

- erfordert. Die TN III enthält in dieser Hinsicht das vollständige „Ordinarium“ und die jeweils für eine größere Zeitspanne gleichbleibenden Stücke des „Propriums“.
2. Bei den sonntäglich wechselnden Propriumsstücken A 1 und B 2 handelt es sich um Sätze zum einstimmigen Respondieren bzw. Antiphonieren. Für die Sätze ist der Organist auf die Kantionalien von Lossius, Spangenberg usw. angewiesen, und der laufende Gebrauch eines dieser Bücher neben der *Tabulatura nova* muß für die damalige gottesdienstliche Praxis als selbstverständlich vorausgesetzt werden.
 3. Bei A 9 und B 7 geht es um Alternativ-Sätze über deutsche Lied-Cantus firmi. Dieser Komplex ist in der TN III nicht berücksichtigt. Einen Teil der erforderlichen Literatur fand der Organist in den einschlägigen Nummern aus den ersten beiden Bänden der *Tabulatura nova* und in anderen Bearbeitungen deutscher Gemeindegesänge, wie sie die handschriftlichen Gebrauchs-Tabulaturen der damaligen Zeit in großer Fülle bringen. Die Gründe, die Scheidt bestimmten, sich in der *Tabulatura nova* auf einen — gemessen an den Erfordernissen der Liturgie — spärlichen Ausschnitt aus dieser Literaturgattung zu beschränken, können hier nicht näher dargelegt werden. Erst am Ende seines Lebens, in der Görlitzer Tabulatur von 1650, hat Scheidt, freilich in charakteristisch vom Stile der *Tabulatura nova* abweichenden Sätzen, eine äußerst reiche und vollständige Sammlung von Orgelbearbeitungen dieser zum Alternieren bestimmten Detemporelieder gegeben.

UNERKANNTE FORMEN IM WOHLTEMPERIERTEN KLAVIER

DIE C-MOLL-FUGE UND DAS FIS-MOLL-PRÄLUDIUM DES ERSTEN TEILS
VON LUDWIG MISCH

Busoni hat in seiner instruktiven Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers“ Gelegenheit genommen, zwei handgreifliche Fehlergebnisse zu berichtigen, die Hugo Riemann in seiner „Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier“ unterlaufen sind: Er hat klargestellt, daß die e-moll- und die fis-moll-Fuge des I. Teils nicht dem bekannten dreiteiligen Schema entsprechen, das Riemann von Albrechtsberger übernommen und zu verbindlicher Geltung für das „Wohltemperierte Klavier“ erhoben hat¹, daß vielmehr in beiden Fällen eindeutig eine zweiteilige Disposition vorliegt.

¹ „Wie es sich nicht nur für jede Fuge, sondern schließlich für jedes vernünftig aufgebaute Musikstück von selbst versteht“, betont Hugo Riemann in der Analyse der C-dur-Fuge, „sind zunächst drei Hauptteile der Fuge zu unterscheiden: ein erster die Haupttonart feststellender, ein zweiter modulierender und ein dritter die Haupttonart aufs neue bekräftigender“.

Es ist aber auch Busoni entgangen und nirgends sonst in der einschlägigen Literatur vermerkt worden², daß noch eine dritte Fuge aus dem I. Bande des „Wohltemperierten Klaviers“ der Anpassung an das dreiteilige Schema spottet, indem sie einem eigenen, gleichfalls zweiteiligen Plan folgt: die c-moll-Fuge nämlich. Wenn die bisher mißverständene Form dieses Stückes in Folgendem eine neue Deutung erfahren soll, so geht es dabei nicht etwa um eine theoretische Demonstration oder Begriffskontroverse, sondern um die wirkliche Erkenntnis einer Bachschen Gestaltungsidee. Und was Busoni bei der fis-moll-Fuge beobachtet hat, „sobald man die Zweiteiligkeit der Form einsehen lernt“, wird sich auch für die c-moll-Fuge bewahrheiten: „allsgleich tritt auch der Grundriß der Fuge plastisch wie eine Gebirgskarte hervor“.

Etwas anders liegen die Voraussetzungen für unsere zweite Studie, die darauf gerichtet ist, die bisher unentdeckt gebliebene Gestaltungsidee des fis-moll-Praeludiums aus dem I. Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ zu Tage treten zu lassen. Denn sowohl die Analyse von Hugo Riemann wie die von Frederick Iliffe („Forty-eight preludes and fugues of John Sebastian Bach analysed for the use of students“) wird dem äußeren Formbild der Komposition bis auf wenige, scheinbar geringfügige Irrtümer der Beobachtung gerecht; aber beide Arbeiten sind sozusagen in der „Analyse“ stecken geblieben, ohne zu einer „Synthese“ vorzudringen, die erst die Zergliederung fruchtbar machen würde. Beide zeigen — in verschiedenartiger Darstellungsweise — eingehend die motivische Struktur, den harmonischen Verlauf und die Einteilung nach Abschnitten; aber beide verschweigen das Prinzip, das den Aufbau und die Gliederung regelt, das als Konstruktions-Idee diese geistvolle und originelle Formgebung leitet. Die Erkenntnis eines Sachverhalts braucht sich gewiß nicht immer durch eine kongruente Benennung zu bestätigen, aber Hinweise auf „Fuge“ und „Sonatensatz“ würden zweifellos weder bei Riemann noch bei Iliffe fehlen, wenn die entsprechenden Begriffe ihnen bei der Analyse des fis-moll-Praeludiums ins Bewußtsein gekommen wären³. Die scheinbar unerheblichen Versehen bei Riemann (Angabe der kontrapunktierenden, statt der thematischen Stimme in den Takten 4 und 23) und die Zurückführung der Konstruktion auf ein fünftaktiges, in drei Teile gegliedertes Thema bei Iliffe beweisen vollends, daß das formbildende Prinzip beiden Forschern entgangen ist.

1. Die c-moll-Fuge

Nach der Analyse von Riemann, der ohne weiteres die Dreiteiligkeit dieser Fuge voraussetzt, würde „der (modulierende) Mittelteil“ mit dem zweiten Zwischenspiel — dem übrigens nach Riemanns eigenwilliger

² Es sei denn, daß man die Erwähnung dieser Fuge unter den Beispielen für „Normal- und Doppelfugen mit zwei Durchführungen“ im Bach-Jahrbuch 1927 („Das Thema in der Fuge Bachs“ von Marc-André Souhay) als einen Hinweis auf die Zweiteiligkeit der Form zu deuten hätte.

³ Lediglich im Vorwort seines Buches zählt Iliffe das fis-moll-Praeludium unter all denen auf „which originated from his innate lore of Fugal and Imitative work“.

Taktbestimmung eine Länge von vier statt zwei Takten gegeben wird —, also mit dem 9. Takt beginnen und bis zum Anfang des 22. Takts reichen, den Wiedereintritt des Dux in der Oberstimme noch mitumfassend. Diese Einteilung erscheint unter dem Gesichtspunkt der Harmonik rein willkürlich⁴ und läßt ein weiteres formbestimmendes Moment, die Parallelbildung der Zwischenspiele, völlig unberücksichtigt.

Auch Busoni nimmt die Dreiteiligkeit der c-moll-Fuge an, wobei er den Mittelteil vom 9. bis 24. Takt abgrenzt. „Die Durchführung“ (gemeint ist: der Modulationsteil) „ist, im ganzen genommen, als ein einziges großes Zwischenspiel (divertimento) anzusehen, das in regelmäßigen Zeitintervallen dreimal durch das Auftreten des Themas in kleinere Abschnitte geteilt wird. Soweit die polyphone Form. Der Satzform nach ist dieser Teil aus zweimal acht Takte (sic!) gebildet“. Auch diese Erläuterung (zu der berichtigend zu bemerken wäre, daß der dritte Auftritt des Themas im vermeintlichen Mittelteil nach einem längeren „Zeitintervall“ als die beiden ersten erfolgt) kann nur als subjektive Deutung einer ungenauen Beobachtung gelten.

Betrachten wir nun ohne vorgefaßte Lehrmeinung, ohne Voraussetzung einer Norm, die sich bestätigen müßte, dafür aber mit der gehörigen Sorgfalt den Aufbau der c-moll-Fuge, so ergibt sich folgendes Bild: An den ersten Auftritt von Dux und Comes schließt sich ein zweitaktiges Zwischenspiel, das wir zwecks späterer bequemerer Verständigung mit dem Buchstaben a bezeichnen wollen. Es verarbeitet in der Oberstimme sequenzmäßig das Anfangsmotiv des Fugenthemas — und zwar unter Veränderung des Quart- bzw. Quintsprungs in eine Sexte — und verwendet in der andern Stimme eine Kombination des Synkopenmotivs vom Ende des Fugenthemas mit dem umgekehrten Anfangsmotiv des Kontrapunkts.

Ein Notenbeispiel, das den Dux mit folgendem Anfang des (durchweg beibehaltenen) Kontrapunkts⁵ enthält, wird die Herkunft des Materials sämtlicher Zwischenspiele veranschaulichen, indem es durch die gleichen Buchstaben, die wir zur Unterscheidung der Zwischenspiele benutzen, die jeweils darin verwerteten Motive kenntlich macht.



⁴ Es ist nämlich nicht einzusehen, warum mit dem Wiedereintritt des Dux, d. h. mit der wiedererreichten Haupttonart nicht der Schlußteil beginnen sollte. Eine konsequente Prüfung der Harmonieführung allein würde schon die Unhaltbarkeit der Riemannschen Konstruktion ergeben. Genau besehen, ist für Riemanns Disposition denn auch weniger der harmonische Befund als seine abstrakte Theorie über den metrischen Aufbau musikalischer Sätze ausschlaggebend gewesen.

⁵ Nur dem letzten, über dem Orgelpunkt eintretenden Dux fehlt dieser Kontrapunkt, nachdem er (wie schon Riemann erwähnt) beim vorhergehenden Baß-Einsatz des Dux zwischen Ober- und Mittelstimmen aufgeteilt worden ist.

Wie schon aus dem Notenbeispiel zu ersehen, findet das Anfangsmotiv des Fugenthemas auch im zweiten, nach Es-dur modulierenden Zwischenspiel, das vom vorigen durch den Baßeinsatz des Dux geschieden ist, wieder Verwendung. Aber die abweichende Art der Behandlung — Imitation in den beiden Oberstimmen unter Beibehaltung des originalen Quartsprungs und Vorausverlängerung des Anfangs — und dazu eine gleichfalls neue Baßführung, die aus der notengetreuen Wiederholung der ganzen Sechzehntelfigur des Kontrapunkts herauswächst, unterscheiden das zweite Zwischenspiel so deutlich vom ersten, daß sich eine neue Bezeichnung (b) rechtfertigt.

Der nächste Thema-Eintritt in der Paralleltonart wird abgelöst durch ein drittes, inhaltlich wiederum neues Zwischenspiel, dessen Oberstimme die Umkehrung der Sechzehntelfigur des zweiten Zwischenspiels benutzt, während die in Terzparallelen gehenden Unterstimmen das Achtelmotiv des Kontrapunkts verwenden. Dieses Zwischenspiel c leitet über zum Auftritt des Comes in der Mittelstimme, dem nach einem dreitaktigen Zwischenspiel der Dux (in der Oberstimme) und nach weiteren vereinhalf Takten Zwischenspiel abermals der Dux (im Baß) folgt.

Sehen wir uns die beiden letzterwähnten Zwischenspiele (4 und 5) genauer an, so erkennen wir in ihnen gesteigerte Nachbildungen der Zwischenspiele a und b. Das vierte Zwischenspiel (a') bringt den Inhalt des Zwischenspiels a in zweifacher Fassung⁶: die aus dem Anfangsmotiv des Fugenthemas gebildete Sequenz erscheint zuerst in Quinttransposition als Baß, sodann rücktransponiert in der Mittelstimme, wobei die Gegenstimme — die dritte Stimme fügt nur schmückende Zutaten bei — jeweils in das Verhältnis des Kontrapunkts der Duodezime tritt. Das fünfte Zwischenspiel ist (bis auf Oktavversetzung der imitierenden früheren Mittelstimme) eine Strecke lang mit dem Zwischenspiel b identisch, d. h. es beginnt — gewissermaßen um einen halben Takt verschoben — mit der zweiten Takthälfte des Zwischenspiels b, nimmt dafür aber als Ergänzung die erste Takthälfte des aus Zwischenspiel b herauswachsenden Thema-Einsatzes in Es-dur hinzu und erfährt eine (in den Oberstimmen freie) Verlängerung durch Fortsetzung der Baßfigur bis zur Erreichung des Dominant-Grundtons. Bei dieser Sachlage dürfen wir unzweifelhaft das 5. Zwischenspiel als analoges Gegenstück (b') zum Zwischenspiel b anerkennen, obwohl es nun noch einen 1½ Takte langen Anhang erhält, der auf Zwischenspiel a hinweist⁷.

Registrieren wir nun noch den abschließenden Auftritt des Themas über dem durch eine kurze Kadenz vorbereiteten Orgelpunkt, so haben wir die einzelnen Glieder des Fugenbaues bereit zu einem bequemen Überblick:

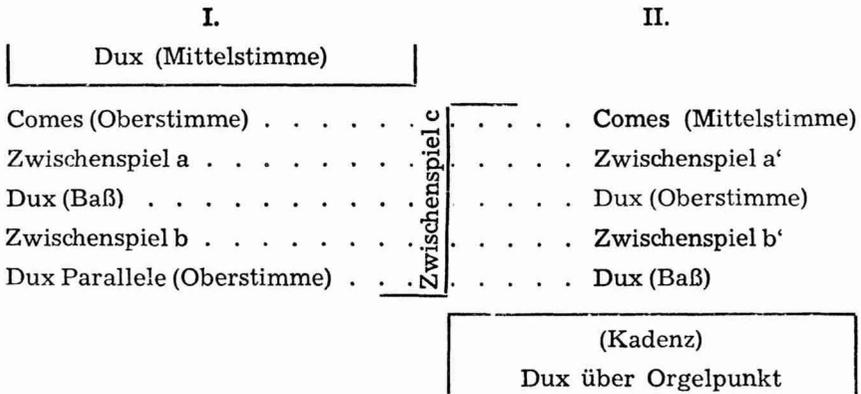
Dux ((Mittelstimme) — Comes (Oberstimme) — Zwischenspiel a — Dux

⁶ Daß das vierte Zwischenspiel die doppelte Länge des zweiten hat, beruht auf der ununterbrochenen Aufeinanderfolge der beiden dreiteiligen, je ¾ zählenden Sequenzgruppen unter Auslassung der im Zwischenspiel b zugefügten freien Ergänzung eines vierten Halbtakts.

⁷ Die Verwandtschaft ist aber nicht so nah wie die der Zwischenspiele a und a'.

(Baß) — Zwischenspiel b — Dux in Parallel-Tonart (Oberstimme) — Zwischenspiel c — Comes (Mittelstimme) — Zwischenspiel a' — Dux (Oberstimme) — Zwischenspiel b' mit Anhang — Dux (Baß) — Kadenz — Dux über Orgelpunkt.

Soweit die „Analyse“, deren Ausführlichkeit sich nun durch eine überzeugend schlüssige „Synthese“ belohnen wird. Wenden wir das durch Vergleich der Zwischenspiele gefundene Gliederungsprinzip an, d. h. nehmen wir die analogen Partien als „Parallelstellen“, so ordnet sich die Fuge in zwei einander entsprechende Teile, die durch Zwischenspiel c als Überleitung verbunden sind. Der Modulationsordnung und der symmetrischen Gruppierung des Materials nach verhalten sich die beiden Teile — mutatis mutandis — zueinander wie die des altklassischen Sonatensatzes; dabei wird der „überhängende“ Schluß des zweiten durch einen „überhängenden“ Anfang des ersten aufgewogen. Der Veranschaulichung diene folgendes Schema:



2. Das fis-moll-Praeludium

Den Schlüssel zum Verständnis der im fis-moll-Praeludium waltenden Konstruktions-Idee liefern die beiden ersten Takte, wenn wir beachten, daß die Oberstimme des ersten und die Unterstimme des zweiten sich zueinander verhalten, wie Dux und Comes einer Fuge (bei „tonaler“ Beantwortung). Verfolgen wir unter diesem Gesichtspunkt den weiteren Verlauf der beiden „realen“ Stimmen, von denen die Komposition getragen wird, so erkennen wir durchweg fugenmäßige „Durchführungen“ des im ersten Takte aufgestellten Themas



Eine Wiederholung des Dux in der Unterstimme (Takt 4) ergänzt nach eintaktigem Zwischenspiel die „überkomplette“ Exposition. Es folgen, von kurzen Zwischenspielen eingerahmt, eine Durchführung in der Paralleltonart (Takt 6 Tonika-Parallele, Takt 7 Dominant-Parallele) und ein Einzelauftritt des Dux in der Dominant-Tonart (Takt 9), die durch ein etwas längeres Zwischenspiel mit abschließender Kadenz als Modulationsziel des ersten Teils bestätigt wird. An eine neue Durchführung in der Dominanttonart (Takt 12—14), die — mit Einsatz auf dem dritten statt ersten Taktteil — den zweiten Teil eröffnet, schließen sich unmittelbar zwei Auftritte des Themas in der Umkehrung, der erste die Subdominante, der zweite die Tonika-Parallele repräsentierend (Takt 14—16). Dann führt ein wieder etwas längeres Zwischenspiel mit phrygischem Schluß, der als Halbschluß auf der Durdominante dient, ins tonische Gebiet zurück, in dem der Dux in zwei Doppelauftritten (Takt 19/20 Unter-, Oberstimme, Takt 20/21 Ober-, Unterstimme) noch viermal die Stimmen durchläuft.

Daß dieses Bild einer fugenmäßigen Anlage unbeachtet geblieben ist, erklärt sich wohl durch ein davon ablenkendes Zusammentreffen von Merkmalen, die dem Begriff der normalen Instrumental-Fuge nicht eigentümlich sind: statt des schulgerechten Beginns mit einer Stimme finden wir einen homophon dreistimmigen Anfang, der im Verlauf des Satzes zweimal ((Takt 12/13 und 22/23) nachgebildet wird und einen dreistimmigen Schlußtakt (24) zeitigt; akkordische Zutaten verschleiern an zwei anderen Stellen die reale Zweistimmigkeit; das Thema selbst täuscht eher eine auf lockere Fortspinnung berechnete „Spielfigur“ vor, als daß es seine Eignung und Bestimmung zu fugenmäßiger Behandlung verriete. Überdies mag die ins Auge springende Zweiteiligkeit der Gesamtanlage, die uns noch beschäftigen wird, von vornherein den „Verdacht“ auf Fugenarbeit ausgeschlossen haben.

Unstreitig vertritt das Thema einen für die Gattung der Fuge seltenen Typ⁸, aber jedenfalls findet es — und lediglich darauf kommt es hier an — seine Verwendung wie ein Fugenthema. Akkordisches Füllwerk hebt den Fugencharakter, wenn er sonst vorhanden ist, ebensowenig auf⁹, wie der Beginn mit einer „Baßstütze“¹⁰ — und um nichts anderes handelt es sich bei der dem Anfang zugefügten dritten Stimme, wenn auch in den späteren Parallelstellen eine liegende (im Schlußtakt sogar eine bewegte) Oberstimme daraus wird. Und die Mittelstimme des

⁸ Vergl. Karl Blessinger, „Grundzüge der musikalischen Formenlehre“, S. 114, über die Arten des Fugenthemas.

⁹ Vergl. im Wohltemperierten Klavier I — um nicht erst instrumental begleitete Vo' al-fugen heranzuziehen — die akkordisch bereicherten Schlüsse der Fugen c-moll, D-dur, a-moll und h-moll.

¹⁰ Ausdruck von Marc-André Souchay, der allerdings (a. a. O.) solche Fälle aus dem Bereich der eigentlichen Fuge ausschließen will. Vgl. dagegen in Riemanns „Grundriß der Kompositionslehre“ die Heranziehung der 15. zweistimmigen Invention von Bach als „Schulbeispiel einer zweistimmigen Fuge“ sowie auch die dort gegebene Erläuterung des Beginns mit beiden Stimmen.

ersten Takts erkennen wir als eine zwar nicht übliche, aber sehr geistreiche Vorwegnahme des thematischen Keims, aus dem die „Kontrapunkte“ herauswachsen:

Wenn wir zur Veranschaulichung dessen in unserm Notenbeispiel nicht wie Riemann¹¹ den freien gebildeten „Kontrapunkt“ des zweiten Takts, sondern die genau dem Keimmotiv entsprechende Fassung des 9. Takts bringen, berühren wir damit zugleich dasjenige Kriterium, das als einziges wirklich dem Wesen einer Fuge zuwider ist: denn der „Kontrapunkt“ des 9. Takts stellt eine einfache Akkordbrechung dar, wie sein Keimmotiv eine einfache Terzbegleitung des Themas ist. Und da vollends die beiden entwickelteren Formen des Kontrapunkts weiterhin mehrmals diesem Keimmotiv in seiner Urgestalt Platz machen, gewinnt das homophone Element wirklich eine stärkere Bedeutung, als ihm in einer Fuge zukäme.

Doch ob man im Endergebnis, vor dem wir noch nicht stehen, das fis-moll-Praeludium als echte Fuge anerkennen will oder nicht, das liefe auf eine bloße Frage der Namengebung hinaus. Wesentlich ist nur, als Aufbau-Prinzip des Stückes die Anlage einer Fuge zu erkennen, deren Technik sich übrigens nicht nur in der Art der Verwertung des Themas, sondern auch in der Bildung der Zwischenspiele aus Motiven des „Themas“ und der „Kontrapunkte“ kundgibt.

Die „Anomalien“ erklären sich leicht genug: es spielt ja in die Konstruktions-Idee, wie schon angedeutet, noch ein anderer Formtypus hinein: Die Gliederung in zwei (nahezu gleich lange) Abschnitte¹² mit der für die Fuge ungewöhnlichen Modulationsrichtung auf die Dominante hin und von der Dominante zurück sowie die Quint-Transposition des Anfangstakts (mit Stimmvertauschung) als Kennzeichen des beginnenden zweiten Teils¹³ weisen deutlich auf das Vorbild des derzeitigen „Sonatensatzes“ hin, dessen homophone Tendenz denn auch in den „fugenwidrigen“ Bestandteilen des fis-moll-Praeludiums zum Durchbruch gekommen ist.

¹¹ Denn auch Riemann leitet, im Ergebnis der motivischen Analyse natürlich übereinstimmend, das ganze Material aus der Ober- und Mittelstimme des ersten Takts ab.
¹² Die Teilung liegt genau in der Mitte (Takt 12), und nur durch die erwähnte Verschiebung des Metrums, die den zweiten Teil schon auf dem vierten Taktteil des 12. Takts, statt auf dem zweiten Schlag des 13. Takts einsetzen läßt, entsteht der Längenunterschied eines halben Takts.

¹³ In sonderbarer Verkennung dieser klaren Disposition erläutert Iliffe ausdrücklich: „Period I ends at bar 14 (3) and not at bar 12 (3) as might at first be imagined, the passage between these bars is merely again returning to the same key (C# Minor), and only serves to more fully confirm the Cadence already made at bar 12“.

Die Konstruktions-Idee des fis-moll-Praeludiums wäre demnach zu kennzeichnen als die einer zweistimmigen Fuge in Form eines Sonatensatzes oder die eines Sonatensatzes mit Fugenstruktur. Damit erscheint Bach als Vorgänger Mozarts und Beethovens in der Beschäftigung mit dem Problem der Kreuzung der Gattungen Fuge und Sonatensatz.

Doch eine Besonderheit der Anlage dieses geistvollen Formgebildes bleibt noch zu bemerken. Während im Sonatensatz der zweite Teil bei modulatorischer Rückläufigkeit einen thematisch dem ersten Teil gleichgerichteten Verlauf zeigt, ist im fis-moll-Praeludium eine derartige „thematische“ Parallelbildung — die im Fugen-Organismus mittels der Zwischenspiele (c-moll-Fuge!), Kontrapunkte oder dergl. bewirkt werden kann — über die Anfangstakte der beiden Teile hinaus nicht gegeben. Wenn wir in jedem der beiden Teile korrespondierend drei im Sinne der Fuge „thematische“ Partien — von der „inkompletten“ bis zur doppelten „Durchführung“ — unterscheiden und in dieser Gruppierung die Symmetrie der beiden Teile begründet finden, so orientieren wir uns dabei ja vorwiegend an den Harmonie-Verhältnissen, die einen Hin- und Rückweg darstellen, und zwar einen beidemale über die Paralleltonart als Durchgangsstation führenden Verlauf.

Bei Bezeichnung dieser zugleich „thematischen“ und harmonischen Partien durch entsprechende Buchstaben¹⁴ (unter die wir zur bequemen Übersicht noch die Funktions-Buchstaben der zugehörigen, nach „Durchführungen“ geordneten Thema-Eintritte setzen) veranschaulicht sich die Disposition folgendermaßen:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{A} & \text{B} & \text{C} & || & \text{C}' & \text{B}' & \text{A}' \\ \text{TD-T} & \text{TpDp} & \text{D -} & & \text{D D} & \text{S Tp} & \text{TT-TT} \end{array}$$

Mehr noch: Die aus der Harmonie resultierende Bewegungsform eines Rücklaufs wird sogar von der thematischen Seite her unterstrichen. Durch die schon erwähnte Analogie des 22. mit dem 1. Takt greift der Schluß — nach dem Symbol der „Schlange, die sich in den Schwanz beißt“ — auf den Anfang des Ganzen zurück¹⁵, so daß sich damit „der Kreis rundet“.

Gelangt man somit zu der Auffassung einer kreisartigen oder doch jedenfalls einer zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrenden Bewegungsform, so gewinnt auch die Umkehrung des Themas in der 5. „Durchführung“ einen feineren Sinn als nur den eines kontrapunktischen Steigerungsmittels.

¹⁴ Es bedarf wohl keiner Begründung, daß in herkömmlicher Weise die mit Dux und Comes abwechselnde „Exposition“ als „die Haupttonart feststellend“ (vergl. Anm. 1) denselben Buchstaben erhält wie die nur durch den Dux bestrittene, „die Haupttonart aufs neue bekräftigende“ Coda.

¹⁵ Diese Analogie hat also die entgegengesetzte Bedeutung wie die des Takts 12/13, die eine eigentliche „Parallelstelle“ bildet.

Aufgabe unsrer Studie war es, das Formal-Rationelle in der Anlage des fis-moll-Praeludiums herauszuarbeiten, um die Idee der Form deutlich hervortreten zu lassen. Von selbst aber wird der Leser bemerken, daß dies Kabinettstück der Formgebung nicht „mit dem Zollstock gearbeitet“, sondern in einer Ungezwungenheit ausgeführt ist, die den Eindruck einer im freien Spiel der Phantasie hingewetzten Konstruktion hervorbringt.

DIE MUSIK DER TIV

EIN BEITRAG ZUR ERFORSCHUNG DER MUSIK NIGERIENS

VON FRIEDRICH HORNBURG

Die folgende Abhandlung ist ein kurzer Auszug aus einer noch unveröffentlichten, umfassenderen Darstellung des Verfassers über die Musik und Kultur der Tiv. Die Arbeit stützt sich in erster Linie auf eine Anzahl noch unveröffentlichter Phonogramme, die von Mr. East, einem englischen Kolonialbeamten in Nigeria, vor einiger Zeit an Ort und Stelle aufgenommen worden sind. Auf die Wiedergabe der Transskriptionen (38 Lieder) muß im Rahmen dieser Abhandlung leider verzichtet werden.

Land und Leute

Nigeria, ein Teilgebiet des großen Kontinents Afrika, umfaßt mit seinen rund 588 000 Quadratkilometern ein Gebiet von gewaltiger Ausdehnung. Mit einer Bevölkerung von insgesamt 18,5 Millionen ist es besiedelter als Kanada, Australien und Neuseeland zusammen. Daß dieses große Gebiet viele Jahrhunderte unerforscht blieb, war in erster Linie bedingt durch die natürlichen Schranken, die durch den physikalischen Aufbau des Landes gegeben sind. Denn im Norden wird Nigeria von Wüstengebiet und im Süden durch undurchdringliche Wälder und Sümpfe begrenzt. Erst in zweiter Linie waren es die Hitze und das ungesunde Klima, welche dem Vordringen der Europäer hemmend im Wege standen. Die hohe Sterblichkeitsziffer der Europäer, die dieses Land zuerst besuchten, trug diesem Gebiet den Namen „Das Grab des weißen Mannes“ ein. Die afrikanische Bevölkerung Nigeriens, wie schon erwähnt 18,5 Millionen Menschen, setzt sich aus vielen Stämmen, großen und kleinen, mit verschiedenen Sprachen und verschiedenen Sitten und Gebräuchen zusammen.

Die Primitivstämme, zu denen auch die hier behandelten Tiv gehören, bewohnen die Gebiete des Bauchi-Plateaus, die Gebiete östlich des unteren Nigers und die Gebiete südlich des Benue. Der bedeutendste dieser Stämme ist der Stamm der Ibo, welche mit ihren verschiedenen Clans und Ausläufern, insgesamt ca. 3 Millionen Menschen, den größten Teil des Gebietes zwischen Niger und Croß river bewohnen. Die Ibo waren und sind auch heute noch größtenteils Heiden und dem Kannibalismus ergeben. Südöstlich der Ibo wohnt ein anderer Stamm, die Ibibio, und mehrere kleinere Stämme, wie die Ekoi, Effik, Kwa und Ogoni haben sich hier angesiedelt. Im Niger-Delta findet man die Sobo, Jekri und Ijaw. Die Jekri waren früher bedeutend als Mittelsmänner zwischen