 31. Tan stützte sich auf die englische Fassung des auf Deutsch zuerst 1939 bei Schott (Mainz) erschienenen Lehrbuchs. Von Otto Ortmann ins Englische übersetzt erschien Hindemiths *Übungsbuch* als Band 2 von *The Craft of Musical Composition* 1941 bei Schott (London).

⁹ Vergleiche Dai: Kurze Biographie des Musikers Ding Shande (1911-1995), S.10-11.

rigen Lehrmethoden, wie sie sich bereits herausgebildet hatten, führte dies innerhalb eines gewissen Rahmens zur Bereicherung durch neue Elemente.

Xiao Shuxian (1905–1991) war eine weitere wichtige Kontrapunktikerin jener Zeit. Sie war die Nichte von Xiao Youmei, dem Pionier moderner höherer Musikpädagogik in China. 1928 graduierte sie an der Pekinger Frauenuniversität im Fach Musik, sie ging 1930 nach Belgien und immatrikulierte sich am Königlichen Konservatorium Brüssel. Dort studierte sie bei Maalaert Kontrapunkt (in welchem Fach sie mit einem premier prix abschloss) sowie Fuge und Komposition bei Loen Jongen (1884–1969). Nach 1950 übernahm sie eine Professur am Zentralkonservatorium, wo sie vor allem für den Kontrapunktunterricht verantwortlich war.¹⁰ Xiao Shuxian brachte von ihren Studienerfahrungen her eine französische Lehrmethode in den Fächern Kontrapunkt und Fuge mit und war als Gattin Hermann Scherchens wohl auch mit der deutsch-österreichischen Tradition vertraut.

Nicht lange nach der Gründung des Neuen China weitete sich der ideologische Kampf zwischen den politischen Blöcken in Ost und West aus. Chinesische Kunst und Kultur orientierten sich nun völlig an der sowjetischen Seite, das galt auch für den Kontrapunktunterricht. Die Ausrichtung nach sowjetischem Vorbild wurde an drei konkreten Punkten deutlich: Erstens wurde Lehrmaterial aus der Sowjetunion importiert; Musikhochschulen im ganzen Land verwendeten das 1957 auf Chinesisch erschienene Lehrbuch *Polyphone Musik* des sowjetischen Musiktheoretikers Sergej Sergeevic Skrebkov (1905–1967). Zweitens wurden sowjetische Experten eingeladen; der Musiktheoretiker Fëdor Grigorevič Arzamanov¹¹ (1925–1995) kam an das Konservatorium Shanghai, wo er zwischen 1956 und 1958 den Kontrapunktlehrgang übernahm. Drittens wurden Studenten in die Sowjetunion zum Studium geschickt; eine Gruppe von herausragenden jungen Komponisten studierte an sowjetischen Konservatorien, unter anderen Wu Zuqiang, Du Mingxin, Zhu Jianer und Qu Wei. Das sowjetische Kontrapunkt-System hatte auf die Weiterentwicklung von chinesischer Polyphonie, Musiktheorie und Komposition großen Einfluss. Damit war unter anderem ein Nachlassen des Einflusses der mittel- und westeuropäischen Musiktheorie verbunden. Besonders in handwerklich-technischer Hinsicht bedeutete dieses Nachlassen aber keinesfalls eine Abschaffung der zuvor errichteten Kontrapunktlehre, sondern vielmehr eine Ergänzung.

1.3 1980

Die dritte Momentaufnahme stammt aus den 1980er-Jahren, als Chinas Reform- und Öffnungspolitik von neuem eine Gelegenheit für Austausch mit der mittel- und westeuropäischen Musiktheorie bot. Von da an gelangten die Lehrmethoden und Forschungen

¹⁰ Vergleiche Duan: Erinnerungen an Frau Xiao Shuxian.

¹¹ Фёдор Григорьевич Арзаманов, chinesischer Name: 菲奥多尔·格里戈里耶维奇·阿尔扎玛诺夫.

europäischer und US-amerikanischer Musiktheoretiker vermehrt nach China. Andererseits gingen nun viele junge chinesische Musikforscher zum Studium nach Europa oder in die USA und erhielten somit direkt Zugang zu neuesten Entwicklungen in westlichen Musik-Kontexten. Die aus diesem beiderseitigen Austausch resultierenden Veränderungen waren immens und durchdrangen die bis dahin in China vorherrschenden Haltungen zur Polyphonie bzw. Musiktheorie insgesamt zusehends. Hinzu kam, dass nun zahlreiche europäische und amerikanische Schriften zu Polyphonie in chinesischen Übersetzungen erschienen,¹² zum Beispiel Théodore Dubois' (1837–1924) *Traité de contrepoint et de la fugue* [1901], Walter Pistons (1894–1976) *Counterpoint* [1947], Robert Middletons (1920–) *Harmony in modern counterpoint* [1967], Percy Goetschuis' (1853–1943) *Counterpoint applied* [1902], Charles Koechlings (1867–1950) *Précis des règles du contrepoint* [1926], Noël Gallons (1891–1966) und Marcel Bitschs (1921–2011) *Traité de contrepoint* [1964], Ernst Křenek's *Zwölftonkontrapunktstudien* [ca. 1940 / 1952]¹³, Vladimir Protopopovs (1908–2004) *Geschichte der Polyphonie in ihren bedeutendsten Erscheinungen: die russische klassische und die sowjetische Musik* [1962] sowie Ebenezer Prouts (1835–1909) *Fugue und Fugal Analysis: A Companion to Fugue* [1891 und 1892]. Diese übersetzten Bücher stammen aus unterschiedlichen Ländern, einige vom europäischen Festland, einige aus dem angloamerikanischen Raum, andere wieder aus der Sowjetunion. All dies zeigt die tendenzielle Diversifizierung im Hinblick auf westliche Polyphonie und ihre Lehrmethoden.

2 Integration und Innovation: Chen Mingzhis Beitrag zur Polyphonie

Wie die drei im ersten Teil erwähnten Momentaufnahmen erkennen lassen, begann man in China mit dem Wissen um die europäische Kontrapunktlehre quasi bei Null und entwickelte sich damit von Grund auf. Zum Rahmen des Symposiums, bei dem dieser Beitrag ursprünglich vorgetragen wurde, gehörte die Bezugnahme auf Mitteleuropa, aber das, was in China aufgenommen wurde, entstammt nicht ausschließlich dieser geographischen Region. Betrachtet man die gesamten westlichen musiktheoretischen Entwicklungen (neben denen auf dem europäischen Festland auch die in Großbritannien, Amerika und der Sowjetunion), so kann „Kerneuropa“ (womit hier Deutschland, Österreich und Frankreich gemeint sind) durchaus als Ausgangspunkt für jegliche neueren musiktheoretischen Entwicklungen anderer Regionen betrachtet werden. Folglich verbleibt der vorliegende Abriss der Entwicklung europäischer Polyphonie und Kontrapunktlehre in China im Großen und Ganzen doch in dem thematischen Rahmen, den das Symposium absteckte. Die Ausarbeitung eines Narrativs bezüglich der Entwicklung europäischer Polyphonie und Kontrapunktlehre in China ist eine überaus komplexe Angelegenheit, vor allem wegen der keineswegs immer kontinu-

¹² Hinzu kamen früher entstandene Übersetzungen, die wegen der Kulturrevolution bis 1976 nicht hatten publiziert werden können, denen jetzt aber Aufmerksamkeit zuteil wurde.

¹³ Der Autorenname ist mit dem Hatschek über dem ‚r‘ transliteriert: 恩斯特·先尼克. Der chinesische Titel lautet *Tonaler Kontrapunkt* 《调性对位》, übersetzt von Duan Pingtai.

ierlichen Entwicklungen, auf die man in China trifft. Diese Umstände deutet der Begriff ‚Integration‘ im Titel dieses zweiten Teils an. Durch die Fortführung des ersten Teils mit dem zweiten soll versucht werden, ein möglichst vollständiges Bild von der Entwicklung der europäischen Polyphonie und der Kontrapunktlehre in China zu vermitteln.

Die Ausführungen im ersten Teil haben gezeigt, dass die Weiterentwicklung europäischer Polyphonie und ihrer Lehrmethoden in China seit Huang Zi bis in die 1980er-Jahre durchaus als ein Prozess der ‚Integration‘ beschrieben werden kann. Die Besonderheiten dieser Integration lassen sich in zwei Punkte zusammenfassen: erstens die Diversität der Quellen und zweitens das Ziel, das man sich hinsichtlich der Anwendbarkeit kontrapunktischer Theorien steckte.

Mit der ‚Diversität der Quellen‘ ist die Herkunft der Kontrapunktlehre aus verschiedenen Systemen gemeint. Der Autor erlaubt sich, diese zu drei Systemen zusammenzufassen als deutsch-österreichisches, französisches und sowjetisches System. Obwohl es natürlich noch britische, US-amerikanische und dänische Kontrapunktlehren gibt (etwa Ebenezer Prout, Percy Goetschuis, Walter Piston und Knud Jeppesen), glaubt der Verfasser doch, dass solche Theorien im Grunde auf das deutsch-österreichische System zurückgeführt werden können und somit in unserem Zusammenhang keiner gesonderten Erwähnung bedürfen.

Über diese drei Systeme hinweg kann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) als Ursprung der modernen Kontrapunktlehre betrachtet werden. Auf dieser Schrift baut die gesamte neuere europäische Kontrapunktlehre auf. Durch unzählige darauffolgende Theoretiker – in der deutsch-österreichischen Richtung unter anderem Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Siegfried Dehn (1799–1858), Ernst Friedrich Richter (1808–1879), Heinrich Bellermann (1832–1903), Ludwig Bussler (1838–1900), Hugo Riemann (1849–1919), Heinrich Schenker (1868–1935), Arnold Schönberg (1874–1951), Ernst Kurth (1886–1946) und Paul Hindemith (1895–1963) – wurde dieses System zusehends verfeinert: Ausgehend von Johann Joseph Fux' Gattungslehre zum strengen Kontrapunkt vollzog sich nach und nach ein Übergang zu der Beschäftigung mit Johann Sebastian Bachs polyphoner Musik, wobei zunehmend auch die Harmonik in die Betrachtungen und in das Regelwerk einbezogen wurde.

Die theoretische Basis des französischen Systems beruht ebenfalls auf Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*, welche bereits ca. 1773 von dem französischen Komponisten Pierre Denis übersetzt und publiziert wurden. Diese – nicht vollständige – Übersetzung prägte die folgende Entwicklung der französischen Kontrapunktlehre sehr unmittelbar. Repräsentative Theoretiker des französischen Systems, die sich direkt auf Johann Joseph Fux bezogen, waren unter anderen Luigi Cherubini (1760–1842), Jérôme-Joseph de Momigny (1762–1842), Antonín Reicha (1770–1836), François-Joseph Fétis (1784–1871), André Gédalge

(1856–1926), Charles Koechlin (1867–1950), Noël Gallon (1891–1966) und Théodore Dubois (1901–1924). Dem Kontrapunktunterricht wird in Frankreich traditionell große Bedeutung beigemessen. Jedoch wurde aufgrund des Einflusses von Jean-Philippe Rameaus (1683-1764) *Traité de l'harmonie* einst die Wichtigkeit der harmonischen Regeln übermäßig betont und somit die Vielfalt des eigentlichen Kontrapunkts vernachlässigt. Der französische Musiktheoretiker Stéphane Delplace beschrieb die Situation 2010 folgendermaßen:

„Bezüglich des Kontrapunktunterrichts herrschte in Frankreich ein Disput, da gegen einige Sitten verstoßen und die nationalistischen Empfindungen einiger Leute beleidigt wurden, welche die Überlegenheit der ‚Reinheit der französischen Harmonie‘ hervorhoben. Dem Wert von Kontrapunkt im Unterricht wurde erst vor Kurzem von neuem etwas Bedeutung beigemessen, er wird nun in den Kursen nicht mehr ignoriert.“¹⁴

Dass das sowjetische System eine Abzweigung des mitteleuropäischen Systems (nämlich sowohl von dessen deutsch-österreichischer als auch von dessen französischer Variante) darstellt, ist ebenfalls offensichtlich. In dem polyphonen musikalischen Schaffen gab es seit der russischen Ära von Michail Ivanovič Glinka (1804–1857) bis hin zur sowjetischen Periode von Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (1906–1975) keinen, der die mitteleuropäische Polyphonie nicht als Nährboden des eigenen Schaffens betrachtet hätte; eine Essenz deutscher, österreichischer und französischer Meister ist in ihren polyphonen Kompositionen überall hörbar. Bezüglich des Kontrapunktunterrichts gab es auch von Sergej Ivanovič Taneev (1856–1915) – der von Pëtr Il'ič Čajkovskij „Russlands bester Kontrapunktiker“¹⁵ genannt wurde – bis hin zu Sergej Sergeevič Skrebkov keinen, dessen eigenes Lehrmaterial nicht eine Blaupause von Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnassum* dargestellt hätte. In einem nächsten Schritt bemühte man sich aber, die Besonderheiten der russischen Volksmusik in polyphone Kompositionen einzubringen. Der Einfluss von ‚Kerneuropa‘ auf russische Musiker wird auch in der *Cambridge History of Western Music Theory* erwähnt:

„Ernst Friedrich Richter [seit 1843 Lehrer für Musiktheorie am Leipziger Konservatorium] was perhaps the most internationally influential harmony and counterpoint teacher of the nineteenth century. Students flocked from Russia, Scandinavia, Western Europe, and North America to study with him.“¹⁶

Natürlich trug sich im sowjetischen System auch eine eigene unabhängige Entwicklung zu: So wurde einer systematischen Lehre vom Kontrapunkt und – wie bereits erwähnt – der Integration von russischer Volksmusik große Bedeutung beigemessen.

¹⁴ Delplace: Geschichte und Status quo des französischen Harmonie- und Kontrapunktunterrichts, S. 458.

¹⁵ Zitiert nach Rao: Über das theoretische System der sowjetischen polyphonen Musik, S. 12–20.

¹⁶ Bent: Steps to Parnassus, S. 594, chinesische Ausgabe S. 554.

Obwohl sich die drei oben erwähnten Systeme im Grunde alle aus Johann Joseph Fux' *Gradus* entwickelten, hatte doch jedes seine Besonderheiten. Als sie nach China gelangten, wurden die drei Systeme nun miteinander verbunden. Ein positiver Aspekt hieran ist, dass von den Stärken aller gelernt werden konnte, ein negativer, dass die Systematik des Unterrichts gelegentlich auf der Strecke blieb, da man sich nicht mehr nur an einer Richtung festhielt. Zurückblickend lässt sich sagen, dass trotz der Beliebigkeit, die manchmal anzutreffen war, doch das Ziel, die Theorien tatsächlich anwenden zu können, erreicht wurde. Die europäische Polyphonie und ihre Lehre gehören bekanntlich zusammen mit Harmonik, Formenlehre und Instrumentation zu den „vier großen Dingen der Komposition“, und da sie natürlich kein einheimisches chinesisches ‚Ding‘ ist, erscheint ein exaktes Imitieren einer fremden Schreibweise ohnehin nicht als erstrebenswertes Ziel. Eben diese Haltung führte chinesische Theoretiker dazu, auf der europäischen Kontrapunktlehre aufbauend innovativ zu wirken.

Auf dem chinesischen Festland sind seit Huang Zi bis heute zahlreiche Kontrapunkttheoretiker in Erscheinung getreten, außer den vorhin erwähnten seien noch Chen Mingzhi, Duan Pingtai, Yu Suxian, Lin Hua, Wang Anguo, Zhao Deiyi und Liu Yongping genannt. Neben der Lehre von den Prinzipien des europäischen polyphonen Satzes stellten sie unterschiedliche Lehrmaterialien für den Kontrapunktunterricht in China zusammen und verfassten eine große Anzahl von Aufsätzen, Abhandlungen und Lehrwerken. Es sei hier lediglich einer dieser Theoretiker portraitiert, Chen Mingzhi (1925–2009). Sein Werk kann insofern als exemplarisch für neuere chinesische Entwicklungen gelten, als er die Lehre mit der eigenen kompositorischen Praxis als Kontrapunktiker verband. Im Folgenden wird vorgestellt, welche Beiträge er zur Entwicklung europäischer Polyphonie, zur Kontrapunktlehre und -forschung in China geleistet hat. Chen Mingzhi graduierte 1951 am Konservatorium Shanghai, verblieb am Kompositions-Institut und wechselte in die Lehre. Langjährig bekleidete er die Kontrapunktprofessur und war kurzzeitig auch Dekan des Instituts. Aufgrund seiner beeindruckenden Erfolge im Unterricht, als Komponist, als Verfasser von Lehrbüchern und mit seinen Untersuchungen zu musiktheoretischen Aspekten polyphonen Schreibens wurde er oft als ‚Meister der chinesischen Polyphonie‘ bezeichnet. Chen Mingzhi ist ein in China aufgewachsener Komponist polyphoner Musik, und auch deshalb sind seine kontrapunktischen Innovationen für die chinesische Musikkultur bedeutsam.

2.1 Von chinesischer Musik ausgehend die Essenz der europäischen Polyphonie begreifen

So wie viele andere chinesische Kontrapunktiker wuchs auch Chen Mingzhi mit traditioneller chinesischer Volksmusik auf. Er sang in den lokalen Opern mit und war vertraut mit den Volksmelodien aus Henan, der Provinz, in der er geboren war. Seine Umgebung hatte ihn

also musikalisch gut versorgt, und gerade das trieb ihn an, sich der Musik ein Leben lang zu widmen. 1946 immatriulierte sich Chen Mingzhi an der Nationalen Musikhochschule Shanghai, wo er zuerst bei Tan Xiaolin (dem einzigen chinesischen Schüler des deutschen Komponisten und Theoretikers Paul Hindemith) studierte, und später

„Schüler von Professor Ding Shande wurde. Als Hauptfächer wählte er Komposition und Fuge. Unter der strengen Aufsicht seines Lehrers erledigte er unermüdlich Übungen aus dicken französischen Lehrbüchern und legte somit eine solide Basis für zukünftige Kompositionen.“¹⁷

Wie Chen Mingzhi die europäische Polyphonie auffasste und dass er mit deren geistigem Umkreis in Maßen Elemente chinesischer Musik verband, manifestierte sich zunächst hauptsächlich in seinem kompositorischen Schaffen. In diesem Bereich drückte er seit den 1950er-Jahren sein Verständnis von einer sinisierten polyphonen Musik aus. Seine polyphonen Liedersammlungen, *Kleine polyphone Sammlung*, *Elf kleine polyphone Stücke*, *Sammlung kleiner polyphoner Kompositionen* und *Sammlung von Präludien und Fugen* sind eindrucksvoll nach den Kompositionsprinzipien europäischer polyphoner Musik gearbeitet (vgl. dazu auch die Liste von Chen Mingzhis Kompositionen im Anhang dieses Beitrags, Abschnitt 4.11). Dabei wurden auf flexible und variable Weise einzigartige ‚chinesische Elemente‘ eingewoben, wobei die alten europäischen Schreibtechniken und die schlichten chinesischen Volksweisen sich zu einem absolut harmonischen Ganzen verbanden.

Notenbeispiel 1: Chen Mingzhi: *Präludium* des zweiten Paares aus der *Sammlung von Präludien und Fugen*, Takt 1–8.

¹⁷ Lin: Chen Mingzhi, S. 2.

Ein Präludium aus Chen Mingzhis *Sammlung von Präludien und Fugen* (siehe Notenbeispiel 1) beginnt mit einer gesanglichen pentatonischen Melodie, die mit Oktavregistrierung gespielt wird. Imitiert wird die Melodie in Vergrößerung von den mit Oberquinte und Oberoktave registrierten Basstönen, ohne dass auch die Dauernrelationen zwischen den einzelnen Tönen der Melodie übernommen wären. Eine neuerliche Imitation der Melodie startet ab Takt 6 im Tenor, und zwar – wie üblich – auf der Unterquarte. Hier erhält die Melodie trotz beibehaltener Tondauern einen völlig neuen Charakter, denn sie wird nun in eine andere Taktart eingepasst, welche die Schwer-leicht-Relationen verschiebt. Der Ausschnitt kombiniert drei je quintentfernte pentatonische Vorräte miteinander.

In traditioneller chinesischer Musik gibt es keine ‚Gegenbewegung‘ oder ‚Imitation‘, wie sie für kontrapunktische Musik konstitutiv sind. Auch findet sich relativ selten Chromatik. Wer chinesische Melodien als Ausgangsmaterial für eine polyphone Komposition verwenden wollte, hatte dieses Problem zu bewältigen. Doch welche Lösungen boten sich an? Mitte der 1980er-Jahre genoss der Verfasser dieses Beitrags eine Zeitlang privaten Kompositionsunterricht bei Chen Mingzhi. Die kontrapunktischen Übungen, die ich vorlegte, korrigierte Chen Mingzhi oft mit der Empfehlung, zwischen zwei klaren kontrapunktischen Linien passende harmonische Füllnoten einzufügen. Bringe man gleichzeitig noch Töne aus pentatonischen Skalen an, so klinge die chinesische Polyphonie weder rigide noch monoton, und dies sei ein guter Weg, um die Widersprüche zwischen einem westlichen und einem chinesischen Musikstil zu mildern. Der Autor hält diese Einsicht für einen der wichtigsten Beiträge Chen Mingzhis zur Sinisierung europäischer Polyphonie.

2.2 ‚Aus Alt mach Neu‘. Kombination unterschiedlicher Theorien

Die eigene kompositorische Praxis des polyphonen Schreibens war Chen Mingzhis Forschungsarbeiten und Lehrbüchern zur Polyphonie sehr förderlich. Zu diesen Arbeiten gehören *Grundlagen der Komposition polyphoner Musik*, *Komposition von Fugen*, *Neue Theorien der Fuge* und *Chen Mingzhis Aufsatzsammlung zur Polyphonie* (vgl. dazu auch die Liste von Chen Mingzhis Schriften im Anhang dieses Beitrags, Abschnitt 4.1.2).

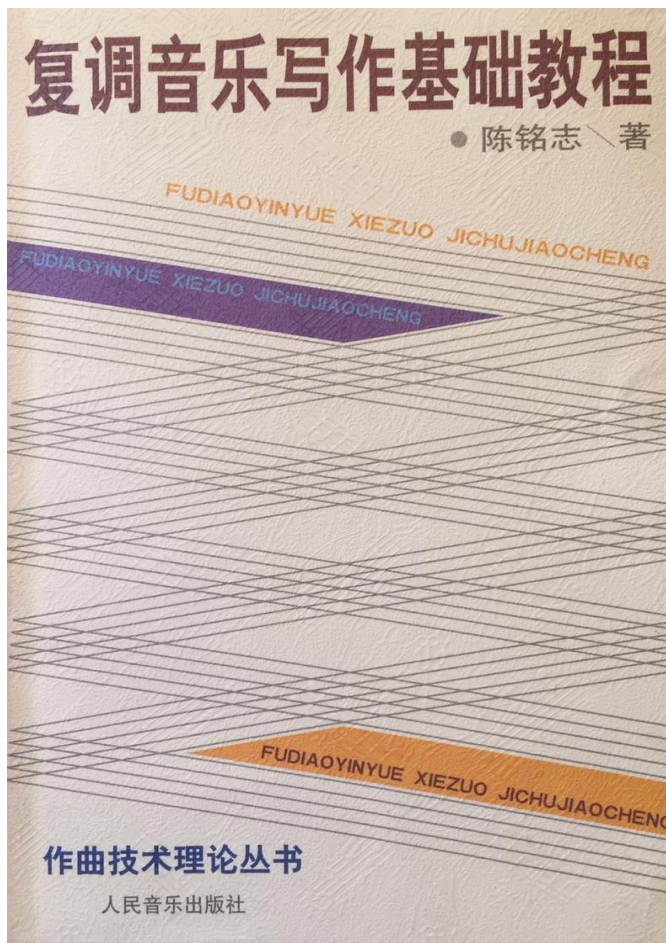


Abbildung: Umschlag von Chen Mingzhis Lehrbuch *Grundlagen der Komposition polyphoner Musik*

Stellvertretend für die Gesamtheit seiner Schriften seien hier Chen Mingzhis *Grundlagen der Komposition polyphoner Musik* von 1986 besprochen. Konzipiert sind die *Grundlagen* als Lehrbuch für Studierende des Faches ‚Polyphones Schreiben‘. Die wichtigsten Inhalte der oben angeführten polyphonen Lehrsysteme wurden durchaus beibehalten, doch vermied der Autor die Fux’schen Gattungen 1:1, 1:2, 1:4, Synkopen und blühender Kontrapunkt (contrapunctus floridus). Vielmehr ging er von der Erfindung von Melodien aus und wandte sich dann direkt der Ausformung des Kontrapunktes zu. Obwohl den Studenten von einem handwerklich-technischen Standpunkt nun weniger Zeit für den strengen Kontrapunkt blieb, wurde mit dieser Methode doch gerade das Ziel des europäischen Kontrapunktunterrichts im Auge behalten, nämlich die Fähigkeit, die einzelnen Stimmen von mehrstimmiger Musik voneinander unabhängig sein zu lassen und sie doch harmonisch miteinander zu vereinen. Chen Mingzhi übernimmt somit die Vorteile der jeweiligen anderen Lehrsysteme, und er arbeitet zugleich den Zusammenhang mit dem eigentlichen Komponieren heraus. Um die technischen Fähigkeiten im Modulieren und bei der Imitation zu fördern, behandelt er detailliert die vertikalen und horizontalen Bewegungen und listet zahlreiche praktische Übungen auf – auch das ist eine Besonderheit dieses Buches.

Wie oben beschrieben, werden in Chen Mingzhis Konzept das deutsch-österreichische System, das französische System und das sowjetische System fusioniert. Die *Grundlagen* erproben die Fusion in Bezug auf die Lehre von der Struktur kleinerer polyphoner Stücke (nämlich Inventionen). Eine Neuerung Chen Mingzhis besteht freilich schon darin, dass Inventionen in früheren Kontrapunktlehren kaum erwähnt wurden.

In den *Grundlagen* (Kapitel 2, Teil 6) unterscheidet Chen Mingzhi zwischen drei Typen polyphoner Texturen, nämlich der ‚Charakter-Textur‘, der ‚Echo-Textur‘ und der ‚Kontrast-Textur‘. Dadurch löste er wie nebenbei einige Probleme, die beim Übergang von der Kontrapunkt-Ausbildung zur eigentlichen Komposition auftreten. Lin Hua charakterisierte das neue Vorgehen so:

„In Chen Mingzhis System findet sich ein neues Konzept von ‚Textur‘. Er betrachtet die altherwürdige Disziplin [des Kontrapunkts] von einem modernen Standpunkt aus und eröffnet damit ein neues Forschungsfeld.“¹⁸

Chen Mingzhis Ideen, wie man das Schreiben kleiner polyphoner Stücke lehren könnte, sind eigenständig und einleuchtend. Westliches Lehrmaterial verlangt von den Studenten normalerweise nur, kompositorische Übungen in vorgegebenem Rahmen zu machen, jedoch keine freieren Formen. Chen Mingzhi weicht von diesem Modell ab, ihm kommt es laut Lin Hua auf Folgendes an:

„In diesem Kapitel [der *Grundlagen*] konzentriert sich der Autor nicht ausschließlich auf Wissenstransfer, sondern auch auf Denkfähigkeit. [...] Alles was sich die Studenten aus diesem Kapitel merken müssen, sind Prinzipien der Art, dass polyphone Musik im Grunde nichts anderes ist als ‚Thema plus Parenthese‘.“¹⁹

Dies ist auch eine treffende Zusammenfassung für das Regelwerk europäischen polyphonen Komponierens seit Bach. Außerdem bricht Chen Mingzhi bezüglich der Idee von einer ‚Parenthese zum Thema‘ (sowie den möglichen Verbindungen von Parenthese und Thema) sowie der Kombination von Volks-Modi und polyphonem Schreiben aus üblichen Denkmustern aus.

¹⁸ Lin: Neue Felder in einer altherwürdigen Disziplin, S. 88.

¹⁹ Ebd., S. 89.



Notenbeispiel 2: Chen Mingzhi: *Liu Yang-Fluss* aus: *Elf kleine polyphone Stücke*, T. 1–10

Zum freien Umgang mit polyphonen Schreibprinzipien zählt auch die Hinzufügung von Ostinati. Das Stück *Liu Yang-Fluss* aus Chen Mingzhis *Elf polyphonen Stücken* (siehe Notenbeispiel 2) basiert auf einem gleichnamigen Volkslied, das von der rechten Hand gespielt wird. Hinzu kommt in der linken Hand ein frei variiertes Ostinato mit gleichem pentatonischen Tonvorrat.

2.3 Die alte Disziplin von Neuem untersuchen und ein in sich geschlossenes System zur Polyphonie errichten

Mit der Polyphonie verhält es sich ähnlich wie mit anderen ursprünglich in Europa entstandenen Wissenssystemen (sowohl der Natur- als auch der Geisteswissenschaften): Sobald es einmal aufgebaut ist, gehört es nicht mehr alleinig dem Kulturraum an, in dem es einmal erfunden wurde – in diesem Fall Europa –, sondern es wird als Wissensgut prinzipiell allen Menschen verfügbar. Dies ist auch der Grund dafür, warum chinesische Kontrapunktisten zur Entwicklung der Polyphonie und der Kontrapunktlehre einen positiven Beitrag leisten können, und dafür, warum sie sich selbst eigentlich nicht als Outsider betrachten. Chen Mingzhi ist in der Reihe der Kontrapunktisten eine wichtige Gestalt. Viel beachtet wurde sein 1992 erschienener Aufsatz *Ideen über polyphones Denken*²⁰, der ein erfrischendes Beispiel für eine Partizipation dieser Art ist, für einen Transfer in diesem Fall auch im Gebiet des künstlerischen Wissens.

Der genannte Aufsatz unterscheidet sich von den vorhin erwähnten Kontrapunkt-Lehrbüchern sowie von zahlreichen kleineren Schriften, die Chen Mingzhi dem Thema ‚Polyphonie‘ widmete. Behandelt wird die Geistigkeit, welche polyphoner Musik insgesamt zugrunde liegt. Mit der von der Sache her gebotenen Strenge, aber auch mit bewundernswerter Feinheit stellt der Autor Überlegungen an, die den Anspruch haben, nicht nur für europäische Polyphonie gültig zu sein. Stattdessen wird die Geistigkeit von Polyphonie

²⁰ Für den Text erhielt Chen 1995 den Preis für Herausragende Leistungen, verliehen vom chinesischen Staatsausschuss für Bildung und Forschung im nationalen Hochschulwesen in den Geistes- und Sozialwissenschaften.

generell auf eine neue Weise bestimmt. Knapp fasst der Aufsatz seine grundlegende Einsicht in „drei Regeln“ zusammen, die für kontrapunktisches Denken über die Zeiten und über Grenzen von Kontinenten hinweg maßgeblich seien: die „Gegensatz-Regel, die Austausch-Regel und die Ergänzungs-Regel.“²¹

Diese „drei Regeln“ beziehen sich auf den Kern polyphoner Musik. Natürlich sei es notwendig, die grundlegenden Kompositionstechniken polyphoner Musik zu erlernen – die Regeln von Konsonanz und Dissonanz, die Imitation, das Erfinden eines Kontrasubjekts etc. – sowie auch das Schreiben von Inventionen, Kanons und Fugen zu beherrschen. Will man aber die Geistigkeit polyphoner Musik erfassen und zu Fortschritten bei ihrer theoretischen Durchdringung beitragen, so ist das offensichtlich nicht genug. Es gilt, auf einer tieferen gedanklichen Ebene zu verstehen, dass polyphone Musik in der ihr wesentlichen Mehrstimmigkeit immer Gegensatz, Austausch und Ergänzung beinhaltet. Chen Mingzhi hat diese „drei Regeln“ formuliert, doch kann man treffender sagen, dass er einen Mangel im Kontrapunktunterricht und im Studium polyphoner Sätze erkannt und ausgeglichen hat. Die „drei Regeln“ legen den Kern auch europäischer polyphoner Musik offen, und sie füllen eine Lücke früherer Lehrbücher und Abhandlungen. Chen Mingzhis Aufsatz ist daher zugleich ein herausragender Beitrag eines chinesischen Theoretikers zur europäischen Polyphonie.

3 Konklusion

Europäische polyphone Musik, ihre Theorien und Lehrmethoden wurden vor nun bereits etwa hundert Jahren in China eingeführt. Ihre Einführung war für die Entwicklung der chinesischen Musiktheorie von unschätzbare Bedeutung. Hinzu kommt aber, dass die Partizipation chinesischer Musikforscher für europäische Theorien und Lehrmethoden zum Kontrapunkt eine fruchtbare interkulturelle Gelegenheit bietet. Die beiderseitige Dynamik ist ein Beispiel für den Transfer zwischen verschiedenen Kulturen. China war bis dahin lediglich Empfänger in Bezug auf europäische Polyphonie und ihre Theorien, doch änderte sich die Situation mit der zunehmenden Partizipation chinesischer Musikforscher in diesem Gebiet, und letztlich wurde mit Chen Mingzhis Arbeiten sogar ein Beitrag dazu geliefert, Polyphonie insgesamt – und damit auch die europäischen – auf eine nächste Stufe zu heben.

Es sei betont, dass chinesische Musikforscher neben dem Studium und der Weiterentwicklung der europäischen Polyphonie auch die Polyphonie in traditioneller chinesischer Musik erforschen – deren Stile, Theorien, deren Geschichte und Entwicklung. Es wurden bereits beachtliche Resultate erzielt, wie etwa Chen Mingzhis „Vorläufige Untersuchung der polyphonen Elemente in chinesischer Volksmusik“ von 1959 (siehe die Liste der Schriften Chen Mingzhis im Anhang unter 4.1.2), Yu Suxians *Chinas traditionelle polyphone Musik* (1992) und Zhu Shiruis *Gestaltung und Entwicklung polyphoner Themen in chinesischer*

²¹ Chen: Ideen über polyphones Denken, S. 4–5.

Musik (2006), um nur einige zu erwähnen. Ich bin der festen Überzeugung, dass die chinesische Polyphonie in naher Zukunft ein eigenes System entwickeln und umfassend zur polyphonen Musik in Ost und West beitragen wird.

4 Anhang

4.1 Chen Mingzhis Arbeiten zu Kontrapunkt bzw. Polyphonie

4.1.1 Kompositionen

1950: 2 Präludien (für Klavier) 《序曲二首》（钢琴曲）.

1950: Pflug-Lied (für gemischten Chor) 《拉犁歌》（混声合唱）.

1950: Maisonne (für gemischten Chor) 《五月的太阳》（混声合唱）.

1951: Front-Suite (für Orchester) 《边疆组曲》（管弦乐）.

1959: 7 Klavierstücke für Kinder 《儿童钢琴曲七首》， herausgegeben vom Shanghai Literatur- und Kunst-Verlag 上海文艺出版社.

1959: 5 Choräle ohne Begleitung 《无伴奏合唱五首》， herausgegeben vom Shanghai Literatur- und Kunst-Verlag 上海文艺出版社.

1961: 2 Präludien und Fugen (für Klavier) 《序曲与赋格二首》（钢琴曲）， herausgegeben vom Shanghai Literatur- und Kunst-Verlag 上海文艺出版社.

1966: Ode an Wind und Donner (für Orchester) 《风雷颂》（管弦乐）， Kollaboration mit Deng Erjing 邓尔敬 und Sang Tong 桑桐.

1972: Ode an den Mekong (für Orchester) 《湄公河颂》（管弦乐）， Kollaboration mit Sang Tong 桑桐 und Shen Chuanxin 沈传薪.

1972: Eine mondhele Nacht über dem Frühlingsfluss (für Orchester) 《春江花月夜》（管弦乐）， Kollaboration mit Sang Tong 桑桐 und Shen Chuanxin 沈传薪.

1979: 11 kleine polyphone Stücke für Klavier 《钢琴复调小曲 11 首》， herausgegeben vom Shanghai Literatur- und Kunst-Verlag 上海文艺出版社.

1982: 8 kleine Klavierstücke 《钢琴小品八首》， herausgegeben 1989 vom Shanghai Musikverlag 上海音乐出版社.

1982: Kleine Suite für Kammerorchester (Bearbeitung von 8 kleinen Klavierstücken) 《室内管弦乐小组曲》（根据钢琴小品八首改编）， herausgegeben 1989 vom Shanghai Musikverlag 上海音乐出版社.

1985: Präludien und Fugen (für Klavier) 《序曲与赋格》（钢琴曲）， veröffentlicht in: *Musik-Komposition 音乐创作 2*.

1989: Präludien und Fugen, Nummer 5 (für Klavier) 《序曲与赋格之五》（钢琴曲）， veröffentlicht in: *Musik-Komposition 音乐创作 1*.

1993: Fugen im Kanon-Stil (für Klavier) 《卡农式赋格》（钢琴曲）， veröffentlicht in: *Musik-Komposition 音乐创作 1*.

1993: 4 polyphone Lieder (für Klavier) 《复调连曲四首》（钢琴曲）， veröffentlicht in: *Musik-Komposition 音乐创作 3*.

1993: Quartett (für Querflöte, Violine, Cello und Klavier, Bearbeitung von 4 polyphone Lieder) 《四重奏》（为长笛、小提琴、大提琴、钢琴而作，根据《复调连曲四首》改编）.

2004: Sammlung von Präludien und Fugen (Klavier-Suite, insgesamt 13 Stücke) 《序曲与赋格集》（钢琴套曲，共 13 首）， verlegt vom Shanghai Musikverlag 上海音乐出版社.

2005: Kleine polyphone Sammlung 《复调小曲集》， verlegt vom Shanghai Musikverlag 上海音乐出版社.

2005: Sammlung kleiner polyphoner Kompositionen 《小型复调格律乐曲集》， verlegt vom Shanghai Musikverlag 上海音乐出版社.

4.1.2 Monographien und Aufsätze

Komposition von Fugen 赋格曲写作, Shanghai 1980.

Grundlagen der Komposition polyphoner Musik 复调音乐写作基础, Peking 1986.

Anmerkungen zu Bachs Inventionen 巴赫创意曲注释, Shanghai 2000.

Chen Mingzhis Aufsatzsammlung zur Polyphonie 陈铭志复调论文集, Shanghai 2002.

Neue Theorien der Fuge 赋格学新论, Shanghai 2007.

Vorläufige Untersuchung der polyphonen Elemente in chinesischer Volksmusik 对我国民间音乐中复调因素的初步探讨. In: *Musikforschung 音乐研究* 1959:4, S. 2–16.

Verwendung eines Fugen-Teils inmitten einer Komposition 赋格段在音乐作品中的应用. In: *Musik Kunst 音乐艺术* 1980:2, S. 19–39.

Anwendung von heterophoner Polyphonie 支声复调的应用. In: *Musikforschung 音乐研究* 1981:4, S. 70–84.

- He Lutings künstlerische Kontrapunkt-Methode 贺绿汀复调艺术手法. In: Musik Kunst 音乐艺术 1984:1, S. 42–48.
- Ding Shandes polyphoner Kunst-Stil 丁善德的复调艺术风格. In: Musikforschung 音乐研究 1985:2, S. 33–42.
- Meine ‚Präludien und Fugen‘ 我的《序曲与赋格》. In: Musik Kunst 音乐艺术 1985:2, S. 25–29.
- Polyphone Gedanken und bildliche Gedanken 复调思维与形象思维. In: Musik Kunst 音乐艺术 1989:1, S. 10–11, 20.
- Ideen über polyphones Denken 对复调思维的思维. In: Chinesische Musikwissenschaft 中国音乐学 1989:2, S. 4–20.
- Anton Weberns Orchesterstück ‚Passacaglia‘ 安东·威伯恩的管弦乐曲《帕萨卡里亚》. In: Musik Kunst 音乐艺术 1989:4, S. 67–70.
- Oberflächenstruktur der Zwölfton-Harmonik 十二音和声的表层结构. In: Musik Kunst 音乐艺术 1990:1, S. 37–47.
- Neue Entwicklungen in Ding Shandes polyphonen Gedanken: Erklärung von ‚4 kleine Präludien und Fugen‘ [Werk 29] 丁善德复调思维的新发展——浅释《小序曲与赋格四首》[作品 29]. In: Musik Kunst 音乐艺术 1991:3, S. 51–55.
- Chen Mingzhi / Lin Hua: Zhu Jianers Geschicklichkeit in der Anwendung des Kontrapunkts auf seine Werke 朱践耳音乐作品中的复调技巧运用. In: Chinesische Musikwissenschaft 中国音乐学 1991:4, S. 14–25.
- Neue polyphone Texturen in polyphonen Werken der Neuen Ära 新时期复调音乐创作中的复调新织体. In: Musik Kunst 音乐艺术 1998:3, S. 47–59.
- Dmitrij Šostakovičs 24 Präludien und Fugen 肖斯塔科维奇的 24 首前奏曲与赋格曲. In: Musik Kunst 音乐艺术 1999/2000:4&1, S. 30–40 sowie 38–46.
- Über das Komponieren der Sammlung von ‚Präludien und Fugen‘ ‘前奏曲与赋格’套曲的写作. In: Musik Kunst 音乐艺术 2006:1&2, S. 14–24 sowie 13–22.
- Übersetzung aus dem Japanischen, Original von Saburō Moroi: Bachs zweistimmige Inventionen 巴赫的二声部创意曲. In: Musik Kunst 音乐艺术 1982:3, S. 78–89.
- Übersetzung aus dem Japanischen, Original von Saburō Moroi: Bachs dreistimmige Inventionen 巴赫的三声部创意曲. In: Musik Kunst 音乐艺术 1982:4, S. 88–97.

Übersetzung aus dem Japanischen, Original von Saburō Moroi: Fugen nach dem 19. Jahrhundert 十九世纪以后的赋格曲. In: Musik Kunst 音乐艺术 1990:3, S. 46–56.

4.2 Weitere Monographien Festland-chinesischer Musiktheoretiker zum Thema Kontrapunkt/Polyphonie

Zhu Shirui 朱世瑞: Gestaltung und Entwicklung von polyphonen Gedanken in chinesischer Musik 中国音乐中复调思维的形成与发展, Peking 1992.

Yu Suxian 于苏贤: Polyphone Musik des 20. Jahrhunderts 20 世纪复调音乐, Peking 2001.

Dies.; Chinas traditionelle polyphone Musik 中国传统复调音乐, Peking 2006.

Xu Mengdong 徐孟东: Untersuchung zur Passacaglia im 20. Jahrhundert 20 世纪帕萨卡利亚研究, Peking 2003.

Yao Yaping 姚亚平: Entstehung der Polyphonie 复调的产生, Peking 2009.

Lin Hua / Ye Simin 林华、叶思敏: Einführung in die Kunst der Polyphonie 复调艺术概论, Shanghai 2010.

Qu Zhizheng 曲致正: Untersuchung der kontrapunktischen Techniken Max Regers 雷格爾的复调技法探索, Dissertation am Konservatorium Shanghai 上海音乐学院博士学位论文 2005.

Tian Yimiao 田艺苗: Polyphone Techniken in Krzysztof Pendereckis frühen Werken 潘德列茨基早期作品中的复调技法, Dissertation am Konservatorium Shanghai 上海音乐学院博士学位论文 2006.

Wei Hui 韦辉: Untersuchung von Form und Technik des thematischen Kontrapunkts in Anton Bruckners Symphonien 布鲁克纳交响曲主题复调形态与技法研究, Dissertation am Konservatorium Shanghai 上海音乐学院博士学位论文 2012.

Sun Zhizhong 孙志鸿: Untersuchung über Benjamin Brittens polyphone Techniken 本杰明·布里顿复调技法研究, Dissertation am Zentralkonservatorium 中央音乐学院博士学位论文 2011.

Sun Xiaoye 孙晓焱: Untersuchung von Zwölftontechniken in Fugen 赋格写作中十二音序列技法的研究, Dissertation an der Kunstuniversität Nanjing 南京艺术学院博士学位论文 2011.

Literatur

Abraham, Gerald: 杰拉尔德·亚伯拉罕: The Concise Oxford History of Music (Übersetzung) 简明牛津音乐史 (译), Shanghai 1999.

Bent, Ian: Steps to Parnassus: contrapuntal theory in 1725 precursors and successors. In: Thomas Christensen (Hg.) 托马斯·克里斯坦森: The Cambridge History of Western Music

(Übersetzung von Ren Damin) 剑桥西方音乐理论发展史（任达敏译），Shanghai 2011, S. 513–563. Engl. Ausgabe Cambridge 2002, S. 554–602.

Chen Mingzhi 陈铭志: Zusammenfassung der Erinnerungen von Herrn Tan Xiaolins Kontrapunkt-Klasse 回忆谭小麟先生讲授的对位课纪要. In: Musik Kunst 音乐艺术 2007:3, S. 14–23.

Dai Penghai 戴鹏海: Kurze Biographie des Musikers Ding Shande (1911-1995): Verfasst für die ‚Denkschrift an Ding Shande‘ 音乐家丁善德先生行状（1911-1995）——为《丁善德纪念画册》作. In: Musik Kunst 音乐艺术 2001:4, S.6–17.

Delplace, Stéphane 斯蒂法尼·德尔普拉斯: Geschichte und Status quo des französischen Harmonie- und Kontrapunktunterrichts (Übersetzung von Wu Weixi) 法国和声与对位教学之历史与现状（伍维曦译）. In: Yang Tongba 杨通八 (Hg.): Forum zu Harmonie- und Kontrapunktunterricht: Ausgewählte Aufsätze des landesweiten Symposium 2010 zu Harmonie- und Polyphonie-Unterricht 和声对位教学论坛——2010 年全国和声复调教学研讨会论文选. Hunan 2012, S. 455–467.

Duan Pingtai 段平泰: Erinnerungen an Frau Xiao Shuxian 记肖淑娴先生. In: Akademische Zeitschrift des Zentralkonservatoriums 中央音乐学院学报 1983:2, S. 51–53.

Dubois, Théodore: Traité de contrepoint et de la fugue. Paris 1901. 《对位与赋格教程》

Gallon, Noël / Bitsch, Marcel: Traité de contrepoint. Paris 1964. 《对位法教程》

Goetschuis, Percy: Counterpoint applied. New York 1902. 《对位法》

Koechlin, Charles: Précis des règles du contrepoint. Paris 1926. 《对位法概要》

Křenek, Ernst 恩斯特·先尼克: Studies in Counterpoint, based on the twelve-tone technique, New York ca. 1940 / Zwölftonkontrapunktstudien. Übersetzung: Heinz-Klaus Metzger. Mainz 1952. Der chinesische Titel von 1992 lautet: Tonaler Kontrapunkt 《调性对位》. Übersetzung: Duan Pingtai.

Lin Hua 林华: Neue Felder in einer altehrwürdigen Disziplin: Lektionen der Erkenntnisse in Chen Mingzhis Kontrapunktunterricht 古老学科的新课题——陈铭志复调教学体系研究心得. In: Musik Kunst 音乐艺术 1987:4, S. 87–90.

Ders.: Chen Mingzhi 陈铭志. In: Aufsatzsammlung von und über Chen Mingzhi. Shanghai 2005, S. 2–4.

Middleton, Robert E.: Harmony in modern counterpoint. Boston 1967. 《现代对位及其和声》

Piston, Walter: Counterpoint. New York 1947. 《对位法》

Protopopov, Vladimir Vasil'evič: Istorija polifonii v eë važnejšich javlenijach; russkaja klassičeskaja i sovetskaja muzyka. Moskau 1962. 《俄苏复调音乐史》

Prout, Ebenezer: Fugue und Fugal Analysis: A Companion to Fugue. London 1891 und 1892. 《赋格曲写作与分析：赋格指南》

Qian Renping 钱仁康: Biographie von Huang Zi 黄自传略. In: Musik-Forschung 音乐研究 1988:3, S. 3–7.

Rao Yuyan 饶余燕: Über das theoretische System der sowjetischen polyphonischen Musik 试论苏联复调音乐理论体系, in: Chinesische Musikwissenschaft 中国音乐学 1990:1, S. 12–20.

Sang Tong 桑桐, Chen Mingzhi 陈铭志 und Ye Simin 叶思敏: Historischer Rückblick auf das Hauptfach Theorie und Komposition des Konservatorium Shanghai vor der Befreiung 解放前上海音乐学院理论作曲专业的历史回顾. In: Musik Kunst 音乐艺术 2007:3, S. 24–39.

Skrebkov, Sergej Sergeevič: Polyphone Musik. Peking 1957. 《复调音乐》

Utz, Christian: Artikel „Wolfgang Fraenkel“, in: Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001444, letzter Abruf 30.8.2016.

Zhu Shirui: Gestaltung und Entwicklung polyphoner Themen in chinesischer Musik. Peking 2006.

Aus dem Chinesischen übersetzt von Lukas Park; Einrichtung: Gesine Schröder

Chen Hongduo, geboren 1957, Doktor im Fach Musikologie, ist Professor und Leiter der Fachgruppe Musikalische Analyse an der musikologischen Abteilung des Konservatoriums Shanghai. Chen studierte Musik an der Normal University Nanjing (1978–1982) und am Konservatorium Shanghai (2001–2005), als Gaststudent auch Musiktheorie und Analyse an der Hochschule (heute: Universität) für Musik und darstellende Kunst Wien und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsarbeiten in der Paul Sacher Stiftung Basel. Zu Chens Publikationen gehört ein Buch über Ligetis strukturelles Denken. Außerdem übersetzte er Nicholas Cooks A Guide to Musical Analysis ins Chinesische.