

PHONOGRAPHIERTE AFRIKANISCHE MEHRSTIMMIGKEIT

VON FRIEDRICH HORNBURG

Die Phonogramme wurden kurz vor dem Kriege bei den Tiv, einem Stamm in Nigerien, von Mr. East aufgenommen und waren im Besitz des Instituts für Lautforschung in Berlin, wo sie vermutlich durch den Krieg vernichtet worden sind. Zu dieser Arbeit wurden Grammophon-Umspielungen der Phonogramme benutzt, die Eigentum des Verfassers sind.

Näheres über den Stamm der Tiv findet sich in dem Aufsatz über die einstimmigen Lieder der Tiv.¹

(Notenbeilage S. 161 ff. dieses Heftes)

Das Material

Das Material gliedert sich zwangsläufig in zwei Teile, und zwar in die vokale und instrumentale Mehrstimmigkeit, wobei zu beachten ist, daß unter der letzteren Vokalmusik mit Instrumenten zu verstehen ist, da bei der vorliegenden Auswahl reine Instrumentalmusik nicht vertreten ist. Die vokale Mehrstimmigkeit ist nur sehr spärlich vorhanden, von 38 Liedern zeigen nur fünf Mehrstimmigkeit oder, besser gesagt, Mehrklangbildungen, denn von einer regelrechten Mehrstimmigkeit im üblichen Sinne kann hier nicht die Rede sein. Es ist überraschend, daß so wenig vokale Mehrstimmigkeit bei den Tiv zu finden ist, da ja gerade die negride Rasse als Nährboden für die Mehrstimmigkeit angesehen werden kann.² Wenn sich bei den 38 Liedern nur 5 Lieder finden, die Mehrklangbildungen zeigen, so mag dies einerseits bedingt sein durch die Material-Auswahl, andererseits ist es aber auch ein Beweis dafür, daß die vokale Mehrstimmigkeit bei den Tiv nicht so verbreitet zu sein scheint, wie man es für einen Stamm in Nigerien vermuten sollte. In ihrem formalen und strukturellen Aufbau zeigen diese Lieder alle Merkmale der einstimmigen Lieder. Eine Aufnahme in eine Arbeit über die Mehrstimmigkeit ist aber außer dem sporadischen Auftauchen einiger Mehrklänge gerechtfertigt, weil dadurch die verschiedenartige Anlage dieser eigentlich einstimmigen Lieder gegenüber den wirklich mehrstimmigen Instrumental-Liedern klar zu Tage tritt. An Beispielen vokal-instrumentaler Mehrstimmigkeit liegen 4 Phonogramme vor. Diese Beispiele der Mehrstimmigkeit sind trotz der beschränkten Anzahl so instruktiv, daß sich die Art dieser Mehrstimmigkeit daraus sehr gut ersehen läßt.

¹ F. Hornburg: Die Musik der Tiv. Ein Beitrag zur Erforschung der Musik Nigeriens. Die Musikforschung, Jahrg. 1, S. 47 ff.

² Marius Schneider in K. Th. Preuß: Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1939, S. 150.

Die Aufnahmen sind zum Teil nicht ganz deutlich, was seinen Grund in der primitiven Aufnahmetechnik hat. Sehr unangenehm bemerkbar macht sich das Fehlen eines Vergleichstones (Kammerton am Anfang jeder Aufnahme), weil dadurch die Erfassung der absoluten Tonhöhe, die ja bei instrumentaler Musik von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit ist, unmöglich gemacht wird. Auch ist eine genaue Festlegung des Tempos dadurch in Frage gestellt. Da beide Faktoren aber sehr wichtig sind, besonders auch der des Tempos, wenn man annimmt, daß jedes Volk sein eigenes, anthropologisches Rasantempo beim Vortrag seiner Musik hat, so wurden in vorliegender Arbeit die in der Transskription angegebenen Tonhöhen und Tempoangaben auf Grund der durchschnittlichen Laufgeschwindigkeit der Phonographen festgelegt, um eine annähernde Angabe der absoluten Tonhöhe und des Tempos zu ermöglichen. Des weiteren ist auch dadurch, daß von jedem Liede nur eine Aufnahme vorhanden ist, keine Möglichkeit gegeben, festzustellen, in welcher Weise ein und dasselbe Lied beim nochmaligen Vortrag verändert wird. Aber zur Klärung der Frage, ob die Melodie als solche unbedingt festliegt — was wohl vermutlich zu verneinen ist — oder ob sie nur im Modell festliegt und in ihren Einzelheiten immer wieder neu gestaltet wird, wie das z. B. für einige Stämme im westlichen Nordafrika und auch bei einigen anderen Kulturen erwiesen ist,³ ist dies unerläßlich. Auch hätten die Aufnahmen so gemacht werden müssen, daß jeweils eine Stimme oder ein Instrument möglichst nah an die Aufnahmeapparatur herangebracht wird, ein Verfahren, welches zuerst Carl Stumpf bei seinen Aufnahmen der siamesischen Musik anwandte.⁴

Bei der Übertragung bin ich der üblichen Art gefolgt. Die Lieder wurden vorzeichenlos übertragen.⁵ Töne, die kaum eine Tonigkeit aufweisen, sind mit \times bezeichnet. Schleiftöne, also solche Töne, die ebenfalls keine genaue tonale Fixierung zulassen, sind nach der üblichen Art mit zwei Bindebogen angedeutet. Der sogenannte Weibertriller wurde durch Herübersetzen von Punkten über die Noten angegeben und nicht durch ein Trillerzeichen. Damit soll zum Ausdruck gebracht werden, daß der Triller nicht in der gebräuchlichen Weise erzeugt wird, sondern durch eine Art von Pulsation.

Die vokale Mehrstimmigkeit

Die vokale Mehrstimmigkeit bildet ein Teilgebiet der gesamten Mehrstimmigkeit. Daher sollen hier alle formbildenden Faktoren wie Melodik, Strophenbau, Leitern, Rhythmik und Metrik, Vortragsstil und Vortragsart und nicht zuletzt die sich ergebenden Mehrklangsbildungen dargestellt werden, um einerseits das Gemeinsame bzw. Verschiedene zwischen der reinen einstimmigen und mehrstimmigen Vokalmusik, an-

³ Robert Lachmann: Musik des Orients, Breslau 1929, S. 60.

⁴ Smlbd. f. vgl. Mw. Heft 1.

⁵ Außer den Liedern mit Instrumenten.

dererseits die Verhältnisse zwischen vokaler und instrumentaler Mehrstimmigkeit zu zeigen.

Melodik

Formbildend für die Melodik eines Liedes sind vorwiegend die vorkommenden Intervall-Fortschreitungen, die Motive und die Bewegungsform der Motive.

Intervalle

Bei einer Betrachtung der Intervalle nach der Häufigkeit ihres Vorkommens ergibt sich für die 5 Lieder der vokalen Mehrstimmigkeit folgendes Bild:⁶

Tabelle I

(Nr.)	Prim	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Septime	Oktav
1	6	9	8	3	3	2	—	—
2	18	64	24	18	23	10	2	—
3	26	49	44	18	8	1	—	—
4	26	26	18	9	—	—	—	—
5	28	53	37	61	14	8	1	1
Summe	104	201	131	109	48	21	3	1

Dieses ergibt bei prozentualer Umrechnung eine durchschnittliche Häufigkeit von:

Tabelle II

Prim	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Septime	Oktav
16,8 ⁰ / ₀	32,5 ⁰ / ₀	21,2 ⁰ / ₀	17,6 ⁰ / ₀	7,9 ⁰ / ₀	3,4 ⁰ / ₀	0,5 ⁰ / ₀	0,1 ⁰ / ₀

Die errechneten Intervall-Fortschreitungen bei 38 einstimmigen Liedern zeigt

Tabelle III

Prim	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Septime	Oktav	None	Dezime
19,1 ⁰ / ₀	31,9 ⁰ / ₀	20,5 ⁰ / ₀	17,6 ⁰ / ₀	7,0 ⁰ / ₀	3,0 ⁰ / ₀	0,6 ⁰ / ₀	0,3 ⁰ / ₀	0,03 ⁰ / ₀	0,03 ⁰ / ₀

Ein Vergleich der beiden letzten Tabellen zeigt — abgesehen von den geringen Abweichungen der Zahlenwerte —, daß zwischen den Intervall-Fortschreitungen der vokal-mehrstimmigen Lieder und den hier angeführten einstimmigen Liedern keine nennenswerten Unterschiede zu verzeichnen sind. Daß bei den mehrstimmigen Liedern die Quart vor der Prim rangiert, während in den einstimmigen Liedern der umgekehrte

⁶ Die (Nr.) am Anfang der Tabelle, sowie auch bei den Beispielen, bezieht sich auf die Nr. der übertragenen Lieder, die am Schluß der Arbeit angefügt sind.

Fall vorliegt, ist natürlich eine Zufallserscheinung, die bei der Gesamtwertung bedeutungslos ist. Fest steht die Tatsache, daß die Intervallfortschreitungen der mehrstimmigen Lieder in keinem wesentlichen Punkte von den einstimmigen Liedern abweichen. Halbtonschritte, also der kleine Sekund-Schritt, kommen weder bei diesen noch bei jenen Liedern kaum vor.⁷

Motivik

Die Motive, die kleinsten Kernzellen eines musikalischen Gedankens, treten in einer für europäische Empfindungen erschreckenden Vielheit auf. Dies bedingt unter anderem auch das Gefühl der Formlosigkeit, dessen sich der mit der Materie weniger Vertraute kaum zu erwehren vermag. Erst nach oftmaligem Anhören erkennt man, daß in der Motivik die Wiederholung, ein am besten zur Formbildung geeignetes Mittel, vorherrschend ist. Die Vielheit der Motive ergibt sich einerseits aus der Länge der Lieder, zum anderen ist sie begründet in der kleingliedrigen Erfindungsweise der Neger. In den vorliegenden 5 Beispielen der mehrstimmigen Vokalmusik zeigt Tabelle IV die Verteilung der Motive.

Tabelle IV

(Nr.)	Gesamtzahl der Motive	Verschiedene Motive	Wiederholte Motive
1	12	4	8
2	22	11	11
3	23	14	9
4	7	7	0
5	27	6	21

Dies ergibt folgenden Durchschnitt:

Tabelle V

Durchschnittliche Anzahl der Motive in einem Lied	Durchschnitt der verschiedenen Motive in einem Lied	Durchschnitt der wiederholten Motive in einem Lied
18	8	10

Die Tabelle V läßt deutlich erkennen, daß im Durchschnitt gut die Hälfte aller Motive durch Wiederholung gewonnen wird. Es ergibt sich somit eine strenge Gesetzmäßigkeit hinsichtlich der Motivik.

Die Bewegungsform der Motive

Die Bewegungsform der Motive zeigt eine ziemliche Ausgewogenheit von Spannung und Entspannung, und es ist für die vokale Mehrstimmigkeit sowohl im Hinblick auf die Wiederholung der Motive als auch in

⁷ Insgesamt 7 Halbtöne, die aber im Hinblick auf die Gesamtzahl der Intervalle als bedeutungslos angesehen werden können.

Bezug auf die Bewegungsform der Motive eine volle Übereinstimmung mit den einstimmigen Liedern zu verzeichnen.⁸

Strophenbau

Im Strophenbau liegen die Verhältnisse ähnlich wie bei der Motivik. Auch hier zeigt sich eine Vielheit von Versen in enger Verbindung mit der Vielheit von Motiven, wobei Lieder mit größter Motivzahl auch eine entsprechende Anzahl von Versen aufweisen.

Tabelle VI (Strophenbau)

(Nr.)

1	A(ab) A(a ₁ b) B(cd) A(a ₂ b) A(a ₃ b) B(cd)
2	A(abc) B(de) A ₁ (fbc) B(de) C(gh) D(iklk ₁) C(gh) D(iklk ₁)
3	A(ab) B(cd) A ₁ (a ₁ b ₁) B(cd ₁) C(ef) B ₁ (c ₁ d ₁) D(gh) A ₂ (a ₂ b ₂) E(ikl) E ₁ (k ₁ m) F G(no)
4	A(ab) B(cd) C(ef) D(g)
5	A(aa ₁ bc) A ₁ (aa ₂ bcdd ₁) B C(ee ₁) C(ee ₁) A ₂ (aa ₁ fc ₁) A ₃ (aa ₂ f ₁ c ₁ dd ₁) B C ₁ (ee ₁ e)

Ein Blick auf die Tabelle VI überzeugt davon, daß auch hier, wie bei der Motivik, die Wiederholung als formbildendes Prinzip vorherrschend ist trotz der äußeren Mannigfaltigkeit. Nr. 1 zeigt die nicht sehr verbreitete Form AABAAB. Nr. 2 hat eine deutliche Zweiteilung ABA₁B/CDCD. Bei Nr. 3 ergeben sich 12 Verse, von denen 7 verschieden und 5 wiederholt sind. Wir erhalten das Formschema: ABA₁BCB₁DA₂EE₁FG. Beispiel 4 mit dem Formschema ABCD ergibt einen Versbau, der bei den Tiv nicht sehr verbreitet ist, sich aber doch vereinzelt findet. Bei Nr. 5 ist wieder ein anderes Formschema vorherrschend, und zwar AA₁BCC/A₂A₃BC₁. Aber nicht nur die sich bei unseren Beispielen ergebenden Formen des Versbaues lassen sich nachweisen, sondern eine Fülle der verschiedensten Varianten zeigte sich bei der Untersuchung des gesamten Materials von 38 Liedern. Nur die primitive Form der Aneinanderreihung von gleichen Versen, z. B. AAA usw., findet sich weder in der einstimmigen, noch in der mehrstimmigen Vokalmusik, ist aber schlechterdings das prinzipielle Formschema beim Versbau der Musik mit Instrumenten.⁹

Leitern

Zeichenerklärung:






o = funktionell wichtigster Ton

♪ = nächst wichtigere Töne (melodische Dominanten)

♪ bzw. ♪ oder ♫ = Durchgangstöne, Nebentöne und Umspielungstöne, je nach ihrer Wichtigkeit.

⁸ Vergl. F. Hornburg: a. a. O. (Abschnitt Motivik.)

⁹ Vergl. den Abschnitt Strophenbau bei der Instrumentalmusik.

-  = Töne, die in einem tonalen Verhältnis zueinander stehen (Tonika-Struktur).
 = Nebenstrukturen (Dominant-Strukturen).
 = Durchgangs- und Nebennoten, die nur in Verbindung mit einem Hauptton vorkommen.
 = Wechselnoten, die in gegenseitiger Vertretung füreinander stehen.
 = Schlußfinalis.

Die Leitern, die sich aus unseren Beispielen herauskristallisieren lassen, sind in der mannigfachsten Art gegliedert und zeigen auch in ihrer äußeren Erscheinungsform kein einheitliches Gepräge, wobei aber die starke Quint-Quart-Beziehung sofort auffällt, wodurch die Melodie in feste Rahmentöne eingespannt wird.

Beispiel 1 (Nr. 1):



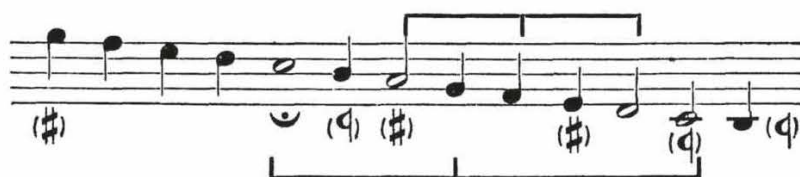
Tonika-Struktur im Quint-Verhältnis. Die Dominant-Struktur hat einen Eckton der Tonika-Struktur als Mittelton und umschließt die Tonika-Struktur.

Beispiel 2 (Nr. 2):



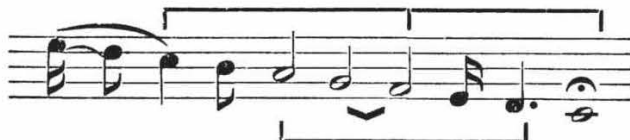
Die Tonika-Struktur ist eine Quart-Struktur. Die dritte Struktur hat einen Eckton der Tonika-Struktur als Mittelton. Die Dominant-Struktur steht im Verhältnis einer Sekunde zur Tonika-Struktur und bildet eine selbständige Quart-Struktur.

Beispiel 3 (Nr. 3):



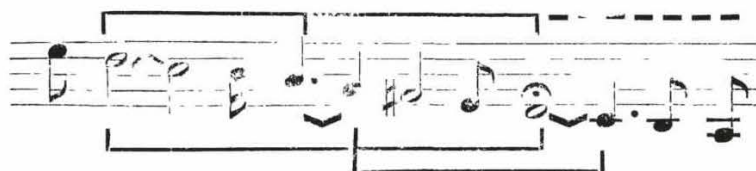
Die Tonika-Struktur ist eine Quart-Quint-Struktur. Die Dominant-Struktur hat mit der Tonika-Struktur keinen gemeinsamen Ton. Sie bildet eine selbständige Quint-Struktur mit Terz-Betonung und wird von der Tonika-Struktur umklammert.

Beispiel 4 (Nr. 4):



Die Struktur-Leiter ist wie Beispiel 3 (Nr. 3) angelegt.

Beispiel 5 (Nr. 5)



Die Tonika-Struktur ist eine Quint-Quart-Struktur. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur und ist ebenfalls eine Quint-Quart-Struktur. Sie benutzt die mittlere Wechselnote der Tonika-Struktur als Struktur-Ton. Die dritte Struktur steht auf den beiden Wechselnoten und ist eine Quint-Struktur.

Soviel Lieder, soviel Möglichkeiten der äußeren Erscheinungsform. Dem inneren strukturellen Aufbau entsprechen aber jeweils ein oder mehrere Quintschläge. So zeigt Nr. 1 eine Leiter mit zwei Struktur-Tönen, die durch den Quintschlag $c-g$ gewonnen sind. Nr. 5 setzt sich aus vier Struktur-Tönen mit drei Quintschlägen, nämlich $c-g-d-a$, zusammen. Nr. 2, 3 und 4 haben je fünf Struktur-Töne mit vier Quintschlägen, $c-g-d-a-e$, bzw. $f-g-a-c-d$, wobei hier das g als Vertretungston von f dessen strukturelle Eigenschaft übernehmen kann. Die Lieder mit fünf Struktur-Tönen bilden die höchstentwickelte Form und sind sowohl hier als auch bei den einstimmigen Liedern relativ am häufigsten vertreten.¹⁰

Der Ambitus dieser Lieder ist relativ groß und bietet keine Besonderheit.

Rhythmik und Metrik¹¹

Hinsichtlich der Rhythmik und der Metrik, sowie auch im Hinblick auf den Vortragsstil zeigen sich ebenso wenig Gegensätzlichkeiten gegen-

¹⁰ Bei 38 Liedern 11 mal.

¹¹ Vergl. hierzu: F. Hornburg a. a. O. Abschnitt Rhythmik und Metrik.

über den einstimmigen Liedern wie im Hinblick auf die schon untersuchten Gegebenheiten, so daß sich abschließend feststellen läßt, daß das musikalische Verhalten beim Musizieren ohne Hinzufügung von Instrumenten, ob einstimmig oder mehrstimmig, das gleiche ist. Erst mit dem Hinzutreten von Instrumenten ändern sich, wie noch zu zeigen ist, die Verhältnisse und geben ein vollkommen anderes Bild.

Wenden wir uns nun dem zu, worin sich diese Lieder wirklich von den einstimmigen unterscheiden, nämlich der Mehrklangsbildung.

Mehrklangsbildungen

Wie eingangs schon erwähnt, fehlen für die Musik der Tiv Beispiele einer weit ausgeführten vokalen Mehrstimmigkeit. Alle die für das negride Afrika belegten Formen wie Quint- bzw. Quart-Parallelismus, diskantierender Stil, Hoquetus und polyphone Formen kommen nicht vor. Nur in einigen wenigen Formen, wie Varianten-Heterophonie, Stimmüberlappung, Weibertriller zur Melodie, rezitativischen Einwüfen durch einen Solisten, während der Chor die Melodie vorträgt, oder auch rezitativischen Einwüfen durch einen Sänger bei solistischem Vortrag, zeigt sich der Wille zur Mehrstimmigkeit.

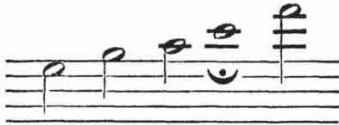
Ein Fall von Varianten-Heterophonie liegt in Nr. 1 (Takt 21) vor, wo im Chor plötzlich die Mehrklangsbildung f—a auftaucht. Die Tatsache, daß die Melodie an den entsprechenden Stellen in ihren Einsätzen dauernd zwischen f und a schwankt, läßt vermuten, daß diese Mehrklangsbildung als ein Produkt des Versingens, insofern als der eine Sänger die Version des Solisten (Takt 6) mit a singt, während die übrigen die Chor-Version (Takt 16) mit f bringen, anzusehen ist. Ob diese Annahme zu Recht besteht, läßt sich kaum mit Gewißheit entscheiden, denn es kann auch als eine bewußte Mehrklangsbildung angesehen werden, wofür die Tatsache sprechen würde, daß in den Kulturen mit fest herausgebildeter Tonigkeit solche Varianten-Heterophonie meistens bewußt auftritt; während bei der nicht tonigen Musik, so z. B. bei den Primitiv-Kulturen Südasiums und Südamerikas, die Varianten-Heterophonie meist unbewußt entstehen dürfte, zufälligerweise dadurch, daß der eine Sänger die Melodie, ohne sich darum zu kümmern, wie gleichzeitig sein Partner das Lied singt, vorträgt. So wird hier die Differenz durch den Unterschied der subjektiven Vortragsweise hervorgerufen.¹² Fälle von Stimmüberlappung, die namentlich beim Wechselgesang, dadurch daß der zweite Part bereits angefangen wird, bevor der erste beendet ist, entstehen, treten verschiedentlich auf.¹³ Immer aber haben die sich bildenden Mehrklangsbildungen in ihrem tonalen Zusammenklang Haupttöne der Struktur als Grundlage.

¹² Markus Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit Bd. 1, Berlin 1934, S. 20.

¹³ Nr. 2 Takt 13 und Nr. 4 Takt 12, 36 und 60.

Beispiel 6 (Nr. 2)

Zusammenklänge



Beispiel 8 (Nr. 4)



Beispiel 7 (Nr. 2)

Haupt-Struktur-Töne



Beispiel 9 (Nr. 4)



Für Beispiel 8 scheint das oben Gesagte nicht zuzutreffen, aber schon durch die Phrasierung ergibt sich die akzentuale Stärke auf a, während h und g lediglich als Anschleiftöne gewertet werden können, so daß der eigentliche Mehrklang f—a ist. Damit schickt sich dieses Beispiel durchaus in den Rahmen des oben Gesagten. Beim Weibertriller¹⁴ können, obwohl sich hier teilweise Oktaven zeigen, diese wohl kaum als bewußt empfunden aufgefaßt werden, sondern ihre Tonwertigkeit wird nur zufällig und gegenüber dem zu erzeugenden Effekt von untergeordneter Bedeutung, wenn nicht sogar bedeutungslos, sein. Der Weibertriller sowohl als auch die rezitativischen Einwürfe,¹⁵ die ja auch nur eine geringe Tonigkeit aufweisen, können wohl nur zum geringen Teil als Mehrklangsbildung bezeichnet werden.

Ein sehr interessantes Beispiel einer Bordun-Bildung liegt in einem Falle vor¹⁶. Diese Bordun-Praxis, d. h. das Mittönen eines Tones entweder in der Hauptstimme, meistens aber in der Variationsstimme, spielt bei fast allen Kulturen, besonders aber auch bei den Völkern, die zu der kleinwüchsigen Gruppe gehören, eine große Rolle. In unserem Beispiel handelt es sich um ein bis auf die letzten Takte von einer Stimme gesungenes Lied, in das dann bei den letzten Takten eine zweite Stimme eingreift und bereits den Schlußton der Hauptstimme in der höheren Oktave vorausnimmt, ehe die Hauptstimme selbst auf ihrem Final-Ton angekommen ist. Daß die Bordun-Stimme anstatt eines a ein as bringt, dürfte unbeabsichtigt sein und kann stimmphysiologisch darin seine Begründung finden, daß die Stimme des Sängers die notwendige Höhe nicht ganz erreicht; andererseits spricht aber die Tatsache, daß die Oktav als Intervall fast nicht vorkommt, dafür, daß das Gefühl für die Oktav in unserem Sinne gar nicht besteht und die Angleichung der beiden Töne bereits genügt, um die Empfindung von gleichen Tönen entstehen zu lassen. Damit wären die vorkommenden vokalen Mehrklangererscheinungen erschöpft.

¹⁴ Nr. 1 Takt 45—46, 49—50.

¹⁵ Nr. 1 Takt 53 bis Schluß, Nr. 2 Takt 27—29, Nr. 5 Takt 43—44.

¹⁶ Nr. 3 Takt 59—68.

Wir wenden uns nun der Betrachtung der vokal-instrumentalen Mehrstimmigkeit zu, um auch hier an Hand der vorhandenen Beispiele die wichtigsten Kriterien herauszustellen.

Die vokal-instrumentale Mehrstimmigkeit

Während sich die Vokal-Musik frei entwickeln kann, ohne Rücksicht auf außermusikalische Momente, muß sich die Instrumental-Musik mit den von vornherein gegebenen außermusikalischen Tatsachen, wie sie zum Teil durch die technischen Möglichkeiten des Instrumentenbaues und auch des Materials, aber auch durch die anders geartete Blick- und Empfindungsrichtung bedingt sind, abfinden. Besonders stark wird sich dieses naturgemäß da auswirken, wo das Vokale und das Instrumentale einen hohen Grad von Verschmelzung aufzuweisen haben. Aber auch in unseren Fällen, wo der vokale und der instrumentale Part mit größtmöglicher Selbständigkeit ausgestattet sind, zeigen sich in allen Einzelheiten nicht zu übersehende Divergenzen zwischen den reinen Vokalliedern, wie sie auf den vorhergehenden Seiten beschrieben sind, und den nun folgenden Instrumentalliedern. So ergibt sich zwangsläufig die Notwendigkeit, auch hier bei den Instrumentalliedern dieselben Untersuchungen wie bei der Vokalmusik vorzunehmen.

Melodik

Tabelle VII

Häufigkeit der Intervalle

(Nr.)	instrumental						vokal				
	Prim	Sek.	Terz	Quart	Quint	Sexte	Prim	Sek.	Terz	Quart	Quint
6	9	26	26	3	6	4	25	128	51	-	-
7	39	97	87	110	12	2	27	130	53	-	-
8	28	100	25	20	3	-	25	57	29	12	-
9	4	152	64	35	-	-	11	77	21	-	9
Summe:	80	375	202	168	21	6	88	392	154	12	9

Hieraus resultiert bei prozentualer Umrechnung folgende durchschnittliche Häufigkeit:

Tabelle VIII

instrumental						vokal				
Prim	Sek.	Terz	Quart	Quint	Sexte	Prim	Sek.	Terz	Quart	Quint
9,4 ⁰ /o	44,0 ⁰ /o	23,7 ⁰ /o	19,7 ⁰ /o	2,5 ⁰ /o	0,7 ⁰ /o	13,4 ⁰ /o	59,8 ⁰ /o	23,5 ⁰ /o	1,9 ⁰ /o	1,4 ⁰ /o

Tabelle VIII zeigt, daß bei dem Instrumental-Part die Sekunde mit 44,0⁰/o weitaus am häufigsten vorkommt, während an zweiter Stelle die Terz

und an dritter die Quart und im weiteren Verlauf die Prim, Quint und Sexte folgen. Die Septime, Oktave und Intervalle, die darüber hinausgehen, kommen nicht vor. Anders liegt der Fall bei dem Vokal-Part. Auch hier nimmt die Sekunde den ersten Platz ein, während an zweiter Stelle die Terz steht und an dritter Stelle erst die Prim und dann folgend Quart und Quint. Intervall-Fortschreitungen über diesen Rahmen hinaus kommen nicht vor. Dieses häufige Vorkommen der Terz und Quart neben der Sekunde im instrumentalen Part läßt von vornherein auf eine Motivbildung schließen, die anders geartet ist als die des vokalen Partes, besonders in seiner Bewegungsform.

Motivik

Am deutlichsten prägt sich diese anders geartete Motivbildung wohl in Nr. 8 aus, wo sich im Verlauf des Liedes die nachfolgend wiedergegebene feste Formel für den Instrumental-Part zeigt. (Beispiel 10.)

Beispiel 10 (Nr. 8)



Beispiel 11 (Nr. 8)



Dies ist eine Disposition der Töne, die im strengen Gegensatz zur Motivbildung des vokalen Parts steht, der mit der Bewegungsform (Beispiel 11) den Typus der Pendelmelodik darstellt, während die Disposition der Instrumentaltöne den Eindruck einer Fanfaren-Melodik entstehen läßt. Die Disposition der Töne braucht aber nicht immer von unten nach oben zu verlaufen, sondern es kann auch der umgekehrte Fall eintreten. Wichtig ist die Terz-Quint- bzw. auch Terz-Quart-Betonung, die den Motiven und somit der ganzen Melodielinie eine Zielstrebigkeit gegenüber der zielloseren Pendelbewegung verleiht. Daß dieser Fanfarentypus auch in der vokalen Musik bei den negriden Völkern Afrikas vorkommt, so bei den Bahutu in Ruanda, bei den ostafrikanischen Dschagge und bei sehr vielen Stämmen des Kongogebietes, soll hier nicht unerwähnt bleiben.¹⁷ Bei der Instrumentalmusik der Tiv scheinen überhaupt dem ganzen melodischen Aufbau formelhafte Wendungen zugrunde zu liegen.

Außer der Bewegungsart der Motive, durch die die ganze Melodielinie

¹⁷ Marius Schneider: a. a. O. S. 71.

bestimmt ist, sei nun noch die Häufigkeit und die Verteilung der Motive dargestellt.

Tabelle IX

Die Verteilung der Motive

(Nr.)	instrumental			vokal		
	Gesamtzahl der Motive	Verschied. Motive	Wiederholte Motive	Gesamtzahl der Motive	Verschied. Motive	Wiederholte Motive
6	30	2	28	28	2	26
7	98	3	95	104	2	102
8	56	8	48	32	5	27
9	82	2	80	40	4	36

Daraus ergibt sich folgender Durchschnitt:

Tabelle X

instrumental			vokal		
Durchschnitt der in einem Liede vorkommenden Motive	Verschied. Motive	Wiederholte Motive	Durchschnitt der in einem Liede vorkommenden Motive	Verschied. Motive	Wiederholte Motive
67	3,8	62,8	51	3,3	47,8

Es ergibt sich aus Tabelle IX und X die Tatsache, daß wir sowohl in dem Instrumentalpart als auch im Vokalpart eine erdrückende Zahl von Motiven vorfinden, die aber bei näherem Zusehen zum allergrößten Teil aus der Wiederholung ganz weniger Motive bestehen, im Gegensatz zur reinen Vokalmusik der Tiv, wo die verschiedenen und wiederholten Motive im Verhältnis 1:1 zueinander standen. Diese dauernde Wiederholung von nur wenigen verschiedenen Motiven ist natürlich sehr weit mitbestimmend für das Zustandekommen des schon erwähnten formelhaften melodischen Aufbaues, genau wie sie den nun zu behandelnden Strophenbau weitgehend beeinflußt.

Strophenbau

Zwischen Motivik und Strophenbau zeigt sich eine enge Relation, die sich aus der selbstverständlichen Tatsache ergibt, daß bei einer immer dauernden Wiederholung von nur wenigen Motiven entsprechend viele Verse und vor allem durch die Wiederholung von immer gleichen Motiven entsprechend gleiche Verse entstehen müssen. Eine Darstellung der Verteilung der Verse ergibt folgendes Bild:

Tabelle XI

Verteilung der Verse

(Nr.)	instrumental			vokal		
	Gesamtzahl der Verse	Verschied. Verse	Wiederholte Verse	Gesamtzahl der Verse	Verschied. Verse	Wiederholte Verse
6	15	0	15	14	0	14
7	48	0	48	52	0	52
8	28	5	23	8	0	8
9	28	0	28	16	2	14

Dadurch, daß verschiedene Verse relativ selten sind, ergeben sich folgende Form-Schemata für den Strophenbau:

Tabelle XII

(Nr.)	instrumental	vokal
6	A A A A A usw.	A A A A A usw.
7	A A A A A usw.	A A A A A usw.
8	A A A A A A / B B B usw. / C C / D D / E	A A ₁ A A ₁ A A ₁ usw.
9	A A A A A usw.	A B A B A B usw.

Der Strophenbau zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Form A A, wie sie vorwiegend bei den niederen Kulturen, so in Australien, bei den Papuas der Torresstraße, den amerikanischen Indianern und den Paläo-Asiaten vorkommt,¹⁸ dagegen bei den höherstehenden negriden Völkern selten ist, wie ja auch die vokale Musik der Tiv kein Beispiel für eine solche Bildung zeigt.

Leitern

Die sich bei der instrumentalen Mehrstimmigkeit ergebenden Leitern sind hier nach demselben grundsätzlichen Prinzip dargestellt, wie es bereits bei der vokalen Mehrstimmigkeit angewandt wurde. Es ergeben sich somit folgende Leitern:

Beispiel 12 (Nr. 6) instrumental



¹⁸ Marius Schneider in Preuß: Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937, S. 147.

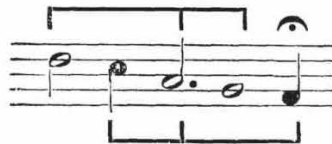
Die Tonika-Struktur ist eine reine Quart-Struktur. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur und erweitert diese zu einer Quint-Struktur.

Beispiel 13 (Nr. 6) vokal



Hier kann von einer Leiterbildung trotz Tonigkeit nicht gesprochen werden. Es zeigt sich ein Kreisen um den Hauptton a, wobei jeweils a oder h Finalton wird.

Beispiel 14 (Nr. 7) instrumental



Die Tonika-Struktur ist eine Quint-Struktur. Die Dominant-Struktur steht auf dem Vertretungston der Tonika-Struktur und schränkt diese zur Quart-Struktur ein.

Beispiel 15 (Nr. 7) vokal



Gleich Beispiel 13 (Nr. 6).

Beispiel 16 (Nr. 8) instrumental



Die Tonika-Struktur ist eine Quint-Struktur mit Terzbetonung. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur (ab Takt 60) und schränkt diese zur Quart-Struktur ein.

Beispiel 17 (Nr. 8) vokal



Die Struktur ist eine Quartstruktur, die gelegentlich zur Quint-Struktur erweitert wird. (Letztere ist aber unbedeutend.)

Beispiel Nr. 18 (Nr. 9) instrumental



Die Tonika-Struktur ist eine Quint-Struktur mit Terz-Betonung. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur und schränkt diese zur Quart-Struktur ein.

Beispiel 19 (Nr. 9) vokal



Die Tonika-Struktur ist eine reine Quint-Struktur. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur und schränkt diese zur Quart-Struktur ein. Die dritte Struktur steht ebenfalls auf einem Eckton der Tonika-Struktur und schränkt diese gleichfalls zur Quart-Struktur ein.

Die instrumentale Strukturleiter von Nr. 6 (Beispiel 12) scheint eindeutig aus den Quintschlägen g-d, d-a, a-e, e-h gewonnen, wobei das fis als Teilungston zwischen e und g aufzufassen ist, woraus auch seine unsichere Intonation resultieren mag. Die vokale Leiter mit nur 3 Gebrauchstönen Nr. 6 (Beispiel 13) darf keineswegs mit der zwei- bzw. dreitonigen Melodiebildung der Primitivgruppen mit Distanz-Melodik in Beziehung gebracht werden. Bei diesen ist es das enge Bewußtsein im allgemeinen, welches speziell zu diesem engen Tonbewußtsein führt. Bei jenen aber ist es die bewußte Einschränkung und Auswahl von nur drei Gebrauchstönen aus einer diesem Kulturkreis entsprechenden Leiter.¹⁹ In unserem Beispiel liegt zwischen der instrumentalen und vokalen Leiter verschiedene Modalität vor (instrumental d, vokal g), bei gleicher Tonalität.²⁰

Die Hauptstruktur-Töne von Nr. 7 (Beispiel 14) sind: f, g, a, c, d (Quintschläge f-c, c-g, g-d, d-a) und bilden eine pentatonische Reihe. Das anfangs auf den Tönen g, a, d liegende Hauptgewicht verschiebt sich gegen Schluß des Liedes um einen Ganzton nach unten, auf die Töne f, a, c. Die vokale Struktur (Beispiel 15) zeigt ebenfalls nur drei Töne mit gleichem strukturellem Aufbau wie Nr. 6. Im Gegensatz zu diesem herrscht aber hier zwischen vokal und instrumental keine Unitonalität, sondern eine

¹⁹ Das Sichbeschränken auf relativ wenige Gebrauchstöne findet sich bei allen untersuchten Instrumentalliedern.

²⁰ Diese homogene Tonalität ist eine Ausnahme, wie überhaupt dies Lied in stilistischer Hinsicht stark von den anderen abweicht.

ausgesprochene Bitonalität vor. Diese drei Strukturöne der Vokalmelodie dürften ebenfalls wieder eine Auswahl aus einer umfangreicheren Strukturleiter sein. Wird diese Leiter analog Nr. 6 (Beispiel 12) konstruiert, was gerechtfertigt ist, weil ja hier zwischen instrumental und vokal gleiche Tonalität herrscht, so ist die sich ergebende maßgebliche Strukturleiter diese:



Zu der instrumentalen Strukturleiter besteht aber keine tonale Beziehung. Diese zunächst recht konstruiert anmutende Vokalleiter wirkt überzeugend, wenn man die von Nr. 9 (Beispiel 19) zum Vergleich heranzieht, bei der die hier nur theoretisch gefundene Leiter bei nahezu gleicher Instrumental-Leiter wirklich vorhanden ist.

Die Instrumental-Leitern von Nr. 8 und Nr. 9 gleichen der von Nr. 7, nur daß bei der ersteren der Zwischenraum a-c durch den Ton h ausgefüllt wird, bei der zweiten der Ton c nicht gebraucht wird und an seine Stelle ein h getreten ist.²² Die vokale Struktur von Nr. 8 bildet mit der Instrumental-Struktur ebenfalls Bitonalität, die uns hier aber nicht so kraß erscheint, da für unsere europäische Auffassung die instrumentale Modalität auf g mit der vokalen Modalität auf e im Dur-Moll-Verhältnis steht. Eine Beziehung, die aber naturgemäß den primitiven Völkern nicht bewußt ist.


Abschließend sei noch erwähnt, daß der Ambitus bei den Instrumental-liedern sich in dem Rahmen zwischen Terz und Sext bewegt gegenüber einem viel weiter gespannten Rahmen der Vokalmusik und daß auch die Anzahl der Gebrauchstöne gegenüber der Vokalmusik stark eingeschränkt ist.

Hier drängt sich nun die Frage nach dem Grund dieser Bitonalität auf. Diese führt zu dem Punkt des Abhängigkeits-Verhältnisses zwischen instrumentalem und vokalem Part innerhalb eines Liedes.

Formaler Stil

Abhängigkeitsverhältnis der Stimmen

Hier nun zeigt sich die Merkwürdigkeit, daß beide Stimmen unabhängig voneinander, sowohl tonal als auch melodisch, nebeneinander herlaufen.

²¹  = ausgewählte Gebrauchstöne.

²² Die Instrumental-Parte von Nr. 7, 8 und 9 werden auf einem Instrument mit schalmei-artigem Klangcharakter geblasen.

Es gibt keine Haupt- und Nebenstimme, sondern beide Stimmen stehen vollkommen gleichwertig nebeneinander und bilden meistens einen doppelten Ostinato. Daß in dieser rein linear empfundenen Polyphonie keine Uni-, sondern Bitonalität entstehen muß, ist nur verständlich. Hieraus erklärt sich auch, daß in dem Zusammenklang beider Stimmen — wie sich später zeigen wird — keine feste Norm zu verzeichnen ist, sondern die Zusammenklänge ihre Entstehung dem zufälligen Zusammentreffen mehrerer Töne verdanken. Diese Art des Musizierens dürfte entwicklungsgeschichtlich zu der Form hinleiten, in der die Nebenstimme sich einer Hauptstimme und auch deren Tonalität unterordnet, was zwangsläufig zu einer Polyphonie mit gleicher Tonalität führt. Auf die Tatsache des beziehungslosen Nebeneinanders von Gesang und Instrumenten, nicht nur bei den Naturvölkern, sondern auch bei den Hochkulturen, hat schon Robert Lachmann hingewiesen.²³

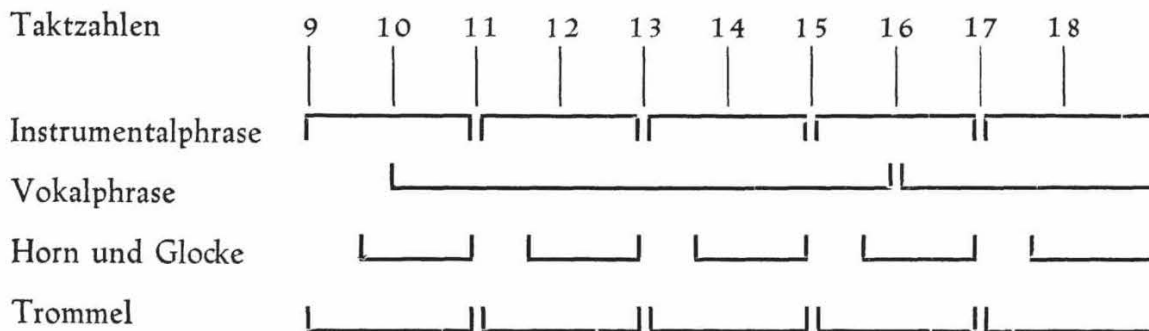
Von all dem Gesagten ist aber Nr. 6 ausgenommen, denn über die tonale und melodische Abhängigkeit hinaus wird hier eine Bewegungsform zwischen der Instrumentalstimme und Vokalstimme entwickelt, die Anklänge an den europäischen Discantus verrät. Die Bewegungsform (Gegenbewegung) allein macht aber den Discantus nicht aus, sondern erst der wechselweise Zusammenklang von Oktav und Quint mit Zulassung von Durchgangstönen bestimmt diesen Stil. Wenn man Nr. 6 unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so dürfte die Entfernung vom Discantus eine nicht sehr weite sein. Wie weit hier europäische Einflüsse mitbestimmend sind, möchte ich nicht entscheiden. Der Hochetus, dessen charakteristische Eigenart es ist, eine Melodiephrase im Vortrag zu zerstückeln, zeigt sich hier in der wechselweisen Verteilung einer Melodiephrase auf Solo und Chor:

Beispiel 20 (Nr. 6)

Wie weit sich die Unabhängigkeit der Stimmen auch auf die Akzentlage zwischen vokal und instrumental auswirkt, darüber mag eine schematische Darstellung Auskunft geben. Dieses Schema, in dem die oberste Zeile die Taktzahl, die darunter liegende die Instrumental-Phrase und die danach folgende die Vokalstimme usw. angibt,

²³ Robert Lachmann: Die Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker in E. Bücken: Handbuch der Musikwissenschaft, Athenaion-Verlag Potsdam, S. 19.

Schema (Nr. 9)



zeigt, daß weder der Anfang, noch das Ende der instrumentalen und vokalen Melodiephrase zusammenfallen, sondern alle wichtigen Zäsuren (wie auch kleine Neben-Zäsuren) so gegeneinander verschoben sind, daß sich in der Stimmführung eine dauernde Verzahnung ergibt. In dieser Hinsicht sind alle transkribierten Lieder gleich gebaut, bis auf eines (Nr. 6), das ja auch schon in anderen Punkten eine Sonderstellung einnahm. Hier zeigt sich diese Verzahnung nicht, sondern es fallen die vokal-instrumentalen Zäsuren zusammen. Bei der Besprechung des Rhythmus werden wir hier nochmals anzuknüpfen haben.

Variationen

Das Variationsprinzip möge hier an dem Instrumental-Part von Nr. 7 erläutert werden und steht als Beispiel für alle Lieder. Die Melodie besteht aus drei Motiven (a, b, c).

Beispiel 21 (Nr. 7)



Von dem Motiv a bestehen fünf Variationen, von Motiv b eine und von Motiv c drei.

Motiv a

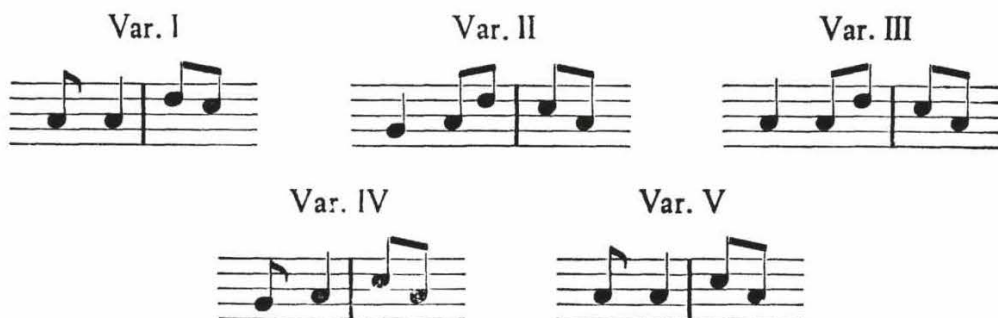
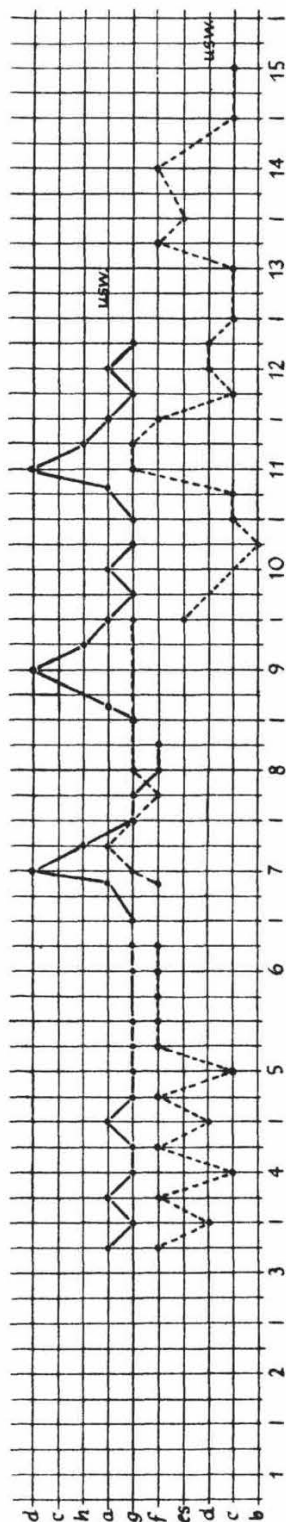


Diagramm:



Var. I Motiv b



Motiv c

Var. I



Var. II



Var. III



Die Variationen zeigen nur geringfügige Änderungen, ohne die Struktur wesentlich zu beeinflussen. Eine Ausnahme bilden hier die Variationen IV und V, die mit der starken Hervorhebung des c die bei der Leiterbildung schon besprochene tonale Verschiebung auf die Dominant-Struktur f-c hervorrufen. Wie gesagt, es handelt sich aber hier um eine Ausnahme. Sonst sind die Variationen nur rein figürliche Umschreibungen, welche keinen Strukturwandel hervorrufen. Daß — wenn auch nicht in diesem Beispiel — verschiedentlich kleine rhythmische Veränderungen vorkommen, die aber auch keine grundsätzlichen Änderungen der rhythmischen Gegebenheiten hervorrufen, sei hier kurz gestreift.

Einschwing-Vorgänge

Wie wenig gefestigt die Lieder überhaupt im Bewußtsein des Vortragenden sind, dafür sind die am Anfang eines jeden Liedes zu beobachtenden Einschwing-Vorgänge, die erst allmählich zur Herausbildung der festen Melodie führen, bezeichnend. Das charakteristische Beispiel dafür ist Nr. 9. An Hand eines Diagramms lassen sich diese Einschwing-Vorgänge sehr plastisch zeigen, wobei die Abszisse die Tondauer und die Ordinate die Tonhöhe darstellen. Schwarz ist die Vokal-Melodie, punktiert bedeutet die Instrumental-Melodie. Die unten angegebenen Zahlen sind die Taktzahlen.

Während die ersten Takte nur aus Trommelschlägen bestehen, setzt im dritten Takt die Vokal- und Instrumental-Melodie ein. Beide Melodien zeigen ein geradezu ängstliches Sichbewegen in

kleinen Tonabständen bei einer dauernden Rückkehr zu einem Stütztone (instrumental g, vokal f). Am ehesten fängt sich die Instrumental-

Melodie, die mit Takt 7 ihre endgültige Form schon nahezu erreicht. In Takt 9 ist die feste Melodieformel gefunden, die dann als Ostinato mit geringfügigen Variationen beibehalten wird. Der Vokalpart findet erst später zu seiner festen Form und erreicht diese in Takt 10. Von hier ab wird aber auch dann diese Form mit Beharrlichkeit festgehalten. Sehr ähnlich ist der Sachverhalt bei den übrigen Liedern, so daß auf eine Darstellung der Einschwingvorgänge bei diesen verzichtet werden kann.



Melodisch-rhythmischer Bordun

Bis jetzt haben wir nur immer von einer Instrumentalstimme gesprochen, ohne die in Nr. 7 und 8 vorkommende Bordunstimme²⁴, zu der sich in Nr. 9 noch ein Glockenbordun gesellt. In Nr. 8 und 9 steht dieser Bordun schon auf h und fällt somit in den übrigen instrumentalen Tonalitätsrahmen. Bei Nr. 7, wo in dem ganzen Liede kein h vorkommt, treibt der Bordunton allmählich nach oben, nahezu bis zum c und fügt sich so der instrumentalen Tonalität ein. Der Glockenbordun von Nr. 9 steht auf a und fällt ebenfalls in den instrumentalen Tonalitätsrahmen. Formal gesehen, stehen sich also in Nr. 7 und 8 zwei Ostinato-Melodien und eine ostinate Bordunstimme, in Nr. 9 zwei ostinate Bordunstimmen und zwei Ostinato-Melodien gegenüber, abgesehen von der Trommel und ihrem Ostinato-Rhythmus. Die eben beschriebenen Bordunstimmen zeigen eine sehr starke, immer wiederkehrende rhythmische Gliederung und haben zumindest ebenso viel rhythmische wie melodische Funktionen, weshalb die Hintansetzung an den Schluß dieses Abschnittes, dem ein solcher über den Rhythmus folgt, gerechtfertigt ist. Da es sich hier um Lieder mit ostinaten Melodien handelt, bleiben die Akzentlagen innerhalb eines Liedes immer die gleichen, so daß sich das Verhältnis der Akzentlagen zueinander nicht ändert.

Rhythmik und Metrik

Nachdem das rhythmische Problem schon mehrfach gestreift wurde, gilt es nun, dieses in seinen Einzelheiten zu verfolgen. Wie bereits erwähnt, verhalten sich die Vokal- und die Instrumentalstimme so zueinander, daß eine einheitliche melodische Akzentlage höchst selten ist, wodurch eine dauernde melodische Verzahnung entsteht. Diese verschiedenen melodischen Akzentlagen ziehen naturgemäß auch eine rhythmische Verschiebung der Akzentlagen nach sich — vorbehaltlich der Annahme, daß Takt und Akzent gewöhnlich zusammenfallen. Fundamentales Rhythmus-Instrument ist die Trommel, mit der aber, gemessen an dem sonst in Afrika verbreiteten komplizierten Trommelrhythmus, verhältnismäßig einfache Schlagfiguren ausgeführt werden.

²⁴ Es handelt sich hier um eine auf einem Blasinstrument ausgeführte Stimme. Vermutlich ist es das in der Literatur erwähnte Doppelhorn „Kwen“ der Tiv.

Diese einmal festgelegten Figuren, z. B.  oder  werden dann mit einer erstaunlichen Konstanz des Tempos beibehalten. Die schon erwähnten rhythmischen Bordune (Horn und Glocke) erzeugen eine weitere rhythmische Gliederung, die sich dem gegebenen Trommelrhythmus anpaßt. Auch der Instrumentalpart schließt sich diesem Rhythmus an, so daß die Instrumente einen einheitlichen rhythmischen Komplex bilden, wobei aber alle Stimmen von einem rhythmischen Eigenleben erfüllt sind.²⁵ Jedenfalls sind wir auf Grund unserer abendländischen Hörgewohnheit und auf Grund unserer Hördisposition geneigt, es so aufzufassen, zumal bei Trommel und auch bei den Bordunen mit verhältnismäßig kleinen Notenwerten keine nennenswerten Akzentuierungen auftreten, was eine Zuordnung erheblich erleichtert, während in der Instrumental-Melodie und Vokal-Melodie die Gegensätze schon durch die verschiedene Länge der Notenwerte einerseits und durch den melodischen Verlauf andererseits gegeben sind. So steht diesem Instrumental-Komplex nun die Vokalstimme mit ihrer vollkommen eigenen rhythmischen Gliederung gegenüber, so daß zwischen instrumental und vokal eine starke Birhythmie entsteht.

Während sich bei den Vokalliedern der Tiv ein dauernder Taktwechsel kundtut, ist hier ein solcher innerhalb eines Liedes nicht zu beobachten, sondern es wird die gleiche Taktart (Zweitakt) immer beibehalten; auch das rhythmische Sicheinschwingen bei den Vokalliedern — besonders bei den Solo-Liedern — fällt hier weg und die Lieder beginnen gleich mit einem festen Rhythmus, der von der Trommel am Anfang solistisch festgelegt wird.

Mehrklangsbildungen

Bei der Untersuchung der Mehrklangsbildungen gilt es zunächst einmal festzustellen, ob irgend welche Zusammenklänge besonders bevorzugt werden und, wenn ja, in welchem Verhältnis diese Töne zueinander innerhalb der Strukturleiter stehen. Auch hier möge eine Tabelle die gewünschte Auskunft geben.

Tabelle XIII

Zusammenklänge in %

Nr.	Prim	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Septime	Oktav	None
6	0	0	0	2,7	31	21,6	10,8	27,16	6,8
7	11,5	18,6	22,9	8,9	10,0	17,2	10,7	0	0
8	21,9	28,2	15,9	20,6	8,3	1,2	2,9	1,2	0
9	1,8	10,9	18,9	19,5	22,1	16,4	2,7	0	7,8

²⁵ Nur in Nr. 9 gehen Horn und Glocke nahezu konform.

Ein Blick auf die Tabelle zeigt, daß keine Intervalle besonders bevorzugt werden, daß im Gegenteil die Maximalwerte in jedem Liede anders gelagert sind. In Nr. 6 sind es die Quint, Oktav und Sext, die nach ihrer prozentualen Stärke die ersten Plätze einnehmen. Zunächst überrascht das starke Hervortreten der Oktaven, die ja, wie aus dem vorher Gesagten ersichtlich, sonst gar keine Rolle spielen. Vergegenwärtigt man sich aber, daß es sich hier schon in der formalen Anlage um ein discantus-ähnliches Gebilde handelt, in welchem die Zusammenklänge einem bestimmten Gesetz unterworfen sind, so dürften diese Intervallbevorzugungen wohl mehr vom Formalen als vom Harmonischen her bestimmt sein. Außerdem spielt möglicherweise, wie schon erwähnt, ein europäischer Einfluß hier mit hinein. Nr. 7 hat seine drei Maximalwerte auf der Terz, Sekund und Sexte, Nr. 8 auf der Sekund, Prim und Quart und Nr. 9 auf Quint, Quart und Terz. Es lassen sich also keine bestimmten Normen erkennen. Auch der Versuch, die Intervalle eines Liedes mit seinen wichtigsten Funktionstönen in Beziehung zu setzen, mißlingt. Die Zusammenklänge ergeben sich rein zufällig ohne jegliche Norm. Dies ist aber auch kaum anders zu erwarten, denn wenn schon die Stimmen in keinem Abhängigkeits-Verhältnis zueinander stehen, wenn schon keine einheitliche Tonalität vorhanden ist und die den Zusammenklang bedingenden Töne zwei verschiedenen Tonalitäten zugeordnet werden müssen, dann ergibt es sich von selbst, daß auch im Punkte der Mehrstimmigkeit keine Gesetzmäßigkeit vorliegen kann. Dies ist zwar verwunderlich in Anbetracht dessen, daß in der Vokalmusik der Naturvölker, zumindest der höher entwickelten, die vokalen Mehrklänge nach ganz bestimmten Gesichtspunkten angeordnet sind,²⁶ mag aber auch zeigen, wie wenig Instrumentalmusik und Vokalmusik entwicklungs-geschichtlich in Einklang gebracht werden können.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der Vokalmusik, die sich ohne Rücksicht auf außermusikalische Faktoren, außer allenfalls dem Text, frei entwickeln kann, steht hier die Instrumentalmusik mit technischen Schwierigkeiten seitens des Instrumentenbaues und des Materials gegenüber. Was Wunder, daß sich hier auch bei der Untersuchung der formalen Elemente weitgreifende Unterschiede zeigen. So zeigt sich kaum eine Anpassung des Vokalstils an den Instrumentalstil, noch tritt der umgekehrte Fall ein, so daß bei der Instrumentalmusik die Unabhängigkeit zwischen Vokal- und Instrumentalpart so weit geht, daß beide Stimmen in vollkommener Unabhängigkeit nebeneinander herlaufen. Wenn der Instrumentalpart sowohl als auch der Vokalpart den Ambitus erheblich einschränken, so daß bei einigen Vokalparten nur noch ein Rudiment von der Strukturleiter, bestehend aus drei Strukturtönen, übrig bleibt und sich diese auch auf eine

²⁶ M. Schneider: a. a. O.

stereotype feste Formel beschränken, wie der Instrumentalpart, so dürften hier allerdings gewisse Anfänge von Angleichung stattgefunden haben. Aber trotzdem zeigen Instrumentalpart und Vokalpart soviel Verschiedenartigkeit, daß sie auf keinen einheitlichen Nenner gebracht werden können.

Während alle diese formalen Elemente sich bis zu einem gewissen Grade, wenn auch nur sehr plump, durch die Transkription festlegen lassen, so sind wir bei der Darstellung der Klanglichkeit, also des Stimmklangs und Vortragsstils, in arger Verlegenheit. Wie wichtig aber der Stimmklang und der Vortragsstil sind, ersieht man daraus, daß uns alle exotische Musik, obwohl die formalen Elemente zum Teil auch in der abendländischen Musik vorkommen, so fremd erscheint, daß es erst Mühe macht, durch dieses „Fremdheitsmoment“ hindurch die formalen Eigenschaften zu erkennen. Um ein einigermaßen übersichtliches Bild von dem gefundenen Vortragsstil der einstimmigen Lieder, verglichen mit dem der Instrumentalmusik, zu geben, sei hier eine tabellarische Anordnung angeführt:

Vokalmusik	Instrumentalmusik	
	Instrumentalpart	Vokalpart
Ungleichmäßige Dynamik	Gleichmäß. Dynamik	Ungleichm. Dynamik
Nicht maskiert	—	Nicht maskiert
Komplizierte Rhythmik	Einfache Rhythmik	Einfache u. komplizierte Rhythmik
Großer Ambitus	Kleiner Ambitus	Kleiner Ambitus
Schnell und langsam	Schnell	Schnell
Gleichbleibendes Tempo	Gleichbleib. Tempo	Gleichbleib. Tempo
Rauh	Rauh	Rauh
Quäkend	Quäkend	Quäkend
Glissandoartiges Anschleifen der Töne	Kein Anschleifen	Glissandoartiges Anschleifen

Daß diese Umschreibungen nur einen schwachen Ersatz für das wirkliche Hören darstellen können, liegt auf der Hand. Denn gerade durch dieses wird uns das Fremdartige des Vortragsstils und der Vortragsart viel mehr aufgehen, als es durch diese Umschreibungen und das Notenbild möglich ist. Es wird uns davon überzeugen, daß es sich hier um Musik handelt, die einer anderen Geistigkeit entsprossen ist und eine andersartige Gehördisposition voraussetzt, somit also auf einer uns fremdartigen rassischen Grunddisposition beruht. Aus den oben geschilderten Gründen werden sich dem Eindringen in die tieferen seelischen Bezirke dieser Musik immer unüberwindliche Schranken entgegenstellen. Wenn es überhaupt gelingen könnte, diese zu überwinden, so wäre uns die Möglichkeit gegeben, den musikalischen Äußerungen der Naturvölker nicht nur betrachtend, sondern auch mitfühlend und mitempfindend zu begegnen.