

Musikalische Formenlehre und Kompositionsanalyse in Festlandchina.

Ein Überblick über Forschung und Lehre¹

Yao Heng-lu

Lassen Sie mich zu Beginn den geschichtlichen Hintergrund der Etablierung und Entwicklung des Fachs Musiktheorie in China skizzieren. Die Lehrmethoden in dem Fach haben eine ungefähr hundert Jahre lange Periode der Transformation durchlaufen, von einer Anfangsphase des Aufkommens und der allmählichen Verbreitung solcher Lehrmethoden bis hin zu einer Phase, in der schließlich höhere Musiktheoriestudien für graduierte Studenten eingerichtet wurden. Zudem spielt Musiktheorie eine propädeutische Rolle in der Ausbildung von Komponisten und Instrumentalisten. Die Praxis des Komponierens und des Instrumentalspiels befördert aber ihrerseits den Fortschritt der musiktheoretischen Forschung. Sie stimuliert die Qualität der professionellen Lehre und erlaubt den Lehrern in dem Fach Formenlehre und Kompositionsanalyse, eigenständige Musik zu erfinden und das eigene formale Denken zu verbessern.

I. In der Anfangszeit (1930–1990) handelte es sich bei den meisten musiktheoretischen Publikationen über musikalische Form in Festlandchina um Übersetzungen.

Von den 1930er-Jahren bis in die 1950er-Jahre wurde musikalische Form in China parallel zu Stilistiken und Gattungen betrachtet. So publizierte Prof. Chen Hong im Jahre 1940 das Buch *Musikalische Form und Stil* (Umschlag siehe Abbildung 1). Dieses war vielleicht das erste Buch, in dem sich eine westliche Formtheorie zeigte. Der Autor räumte selbst ein, dass sein Buch mehr eine generelle Aufwertung von Musik generell bewirken sollte, als dass es Material für den Kompositionsunterricht an die Hand gegeben hätte.

¹ Ich danke Wang Ying für die Recherche bei der Erstellung der Bibliographie. (Anmerkung Gesine Schröder)

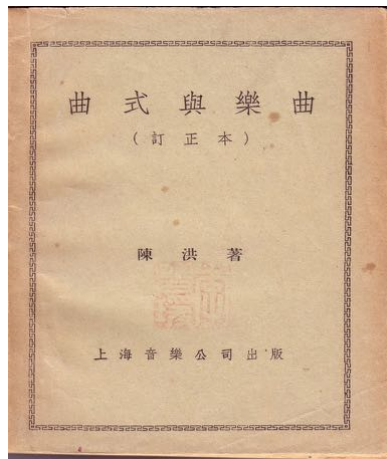


Abb. 1: Titelseite von *Musikalische Form und Stil* von Chean Hong (1949)

Soweit ich weiß, beabsichtigte Prof. He Luting, von den 1930er-Jahren an eine der wichtigsten Gestalten am Konservatorium Shanghai, eine musikalische Formenlehre zu schreiben, aber sie ist, falls sie überhaupt veröffentlicht wurde, heute nicht mehr aufzufinden.

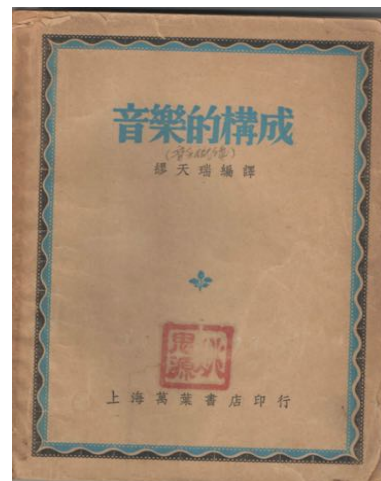


Abbildung 2: Miu Tian-ru, *Formenlehre* (1949) und (nach Goetschius) *Musikalische Form* (1946/1948)

1949 kompilierte der gelehrte Musiktheoretiker Herr Miu Tian-ru das Buch *Formenlehre* (siehe Abbildung 2), welches einvernehmlich für Chinas wichtigstes frühes Buch auf dem Gebiet gehalten wird. Die musikalische Form wurde hier mit einem systematischen Zugang behandelt. Das musiktheoretische Modell entlieh der Kompilator dem amerikanischen Theoretiker Percy Goetschius. In dem Buch war hauptsächlich von Anwendungen musikalischer Formen die Rede. Besprochen wurden musikalische Sätze, die Liedformen, zusammengesetzte Liedformen, und im letzten Abschnitt ging es auch um musikalische Gattungen und Stilistiken. Inhaltlich handelt es sich bei dem Buch um Lehrmaterial für erste Stunden des Kompositionsunterrichts. Es hatte eine ungeheure Wirkung und großen Einfluss auf Musikschulen in ganz China. Außerdem begann Miu Tian-ru in den 1940er-Jahren eine

Reihe handwerklich-technischer Lehrbücher zu übersetzen, darunter solche über Harmonie, musikalische Elementarlehre etc.

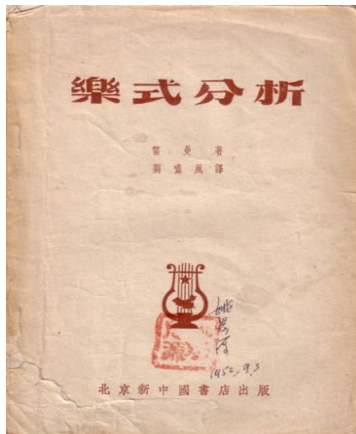


Abbildung 3: Johann Friedrich Lehmann, *The Analysis of Form in Music*, übersetzt von Liu Xiao Feng (1952)

In der Übersetzung von Herrn Liu Xiao Feng erschien 1952 Friedrich Johann Lehmanns Buch *The Analysis of Form in Music* (siehe Abbildung 3). Als typisch westliche Theorie wurde es zu Beginn der Etablierung der neuen Regierung importiert, man bekam es aber nur für wenige Jahre zu Gesicht, denn im Gefolge der zahllosen politischen Bewegungen, die darauf abzielten, dass man alles von der Sowjetunion lernen sollte, wurde sein Einfluss schon bald unterdrückt.

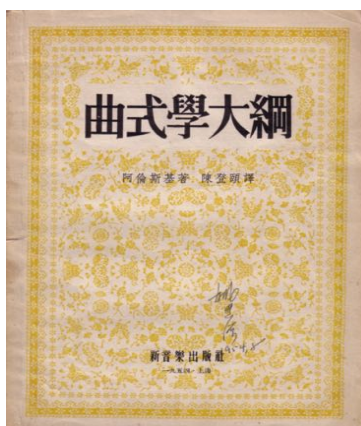


Abbildung 4: Anton Stepanovič Arenskij, *Entwurf für musikalische Form*, übersetzt von Chen Deng Yi (1954)

Das Buch *Entwurf für musikalische Form* des russischen Theoretikers Anton Stepanovič Arenskij erschien, von Herrn Chen Deng Yi übersetzt, im Jahre 1954 (siehe Abbildung 4). Es war hauptsächlich den Formen von polyphoner und von melodisch geprägter Musik gewidmet, was aus heutiger Sicht als Unterscheidung zwischen kontrapunktisch und harmonisch konzipierter Musik gedacht werden kann. Nicht wenige chinesische Theoretiker zitierten noch Jahre später in ihren Büchern Spezialbegriffe, die in diesem Buch zuerst aufgetaucht

waren und von denen viele die Typen der Liedform betrafen, wie beispielsweise die zweiteilige Form, die dreiteilige etc. Hierbei gab es noch nicht die Unterscheidung zwischen einfachen und zusammengesetzten Liedformen und auch instrumentale Formen begegneten in dem Lehrbuch noch nicht.

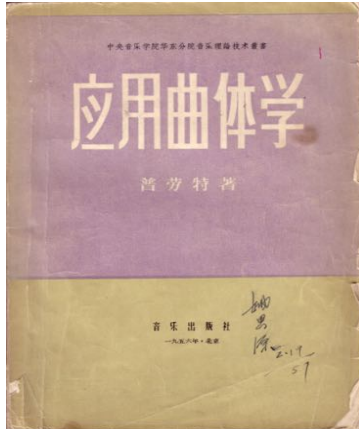


Abbildung 5: Ebenezer Prout: *Applied Forms*, übersetzt von einem Kollektiv (1956)

Wie bereits erwähnt, wurden Vorlesungen über musikalische Form von den 1930- bis in die 1950-Jahre gewöhnlich als Studien über gattungsspezifische Schreibarten behandelt. Als Veröffentlichung, die für eine größere Differenzierung repräsentativ war, setzte sich erst das Buch *Angewandte Formen* durch, publiziert 1956, übersetzt von einem Kollektiv aus einer Abteilung des Zentralkonservatoriums; sein Autor war der englische Theoretiker Ebenezer Prout, dessen Theorie von dem deutschen Musiktheoretiker Hugo Riemann beeinflusst war (siehe Abbildung 5). Das Buch fand direkt nach seiner Veröffentlichung eine große Verbreitung in Festlandchina. Sein zentrales Thema war, musikalische Formen, Gattungen und Stile als gleichwertig und sogar unabhängig voneinander zu behandeln, und zwar infolge eines Problems, welches erst durch die Übersetzung aufgetaucht war (denn die chinesischen Wörter für Formtypen geben keinerlei Hinweis auf die Gattung oder den Stil, sodass beispielsweise eine Liedform ganz unabhängig von Liedern oder eine Sonatenform völlig losgelöst von Sonaten vorstellbar ist). Ein Vorzug des Buches war, dass es seinen Lesern die Perspektive auf ein reiches musikalisches Repertoire eröffnete und dass es den Einfluss geschichtlicher und kultureller Aspekte auf die musikstrukturelle Gestaltung betonte. Der Mangel des Buchs ist, dass es theoretische Themen sehr unterschiedlichen Inhaltes vermischte und namentlich die technisch-handwerklichen Aspekte von Kompositionen, die zu geistlichen Stilen gehörten, nicht klar von solchen Aspekten in anderen Stilen schied. Nicht allein das verkomplizierte die Thematik ‚musikalische Form‘ unnötig, sondern es litt infolgedessen auch die Qualität der technisch-handwerklichen Analyse. Gleichwohl war das Buch ein guter Ausgangspunkt für die Übermittlung frischer Informationen in chinesische musikalische Zirkel.

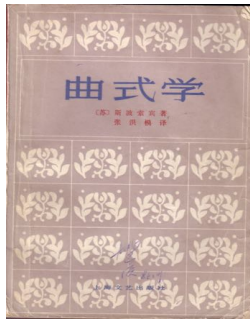


Abbildung 6: Igor' Sposobin, *Die musikalische Form*, übersetzt von Zhang Hong-me und Zhu Shi-min (1956)

1956 wurde das zweibändige Werk *Die musikalische Form* 曲式学 von Igor Sposobin, übersetzt von Herrn Zhang Hong-me 张洪模 und Zhu Shi-min 朱世民, veröffentlicht. Nach 1986 mehrfach wieder aufgelegt, wurde es ein Standardlehrbuch für viele akademische Musikinstitute in China. Wie Sposobins anderes weit verbreitetes Buch, sein *Harmonielehrbuch*, hatte auch dieses einen kaum zu überschätzenden Erfolg in Kreisen der professionellen Musikerziehung – aus politischen Gründen.² Systematisch beschreibt der Autor in den Kapiteln 14 bis 17 des zweiten Teils kontrapunktische Techniken und die vielen Typen polyphoner musikalischer Formen. Das Buchkapitel ist reich an graphischen Umsetzungen von Form-Begriffen, an Umrissen von Formen und an Notenbeispielen, es liefert analytisches Material in Gestalt von Empfehlungen fürs Weiterarbeiten und Material für Stilistiken, deren Behandlung im Analyseunterricht und in der Satzlehre obligatorisch sind. Einige der hier vorkommenden Konzepte für musikalische Formen wurden zu Standardlehrmodellen und sie wurden bald nach dem Erscheinen der Übersetzung von den meisten Musikinstituten in China übernommen. Ohne Frage sind fast alle später von chinesischen Theoretikern geschriebenen Bücher über musikalische Form von den Modellen dieses Werks beeinflusst.



Abbildung 7: Sergej Sergeevič Skrebkov, *Analyse von Musikwerken*, übersetzt von Gu Lian-li, Wu Pei-hua und Wang Qi-zhang erschien 1962

² Vgl. dazu den Beitrag „Das Brigadenlehrbuch in China: enträtselfte Altlast“ von Cheong Wai-Ling und Hong Ding in dieser Ausgabe, Nr. 8.

Übersetzt von den Herren Gu Lian-li, Wu Pei-hua und Wang Qi-zhang erschien 1962 das Buch 《音乐作品分析》 *Analyse von Musikwerken* des sowjetischen Theoretikers Skrebkov 斯克列勃科夫 (siehe Abbildung 7). In dem Buch werden etliche Typen musikalischer Formen systematisch beschrieben. Besonders im zweiten Teil erwähnt der Autor auch vokale Musikformen und benennt strukturelle Unterschiede zwischen instrumentalen und vokalen Werken.



Abbildung 8: Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, übersetzt von Xu Yong-san (1982)

1982 wurde 《大型曲式学》 *The Larger Forms of Musical Composition* publiziert, ursprünglich geschrieben von dem amerikanischen Theoretiker Percy Goetschius, nach der amerikanischen Ausgabe von 1943 übersetzt von Prof. Xu Yong-san (siehe Abbildung 8). Das Werk instruiert über die Prinzipien der größeren Formen wie der Variation, des Rondos, der Sonate und zusammengesetzter Formen. Es liefert zahlreiche konkrete Musikbeispiele und hilft dem Leser durch Erklärungen, ein tieferes Verständnis für solche größeren Formen zu entwickeln.

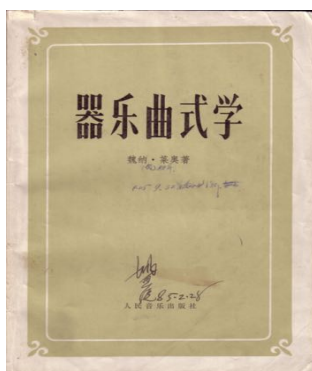


Abbildung 9: Leó Weiner, *Die Formen der instrumentalen Musik* (1984)

1984 wurde das Buch 《器乐曲式学》 *Die Formen der instrumentalen Musik* des ungarischen Musiktheoretikers Leó Weiner veröffentlicht (der Name des Übersetzers ist nicht eruierbar). Es nimmt vor allem Beispiele aus Beethovens 32 Klaviersonaten in dem Blick und diskutiert Fragen der musikalischen Form wie die Konstruktion eines Themas, kleine Formen, die Sonatenform, die Rondoform, die Suite und die musikalische Struktur von Fugen. Obwohl die

Analysen von Beethovens Sonaten viele Unvollkommenheiten beinhalteten (sogar Fehler), besitzt das Werk in seinen Grundzügen noch heute eine praktische Bedeutung für Anfänger.



Abbildung 10: Stewart Macpherson *Form in Music*, übersetzt von Chen Hong, Chen Xiaobing und Chen Hong-duo (1994)

Übersetzt von Prof. Chen Hong, Chen Xiao-bing und Chen Hong-duo nach einer Ausgabe von 1930 mit dem Titel *Form in Music* erschien ein Buch des englischen Theoretikers Stewart Macpherson 1994 in der chinesischen Fassung unter dem Titel 《音乐及其演进》 [*Musikalische Form und ihre Evolution*] (siehe Abbildung 10). Neben der Behandlung musikalischer Formen wurden in dem Buch auch verschiedene musikalische Gattungen erwähnt wie die Symphonie, Kammermusik, das Konzert, Tanzmusik etc. Dieses hatte starke Auswirkungen darauf, wie musikalische Strukturen von jener Zeit an aufgefasst wurden. Darüber hinaus enthielt das Buch noch Kommentare zu der historischen Veränderung von Sonatenformen oder zu zeitgenössischen – wohlgerneht zur Zeit der chinesischen Publikation selbst Geschichte gewordenen – Trends in der Musik, die als theoretische Glanzlichter des Buches gelten können.

II. Direkter und indirekter Einfluss der sowjetischen, amerikanischen und europäischen Lehrbücher

Der Einfluss auswärtiger handwerklich-technischer Kompositionslehren seit den 1930er-Jahren fand entweder und hauptsächlich über die direkte Übersetzung von Lehrbüchern statt oder in Form individuellen Unterrichts an den chinesischen Musikakademien. Infolge von Sprachbarrieren und infolge von politisch und geographisch bedingten Hindernissen war der Zugang zu auswärtigem Unterrichtsmaterial lange erheblich beeinträchtigt. Welches Material man für seinen Unterricht auswählte, ließ sich nicht von der Kenntnis unterschiedlicher theoretischer Systeme her entscheiden, denn man konnte solche auswärtigen handwerklich orientierten Kompositionslehren meist gar nicht miteinander vergleichen, da man sie schlicht nicht kannte. Infolge des begrenzten Materials waren in jenen Tagen zwangsläufig auch die Schaffungsmöglichkeiten der professionellen Komponisten begrenzt.

Punkt 1. Miteinander nicht zu vereinbarende theoretische Systeme führen zu unterschiedlichen Schwerpunkten im Unterricht.

Musikalische Form sollte in der Tat interpretiert werden als Gestalt und als Rahmen. Form wäre dann Ausgangspunkt für die Forschung in allen Arten künstlerischer Arbeit. Aber Form beinhaltet auch die Korrespondenz und wechselseitige strukturierende Beziehung zwischen dem Umriss des Ganzen und der detaillierten Ausarbeitung. Wer nicht beides zugleich als Form versteht, tendiert gewöhnlich dazu, Form als bloßes Schema misszuverstehen, was zur Folge haben kann, dass man an zentralen Punkten eines Stücks die Namen musikalischer Formteile wie Etiketten anbringt, den inneren Gehalt der Struktur aber aus dem Auge verliert.

Der Begriff ‚musikalische Form‘ wird in China nicht selten lediglich im Sinne einer ‚Lehre vom strukturellen Umriss sämtlicher Musik‘ aufgefasst, was dazu führt, dass sich der Fokus des Curriculums verschiebt. Es existieren mehr Vorlesungen und auch Studien über die äußere musikalische Struktur und den Umriss musikalischer Formen und weniger über den inneren Gehalt solcher Strukturen und Formen. Der Unterschied zwischen zwei- und dreiteiligen Formen ist beispielsweise schwer nachzuvollziehen, solange man über solche musikalischen Formen nicht aus der Perspektive eines konkreten Stils und seiner strukturellen Konnotationen nachdenkt. Man fände lediglich das allgemeine Schema der gerade analysierten Musik. Der einzige Zweck eines solchen Zugangs zur musikalischen Analyse scheint zu sein, den Umriss oder auch das Spielfeld der Komposition zu identifizieren. Doch würde ein solcher Zugang zur musikalischen Analyse wahrscheinlich nicht einmal den Umriss akkurat nachzeichnen können noch die musikalischen Form wirklich begreifbar machen. Zum Beispiel erwähnen viele Unterrichtsmaterialien in China nur, dass es zwei- und dreiteilige Formen gibt, unterscheiden aber nicht einmal zwischen einfachen und zusammengesetzten.

Punkt 2. Missverständnisse beim Übersetzen führen zu Konfusionen bei den Fachtermini.

Ein natürliches Phänomen ist es, dass praktische Unterrichtsszenarien an unterschiedlichen Musikinstituten mehr als ein Lehrsystem hervorbringen. Hier kommt es nicht nur zu einer Pluralität an Systemen, die durchaus nebeneinander existieren und gleich hohen Anspruch auf Angemessenheit erheben können, sondern es kommt auch nicht selten zu einem eklatanten Missbrauch bestimmter Termini. Das gilt zum Beispiel für den Umgang mit dem Terminus ‚Episode‘. Um zu verstehen, was der Terminus in einem sinnvollen Gebrauch meinen kann, ist wichtig festzustellen, welche Funktion ein mit ihm bezeichneter Formteil erfüllt: Zwei Funktionen sind hier zunächst zu unterscheiden, die der Präsentation und die der Entwicklung. Für den mittleren Teil einer Fuge kann ‚Episode‘ die Imitation von Themensegmenten bezeichnen. Das Material einer solchen Episode stammt oft aus dem

Hauptthema, dieses wird aber in der Episode, wenn überhaupt, nur unvollständig dargeboten. Der Grund und die Absicht für die Verwendung von thematischen Segmenten ist, dass man der Episode mit einem entwickelnden Fortlauf mehr Würze geben kann. Ihr Entwicklungsmoment hebt die Episode also von der Präsentation der Themen in Dux und Comes ab. Zweitens indiziert die Bedeutung des Wortes ‚Episode‘ den Dialog zwischen wiederholten Abschnitten des Hauptthemas und dem, was zwischen dessen Wiederholungen beispielsweise in der Rondoform eingeführt wird. Hier treten das ursprüngliche Thema a und Episoden mit den Inhalten b, c, d und so weiter gewöhnlich in ein kontrastierendes Verhältnis, womit der Episode nun umgekehrt ein exponierender Status zukommt, nicht aber einer, der Züge von Entwicklung trüge.

In den meisten Fällen kann der Begriff ‚Episode‘ tatsächlich für solche Präsentationen verwendet werden. Zudem begegnet der Begriff auch für den Mittelteil einer zusammengesetzten dreiteiligen Form. So wird man Trios von Menuetten vielleicht episodischen Charakter zusprechen, doch vermischt sich die entwickelnde Kompositionsweise hier oft mit dem Status der Präsentation einer neuen Sektion. Gerade die Funktionen von Formteilen sollten in der Lehre und Forschung jedoch geklärt werden.

Punkt 3. Seit 60 Jahren wurden die Curricula nicht reformiert.

Seit den 1960er-Jahren entstanden einige repräsentative Bücher über musikalische Form, verfasst von chinesischen Musiktheoretikern, deren Ideen auf ihrer praktischen Erfahrung in der Lehre beruhten. Dazu gehören: *Die musikalische Form und Kompositionsanalyse* von Prof. Wu Zu-qiang aus dem Jahre 1962; *Musikalische Komposition und Analyse* von Prof. Yang Ru-huai von 1995, der die Funktion der Präsentation analytisch ausarbeitete und der Gestaltungen von Details vermehrt Beachtung schenkte; dann das 2001 publizierte *Lehrmaterial für die musikalische Analyse* von Qian Ren-kang und Qian Yi-ping. Dieses Buch ist sehr verbreitet und wird als der Musikband einer Enzyklopädie für chinesische Kunsterzieher genutzt. Ein repräsentatives Buch, welches Elemente der musikalischen Form mit einer Stillehre verbindet und diese Elemente auf ein höheres Level bringt, ist *曲式与作品分析 Musikalische Form und Kompositionsanalyse* von Li Ji-ti von 2003. Zu nennen ist außerdem das Lehrbuch 《曲式分析基础教程》 *Grundlagen der musikalischen Form* von Gao Wei-lie und Chen Dan-bu.

Diese Bücher sind sämtlich im Original auf Chinesisch geschrieben, was es für die Studenten leichter macht, sie zu lesen und zu verstehen. Sie schufen eine Basis von chinesischen Formenlehren, von der aus bald gewisse lokale Varianten entstanden. Gegenwärtig stammen nahezu alle Lehrbücher und Unterrichtsmaterialien, die an chinesischen Musikschulen

in Seminaren und Vorlesungen zur musikalischen Form ausgegeben werden, von chinesischen Autoren.

Die Hauptquellen dieses Materials bleiben dennoch die oben erwähnten übersetzten Bücher. Wichtig sind aber auch aus der Erfahrung stammende Überlieferungen aus der mündlichen Lehre einer älteren Generation von Forschern. Die Abweichungen im Gebrauch der Fachtermini und unterschiedliche theoretische Konzepte haben natürlich mit der Individualisierung der Musikinstitute in China zu tun; dieses Phänomen ist die Ursache für Unterschiede bei den Curricula der Seminare zu dem Gebiet. ‚Form und musikalische Stile‘ – ‚Musikalische Form‘ – ‚Musikalische Form und Kompositionsanalyse‘ bis hin zur ‚Musikalischen Analyse‘: So lassen sich die Stationen einer Reise von Theorie und Praxis des Fachs in den vergangenen 80 Jahren in China auflisten.

Die Hauptprobleme heute sind Folgende:

1. Zwar gibt es mehr Material zur Erklärung von musikalischen Themen als über strukturelle Funktionen der Tonalität. Im Falle einiger musikalischer Themen aber fehlen in der analytischen Literatur Chinas dennoch selbst Hinweise auf kontrastierende Aspekte und dialektische Beziehungen der Themen eines Stücks untereinander. Empirische Resultate und die Analyse der eigenen kompositorischen Praxis lassen vermuten, dass die Art, wie im konkreten Falle mit der Tonart umgegangen wurde, gewöhnlich die Mittel für eine Analyse der Entwicklung des thematischen Materials an die Hand gibt: Aus dem tonalen Ablauf resultiert sicherlich die jeweilige Ausprägung des Formschemas. Erst ein synthetisches Analysieren, eine genaue Inspektion des musikalischen Materials und seiner tonartlichen Gestaltung verspricht ein angemessenes Ergebnis der Formuntersuchung.

2. Betrachtet man bestimmte musikalische Formen als Standardformen und andere Ausprägungen nur als im Verlauf einer historischen Entwicklung gestreifte Varianten, so wird leicht die Folge sein, dass man absichtlich oder unabsichtlich feste Muster musikalischer Formmodelle konstruiert, nur weil sie im Unterricht gut zu gebrauchen sind. Die Lehre von Mustern und Schemata und die Suche nach ihnen werden zum Hauptziel des Studiums musikalischer Formen, und in Folge umgekehrt auch zum Haupthindernis für die Enthüllung entscheidender Details einer musikalischen Komposition. Solche Suche nach Schemata hat manche Studenten allmählich den Eifer verlieren lassen, mit dem sie das Studium der Form ursprünglich aufgenommen hatten. Formmodelle sollten außerdem anwendbar bleiben auf das aktuelle Komponieren von Musik und nicht nur auf bereits existierende Kompositionen.

Aus den obigen Überlegungen geht hervor, wie dürftig es ist, wenn man allein über Schemata, Techniken oder Muster redet, womöglich sogar ohne Bezug auf historische Beispiele. Denn um zu entscheiden, wo man von Standardformen sprechen will und wo von Varianten, muss ja eine Basis an musikalischer Weltläufigkeit gegeben sein.

3. Es mangelt an der Verknüpfung der inneren musikalischen Konstruktion mit ihrer Ausfaltung, und zwar aus dem Blickwinkel von Kultur, Stil und musikalischer Gattung. In dem Buch *Angewandte Formen* von Ebenezer Prout kommen zahllose Musikbeispiele vor, die den Unterschied von Form, Stil und Gattung illustrieren sollen. Dennoch finden sich in dem Buch kaum irgendwelche definitiven und zuverlässigen Erkenntnisse über deren Unterschiede, und die Konstatierung irgendwelcher formalen Strukturen lässt sich ja nicht einfach durch die Zuschreibung zu Stilen oder Gattungen ersetzen. Es ist bisher keine Theorie vorhanden, welche die Gestaltung der musikalischen Struktur im Zusammenhang mit dem musikalischen Stil und seiner auf einer spezifischen Kultur basierenden Entwicklung verständlich macht. So sind die Gigue und Menuette von Bach, die Walzer und Mazurken Chopins komponiert in einer Reaktualisierung einfach-dreiteiliger Formen, aber diese Einsicht hat ohne historisch-stilistische Konkretion keinen Erkenntniswert für die Forschung.

Kompositorische Details bestimmen die Untersuchungsergebnisse, und ein formales Schema stellt lediglich ein Gerüst der inneren Entwicklung eines Musikstücks dar. Wendet man die Termini der zwei- oder dreiteiligen Formen auf ein Musikstück an, so ist man allein dadurch natürlich weder in der Lage, übergreifende noch innere Gestaltungen der musikalischen Struktur zu erklären. Bei der Analyse sollte unser Augenmerk nicht nur auf dem Schema liegen, sondern auf der musikalischen Form, so wie sie sich im Kontext der in ihrer historischen Entwicklung beschriebenen musikalischen Stile und Gattungen darstellt, sowie auf der Art, wie die Tonalität jeweils ausgelegt wird. Komponiert man in einem bestimmten musikalischen Stil, so impliziert das nicht, dass für diesen Stil immer dieselbe Form notwendig sei. Oder wenn man eine dreiteilige Form komponiert, so werden die innere Charakteristik des thematischen Materials und der Umgang mit der Harmonie dennoch außerordentlich und vielleicht unendlich variabel sein. Solche individuellen Merkmale sind die realen Argumente der strukturellen Gestaltung in der Musik.

Schluss: Die Zielsetzungen der Formenlehre und der Kompositionsanalyse sollten die Lehrinhalte und die Forschungsmethoden bestimmen.

Lehre und Forschung im Feld der musikalischen Form können in den vergangenen 80 Jahren auf eine wechselhafte Geschichte zurückblicken: von der Übersetzung, der Bearbeitung von Übersetzungen bis zur Etablierung einer in China lokalisierten Theorie der musikalischen Formen. Die Theorie sollte im Musikunterricht aber auf die Komposition, auf die Aufführungspraxis und auf die Erforschung beider gerichtet sein. Dieses Ziel sollte für die Anwendung oder Übernahme von Methoden bestimmend bleiben.

Wo ist am dringendsten geboten, das Studium und die Erforschung musikalischer Formen zu überdenken? Erstens sollte man sich über die Ziele klar werden, um die richtigen Forschungsfragen zu stellen. Zweitens ist Geschick und Umsicht bei der Verwirklichung der

Ziele vonnöten. Kompositionsstudenten sind sehr verschieden in Bezug auf ihre Lernfähigkeit und Auffassungsgabe, und als fertige Komponisten werden sie sich auch dadurch unterscheiden, welche Erfahrungen sie gesammelt haben. Seit den 1960er-Jahren veränderten sich die Vorlesungen über musikalische Form in Festlandchina hin zur Kompositionsanalyse. Das verlangt Änderungen des Lehrplans: Das Material über musikalische Schemata gilt es herauszunehmen und stattdessen Material zur Analyse von musikalischen Sinnbezügen, Assoziationen und Beiklänge einzubeziehen.

Die musikalische Formenlehre und die Kompositionsanalyse sind die Basis für das Erkennen musikalischer Strukturen. Noch immer stößt man bei der Analyse der Formen selbst von traditioneller und klassischer Musik auf verwirrende Ableitungen, unklare Konzepte und einen Mischmasch undefinierter Methoden. Um aber die Fähigkeit zum Verständnis für die tausenderlei musikalischen Phänomene in zeitgenössischer Musik zu erlangen, sollten die kompositorisch längst erkundeten Formungsmöglichkeiten in älterer Musik bekannt sein. Darin liegt die entscheidende Motivation für uns, zu forschen und etwas mitzuteilen!

Die Etablierung zufriedenstellender Unterrichtsmethoden auf den Gebieten ‚Musikalische Formenlehre‘ und in Kompositionsanalyse sollte daher, wie ich glaube, zusammen gesehen werden mit den ursprünglichen Zielen, die von Studien auf den Gebieten avisiert wurden. Sie eröffnen neue Möglichkeiten für die Komposition und bereichern das Wissen. Gleichzeitig sollten uns wir den ursprünglichen Zweck für die Auswahl bestimmter Werke bewusst machen: Sie liegen auf einem Weg, der von der Vergangenheit in die Zukunft führt. Sie dienen nicht nur dem Zweck, die Fachtermini systematisch zu fassen, sondern auch dazu, aufzubauen. Die analytischen Bücher sind Schritte auf diesem Weg.

Literatur

Arenskij, Anton Stepanovič: [Entwurf für musikalische Form] 《曲式学大纲》. Aus dem Russischen übersetzt von Chen Deng Yi, Shanghai 1954. Russische Erstausgabe: Антон Степанович Аренский: Руководства к изучению форм инструментальной и вокальной музыки [Leitfaden zum Studium der Formen der Instrumental- und Vokalmusik]. Moskau 1893–94.

Chen Hong: [Musikalische Form und Stil] 《曲式与乐曲》. Shanghai 1940.

Gao Wei-lie / Chen Dan-bu: [Grundlagen der musikalischen Form] 《曲式分析基础教程》. Peking 1991

Goetschius, Percy: The Larger Forms of Musical Composition 《大型曲式学》. Übersetzt von Xu Yong-san nach der Ausgabe New York 1943; chinesische Ausgabe Peking 1982, amerikanische Erstausgabe New York 1915.

Lehmann, Friedrich Johann: *The Analysis of Form in Music* 《乐式分析》. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Liu Xiao Feng, Peking 1952. Auf Englisch zuerst erschienen in Oberlin, Ohio, 1919.

Li Ji-ti: [Musikalische Form und Kompositionsanalyse] 曲式与作品分析, Peking 2003.

Macpherson, Stewart: [Musikalische Form und ihre Evolution] 《音乐及其演进》. Übersetzt von Chen Hong, Chen Xiao-bing und Chen Hong-duo (nach einer Ausgabe 1930 unter dem Titel *Form in Music, with Special Reference to the Designs of Instrumental Music*), Peking 1994. Englische Erstausgabe: London 1908

Miu Tian-rui: [Formenlehre] 曲式学. Shanghai 1949.

Ders.: [Musikalische Form] 《音乐的构成》. Kompilation nach Percy Goetschius, Shanghai 1948 (1946 fertiggestellt).

Prout, Ebenezer: *Applied Forms. A Sequel to 'Musical Forms'* 《应用曲体学》. Aus dem Englischen übersetzt von einem Kollektiv des Zentralkonservatoriums, Peking 1956. Englisch zuerst: London 1895.

Qian Ren-kang / Qian Yi-ping: [Lehrmaterial für die musikalische Analyse] 《音乐作品分析教程》. Shanghai 2001

Skrebkov, Sergej Serge'evič: [Analyse von Musikwerken] 《音乐作品分析》. Übersetzung von Gu Lian-li, Wu Pei-hua und Wang Qi-zhang, 1962. Auf Russisch zuerst: Скребков, Сергей Сергеевич: Анализ музыкальных произведений, Moskau 1958.

Sposobin, Igor' Vladimirovič: [Musikalische Form] 曲式学. 2 Bde., übersetzt von Zhang Hongme und Zhu Shi-min, Shanghai 1956. Auf Russisch zuerst: Способин, Игорь Владимирович: Музыкальная форма. Moskau – Leningrad: 1947.

Weiner, Leó: [Die Formen der instrumentalen Musik] 《器乐曲式学》. Peking 1984. Ungarische Erstausgabe: *A hangszeres zene formáli*. Budapest 1955.

Wu Zu-qiang: [Die musikalische Form und Kompositionsanalyse] 《曲式与作品分析》, Peking 1962.

Yang Ru-huai: [Musikalische Komposition und Analyse] 《音乐的分析与创作》, Peking 1995.

Aus dem Englischen übersetzt von Gesine Schröder

Yao, Heng-lu, geboren in Peking, Professor emeritus für Komposition und Musikalische Analyse am Zentralkonservatorium seiner Heimatstadt. Er studierte ebenda und seit 1989

außer Landes. 1990 erwarb er einen Master of Music und 1994 einen PhD im Fach Komposition am Musikdepartment der Universität Leeds (England). Ab 1995 lehrte er an der Kompositionsabteilung des Zentralkonservatoriums. Yao veröffentlichte mehrere Lehrbücher, darunter Kompositionstechnische Analyse im 20. Jahrhundert (2000, ²2016), Ein Kurs in analytischen Methoden zur zeitgenössischen Musik (2003), neu aufgelegt unter dem Titel Analytisches Lehrmaterial zur zeitgenössischen Musik (2016), Grundlegende Übungen im Komponieren (2002), Technische Studien von Lutosławskis aleatorischen Kompositionen (2016). Umfängliches kompositorisches Schaffen. Einspielungen von Yaos Liedern, Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerken erschienen auf mehreren CDs.