

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

den europäischen Händlern und den Eingeborenen des Inneren. Nordöstlich der oben erwähnten Ibo, am Niger und Benue, wohnen die Igara. Ostwärts von diesen hat ein großer und bedeutender Stamm, die Munshi oder auch Tiv genannt, mit denen sich diese Abhandlung beschäftigt, sein Siedlungsgebiet.

Wohnsitz und Wanderung der Tiv. Die Tiv sind heute ein Volk von ungefähr 600 000 Menschen. Den älteren Forschern waren sie nur unter dem Namen Munshi bekannt. Baikie¹, der im Jahre 1856 die Gebiete am Niger und Benue erforschte, hörte von ihnen unter den Namen Mitshi, Misi und Mishi. Wahrscheinlich sind diese durch eine Verfälschung des wirklichen Namens seitens der Jukun entstanden. Heute bewohnen die Tiv die Ufer des Benue, und zwar liegt der größte Teil ihrer Siedlungen südlich des Flusses, und ungefähr nur ein Zehntel des gesamten Volkes hat den Benue überschritten und sich nördlich hiervon niedergelassen. Das Hauptsiedlungsgebiet der Tiv liegt ungefähr zwischen dem 8.—10. Breitengrad und dem 7.—9. Längengrad. Ihre beiden Hauptorte sind Makurdi und Abinsi. Nordöstlich der Tiv wohnen die Jukun. Ihre Hauptstadt ist Wukari. Beide Gebiete werden heute unter dem Namen Benue-Provinz zusammengefaßt. Durch den Katsina Ala, einen südlichen Nebenfluß des Benue, wird das Wohngebiet der Tiv ungefähr in zwei gleiche Teile geteilt.

Wanderung der einzelnen Stammesgruppen. Das von den Tiv heute bewohnte Gebiet kann aber keineswegs als ihre Urheimat angesehen werden. Dies wird bestätigt durch eine Überlieferung der Tiv, die besagt, daß früher der Stamm bedeutend weiter südlich gewohnt hat. In seiner Nähe, im Süden eines großen Flusses, lebte ein verwandter Stamm, welchen sie Iriko nennen. Captain Downes ist der Meinung, daß mit Iriko die Ekoi gemeint sind, und daß der angedeutete Fluß der Croß river ist^{2 3}.

Im Verlaufe der Zeit überquerten dann die Tiv diesen Fluß und rückten weiter nordwärts vor, bis sie einen großen Berg erreichten — aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um die Sonkwala-Berggruppe —, und hier siedelten sie sich an. Später zog der Stamm dann nördlich weiter, bis er gegen 1850—60 in die Nachbarschaft von Akwana kam und sich hier endgültig niederließ. Bis zur Erreichung des Sonkwala scheint der ganze Stamm geschlossen vorgerückt zu sein, während von hier aus der weitere Vormarsch nur in Gruppen vor sich ging. Die iHarev und iMasev sollen die ersten Gruppen gewesen sein, die die Berge wieder verlassen haben und im Schutze des hügeligen Geländes weiter nordwärts zogen. Die Ukumgruppe, untermischt mit einigen Elementen der Kender, suchte sich ihren Weg am Katsina Ala entlang

¹ William Balfour Baikie: *Narrative of an exploring voyage of the river Koorá and Benue*. London 1856.

² Captain R. M. Downes: *The Tiv-Tribe*, Kaduna 1933 S. 1.

³ Eine Bestätigung dieser Annahme bei Ch. K. Meek: *The Northern Tribes of Nigeria* Vol. I, S. 21, Oxford 1925.

und siedelte sich gerade da an, wo der Katsina Ala einen großen Bogen nach Westen macht. Heute liegt hier Tombo West. Die Mbagen, eine andere Gruppe der Tiv, folgten der Ukumgruppe unverzüglich nach, wobei sie beständig die Turu, einen auf diesem Wege wohnenden Stamm, überfielen und ihre Frauen raubten. Andere kleinere Gruppen, wie die Tombo, Ipav und Mbativ, zogen mit den Mbagen oder folgten ihnen bald nach.

Berührung mit anderen Völkern. Die erste Berührung, die die Tiv auf ihrer Wanderung mit anderen Völkern hatten, und die einen nachhaltigen Eindruck auf ihr Leben ausübte, war die mit den Chamba. Eine Chambagruppe rückte gegen das Jahr 1830 von Adamawa kommend gegen Takum vor und siedelte sich im heutigen Turandistrikt an. Die Chamba wurden von den Tiv wegen des Gebrauchs von Eisenwaffen sehr gefürchtet. Die iHarev sollen dann die erste Tivgruppe gewesen sein, die, angeregt durch die Berührung mit den Chamba, sich Eisen aus dem Süden verschaffte, um Waffen und Geräte daraus zu fertigen, und es ist anzunehmen, daß erst durch die Einführung der Eisenwaffen den Tiv die Möglichkeit gegeben wurde, die Sicherheit in den Bergen aufzugeben und sich in die Ebene vorzuwagen, um so ihre Wanderung nordwärts fortzusetzen.

Ungefähr 10 Jahre konnten die Chamba ihre Siedlungen bewohnen, dann wurden sie von den Tiv verdrängt. Ein Teil der Chamba mußte in der Richtung auf Takum zurückgehen, ein anderer Teil überquerte den Loko und siedelte sich nicht weit von der heutigen Niederlassung Tor Dunga an.

Auch der Einfluß der Jukun von Wukari und verwandter Stämme von Donga und Takum, sowie jener Stämme, die südlich der Tiv wohnen — also zu den Ibo-Stämmen gehören und von den Tiv als *Dama* bezeichnet werden —, ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen. Noch jetzt ist der kulturelle und geistige Einfluß sehr groß und besonders bei den Tiv-Gruppen zu merken, die nahe bei Wukari und anderen Jukun-Siedlungen wohnen. So besonders bei den Ukum, Shitiri, Nongow und Tomba. Weiter weg scheint sich dieser Einfluß weniger bemerkbar zu machen, aber fast alle Stämme erblicken in den Jukun ihre Meister in magischen Dingen und sehen ehrfürchtig zu der magischen Kunst der Jukun auf. Aus unsicheren Quellen der Jukun wird uns von einstigen Überfällen der Jukun auf die Tiv berichtet, während die Überlieferung der Tiv darüber nichts aussagt.

Im Gegensatz dazu ist der Einfluß der Haussa, die als wandernde Händler bei den Tiv aller Orten zu finden sind, äußerst gering. Diese leben, wohin sie auch gehen, für sich abgeschlossen, besonders hinsichtlich der Religion, und es scheint festzustehen, daß kein Tiv das muslimische Glaubensbekenntnis angenommen oder sonst irgend etwas von Bedeutung von den Haussa übernommen hat⁴.

⁴ Downes: a. a. O. S. 11.

Der Einfluß der christlichen Mission ist immer mehr im Wachsen begriffen, und es ist kein Zweifel, daß einige Vorstellungen und Einrichtungen der jetzigen Generation hier ihre Wurzel haben⁵.

Dieser hier gegebene kurze Überblick mag genügen und zum Verständnis der Musik der Tiv beitragen, die im Leben dieses Stammes, wie bei allen Naturvölkern, einen breiten Raum einnimmt, sei es nun, daß man mit Hilfe von Musik und Tanz das Naturgeschehen zu beeinflussen sucht — ihnen also magische Wirkungen zuschreibt — oder aber sich ihrer zur reinen Unterhaltung bedient. Alle wichtigen Ereignisse im menschlichen Dasein, wie Geburt, Hochzeit, Krieg und Tod, sind bei den Tiv, ohne daß dazu gesungen oder getanzt wird, undenkbar. Ein weiteres Beispiel der engen Verbundenheit der Musik mit dem Leben der Tiv mag auch darin zu erblicken sein, daß mit einigen Musikinstrumenten rituale Handlungen vorgenommen werden und einige von ihnen sogar als „akombo“ bezeichnet werden, d. h. sie sind tabu. Ihnen wird ein den Frauen schädlicher Einfluß nachgesagt, und sie dürfen daher nur von Männern angesehen werden.

Der Stil der Tiv-Lieder

Der Stil aller Lieder ist abhängig von einer Anzahl formbildender Faktoren, von denen als die wichtigsten Melodik, Strophenbau, Leitern, Rhythmik und Metrik anzusehen sind. Diese sollen nun hier im einzelnen näher untersucht werden, um die für die Tiv-Melodien wichtigen Merkmale herauszustellen.

a) Melodik

Intervalle. Die Melodik eines Liedes oder einer Liedgruppe ergibt sich in erster Linie aus den verschiedenen Intervallen, den Motiven und den Bewegungsformen der Motive. Bei den Intervallen zeigt sich, daß die Häufigkeit des Sekundschrittes einen Durchschnitt von 31,8% ergibt. Erst in weitem Abstand hinter der Sekunde folgen die Prime (Durchschnitt 19,1%), die Terz (Durchschnitt 20,4%), die Quarte (Durchschnitt 17,5%), während die Quinte nur einen Durchschnitt von 7% ausmacht. Die Sexte ist im Durchschnitt mit 3% vertreten, die Septime bis Dezime ergeben zusammen nur 1%.

Damit trifft der allgemein für Afrika behauptete Satz, daß die typischen Intervallschritte der Neger klein seien, für die Tiv-Melodik nicht zu⁶. Um dies noch einmal recht deutlich zu machen, seien die von mir bei den Tiv errechneten Intervalle denen von 50 norddeutschen Liedern des 19. Jahrhunderts gegenübergestellt⁷:

⁵ Ders.: a. a. O. S. 11.

⁶ E. v. Hornbostel: *African Negro Music*. London, 1929, S. 7 a. a. O.

⁷ Diese Zahlen entnehme ich Elsa Ziehm: *Rumänische Volksmusik*. Abschnitt III von F. Bose S. 19. Berlin 1939.

Tiv-Lieder		Deutsche Lieder	
Prime	19,1 ⁰ / ₁₀₀	Prime	23,0 ⁰ / ₁₀₀
Sekunde	31,8 ⁰ / ₁₀₀	Sekunde	50,2 ⁰ / ₁₀₀
Terz	20,4 ⁰ / ₁₀₀	Terz	15,5 ⁰ / ₁₀₀
Quarte	17,5 ⁰ / ₁₀₀	Quarte	7,8 ⁰ / ₁₀₀
Quinte	7,0 ⁰ / ₁₀₀	Quinte	0,3 ⁰ / ₁₀₀
Sexte und größer	4,06 ⁰ / ₁₀₀	Sexte und größer	3,2 ⁰ / ₁₀₀

Es ist selbstverständlich, daß die deutschen Volkslieder mit ihren Intervallen, ihrer Melodik, ihrem Strophenbau und den anderen Gegebenheiten wegen ihrer Wesensverschiedenheit nicht mit afrikanischen Liedern verglichen werden können. Hier ist eine Heranziehung der deutschen Volkslieder nur erfolgt, um die sich aus der Untersuchung ergebenden Zahlenverhältnisse durch Gegenüberstellung besser zu veranschaulichen. Der kleine Sekundschritt kommt nur in einem Liede vor. Im Hinblick auf die Gesamtzahl der Sekundschritte kann diese Feststellung nicht als irgendwie bedeutungsvoll angesehen werden, da es sich ja bei diesen Liedern um Vokalmusik handelt, deren Vorrecht es gewissermaßen ist, Schwankungen in der tonalen Fixierung zu haben. Durch die fast ausschließliche Benutzung von Ganztonschritten gegenüber von Halbtonschritten ergeben sich bei den Tiv-Liedern halbtöne Melodien. Motivik. Bei den Liedern der Tiv ist besonders die Vielheit von Motiven auffällig. In einem Liede wurden sogar 36 Motive festgestellt, wenn wir alle vorkommenden Motive — also auch die, die eine Wiederholung schon einmal dagewesener Motive bilden — mitrechnen. Im Durchschnitt ergeben sich 15,5 Motive. Dagegen ist die Anzahl der verschiedenen Motive, d. h. solcher, die in einem Liede nur einmal vorkommen, bedeutend geringer (7,5 Motive). Daraus folgt, daß nahezu die Hälfte aller Motive durch Wiederholung schon einmal dagewesener gewonnen wird. Diese hohe Motivzahl ist einerseits bedingt durch die Länge der Lieder, andererseits durch die kleingliedrige Erfindungsweise der Neger und steht somit im strengen Gegensatz zur europäischen Musik. Dies kann mit als ein Faktor angesehen werden, der beim Anhören der afrikanischen Musik den Eindruck des Ungeordneten und Formlosen entstehen läßt. Daß eine Formlosigkeit nicht besteht, geht aus dem oben Gesagten deutlich hervor, nur liegen die Verhältnisse so kompliziert, daß ein Übersehen der Form erst nach oftmaligem Anhören möglich ist.

Bewegungsform der Motive. Im allgemeinen unterscheidet man bei der Beurteilung außereuropäischer Musik drei grundlegende Bewegungstypen: 1. Treppenmelodik (Kunst), d. h. ein sequenzierendes Abwärtsgehen des Motives; 2. Pendelmelodik (Hornbostel), d. h. eine Art Schaukelbewegung des Motives; 3. Fanfarenmelodik (Kunst), welche eine arpeggienartige Disposition der Töne besagt. Bei den Tiv-Liedern kommen meistens alle drei Arten von Bewegungstypen vermischt vor; bei weitem vorherrschend ist aber eine Auf- und Abbewegung, d. h.

ein Motiv zeigt zunächst eine steigende Tendenz und fällt dann wieder, wobei eine ziemliche Ausgewogenheit von Spannung und Entspannung⁸ zu beobachten ist, so daß sich, schematisch gesehen, vorwiegend das Bild einer Sinuskurve mit einer Verschiebung der Spitzentöne nach unten ergibt. Im erweiterten Sinne könnte man dies auch als eine Art Treppenmelodik bezeichnen, insofern als vorwiegend auch die Töne, die eine größere Länge aufweisen und dadurch ein gewisses Gewicht bekommen, dieselbe Verschiebung nach unten zeigen, so daß sich hierdurch das Bild einer Treppe ergibt. Hierbei ist selbstverständlich, daß nicht alles mit mathematischer Genauigkeit stimmen kann, denn Musik ist nichts Starres, sondern ewige Bewegung, ein ewiges Sichneuschöpfen aus sich selbst.

Wenn man nun die melodische Bewegung eines ganzen Liedes betrachtet, die in Afrika meistens abwärts verläuft, so kann man bei den Liedern der Tiv nicht so deutlich die abwärtssteigende Linie erkennen. Eine gewisse Tendenz nach abwärts ist allerdings insofern zu bemerken, als sich vorwiegend Lieder finden, die gleich mit einem hohen Ton, also einem Spannungsmoment, beginnen und somit naturgemäß eine Tendenz nach abwärts haben müssen. Auch liegt die Schlußfinalis bei den meisten Liedern unterhalb des Initialtones. Eine Ausnahme hiervon bilden nur drei Lieder, die den Initialton als Schlußfinalis haben, und drei Lieder, bei denen die Schlußfinalis um ein Geringes höher liegt, als der Initialton.

b) Strophenbau

Eine hervorstechende Eigenschaft des Strophenbaues bei den Tiv-Liedern ist die Vielheit von Versen, womit auch die vorher erwähnte Vielheit von Motiven im Zusammenhang steht. So zeigt sich, daß die Lieder mit der höchsten Motivzahl auch die größte Anzahl von Versen haben. Weiter ergibt sich aber auch, wenn wir den Durchschnitt der Motive mit dem Durchschnitt der Verse vergleichen, daß doppelt soviel Motive als Verse vorhanden sind, so daß ein Vers durchschnittlich in zwei Motive zerfällt. Die höchste Anzahl Verse innerhalb eines Liedes ist 20, die geringste ist 2. Diese zwei Verse zeigen sich aber niemals in der Form AA, wie sie vorwiegend bei niederen Kulturen, so in Australien bei den Papuas der Torresstraße, den amerikanischen Indianern und bei den Palaeo-Asiaten vorkommt⁹, sondern nur in der differenzierteren Form AB. Die Form AAB, also Stollen, Stollen, Abgesang, kommt nur sehr selten vor.

Von den durchschnittlich 7,8 Versen in einem Liede werden 3,8 durch Wiederholung gewonnen, so daß sich nicht mehr als vier verschiedene Verse innerhalb einer Strophe ergeben. Hieraus ist zu ersehen, daß beim Strophenbau, ebenso wie bei der Motivik, die Form in erster Linie

⁸ Wenn ich hier von Spannung bzw. Entspannung spreche, so gehe ich von der üblichen Vorstellung aus, daß alle Aufwärtsbewegung eine Spannung, dagegen alle Abwärtsbewegung eine Entspannung bedeutet.

⁹ Marius Schneider in Preuß, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937, S. 147.

durch die Wiederholung — ein zur Formbildung am besten geeignetes Mittel — erreicht wird und nur, wie auch bei der Motivik, eine scheinbare Formlosigkeit vorhanden ist. In Wirklichkeit dagegen ist auch hier eine formale Gliederung, wenn auch eine schwer zu überblickende, vorhanden.

c) Leitern

Die Leitern sind in der Vokalmusik nicht als etwas Gegebenes anzusehen, da sie dem Sänger unbekannt sind. Für ihn existiert nur die Melodie¹⁰. Wenn wir nachträglich die Gebrauchstonleitern herauskristallisieren, so ist uns damit einerseits die Erkenntnis der melodischen Gesetzmäßigkeit und die Art der Melodiebildung gegeben, zumal dadurch, daß bei den Leitern die einzelnen Töne durch lange oder kurze Notenwerte in ihrem tonalen Gewicht charakterisiert sind. Somit lassen sie sofort erkennen, in welchen tonalen Rahmen ein Lied vorzugsweise eingespannt ist und wo die tonal wichtigsten Töne liegen. Andererseits ist auch die Möglichkeit gegeben, mit einem Blick sämtliche in einem Liede gebrauchten Töne zu erkennen. Eine solche „Gebrauchsleiter“ ist also die komprimierte Wiedergabe der wesentlichen Melodiemerkmale eines Liedes.

Wie oben schon erwähnt, ist die Wichtigkeit der Töne in den folgenden aufgestellten Leitern, von denen je eine für ihre Art charakteristische als Beispiel angegeben wird, durch verschieden lange Notenwerte ausgedrückt. So bedeutet eine ganze Note den funktionell wichtigsten Ton, also die Tonika. Halbe Noten dagegen deuten die neben der Tonika nächst wichtigsten Töne an (melodische Dominanten). Durchgangstöne, Nebentöne und Umspielungstöne sind durch Viertel, bzw. Achtel, je nach ihrer funktionellen Bedeutung wiedergegeben. Eckige Klammern bezeichnen die Töne, die in einem tonalen Verhältnis zueinander stehen. Die Hauptstruktur (Tonikastruktur) ist durch eckige Klammer über den Noten angedeutet, Nebenstrukturen (Dominantstrukturen) durch eckige Klammern unter den Noten. Durchgangs- und Nebennoten, die nur in Verbindung mit einem Hauptton vorkommen, sind mit diesem durch einen Bindebogen verbunden. Wechselnoten, die in gegenseitiger Vertretung füreinander stehen, sind durch einen Winkelhaken angegeben¹¹. Die Schlußfinalis ist durch eine Fermate gekennzeichnet.

Alle sich ergebenden Leitertypen bilden nach ihrer äußeren Erscheinungsform derartig verschiedene Bilder, daß es scheint, als bestünde hier gar keine übergeordnete Gesetzmäßigkeit; allerdings fallen bei den einzelnen Leitern die Quint- bzw. Quartrahmen auf. Aber wo liegt hier das übergeordnete Prinzip, nach dem die zweite, dritte und vierte Strukturleiter aufgebaut sind? Und nach welchem auswählenden

¹⁰ Fritz Bose: Die Musik der außereuropäischen Völker, Atlantisbuch der Musik, Berlin-Zürich 1934, S. 964.

¹¹ Diese Zeichen entnehme ich Elsa Ziehm: Rumänische Volksmusik (Abschnitt Tonleitern von Fritz Bose), Berlin 1939, S. 27.

Gesichtspunkt sind sie konstruiert? Wenn eine Gesetzmäßigkeit nicht bestünde, würde notwendigerweise für die musikalischen Äußerungen der Tiv der Begriff Musik hinfällig sein, denn Musik ist eine Auswahl von Tönen, die nach einem bestimmten Prinzip geordnet sind.

Bei den Leitern mit nur einer Struktur liegt ein Prinzip klar zu Tage, weil hier augenscheinlich der zweite Strukturton durch einen einmaligen Quintschlag nach oben gewonnen wird. Hierbei ist die Ausweitung, die eventuell vorkommt, durchaus belanglos, weil ja nur immer die gleichen zwei Töne, versetzt in eine andere Oktave, wieder vorkommen.

Beispiel 1:



Quintschlag: c—g—(a)¹²

Diese Form kommt von den 38 untersuchten Liedern in vier Fällen vor. Und hiermit wären die Leitern zusammengefaßt, die wohl die einfachste Form einer musikalischen Struktur darstellen. Weshalb gerade die Quinte als bevorzugtes Intervall auftritt, läßt sich nicht ohne weiteres feststellen. Sicher aber ist, daß sie bei der Musik aller Völker eine Sonderstellung einnimmt, ist sie doch das Intervall, das den natürlichen Abstand der einzelnen Stimmgattungen darstellt.

Wenn der hier als höheres ordnendes Prinzip angenommene Quintschlag stimmt, so müßten sich jetzt, konsequent weitergeführt, die dreitönigen Strukturleitern aus zwei Quintschlägen zusammensetzen. Solche dreitönigen Leitern, die eine höher entwickelte Form der zweitönigen Leitern darstellen, habe ich in 9 Liedern gefunden.

Beispiel 2:



Quintschläge c—d—g (auf eine Oktave reduziert)

Eine Zwischenstellung zwischen diesen und den nun folgenden viertönigen, also durch drei aufeinanderfolgende Quintschläge gewonnenen Leitern, nehmen zwei Lieder ein, denn sie sind äußerlich betrachtet Viertonleitern, eigentlich aber dreitönige Leitern, insofern als der vierte Ton (e) aus dem Rahmen fällt und nur eine Unterteilung der Quintschläge, ohne aber eine besondere Funktion einzunehmen, ist.

Beispiel 3:



Quintschläge c—d—(e)—g (auf eine Oktave reduziert)

¹² Durch das hier auftauchende a wird dieses Prinzip in keiner Weise durchbrochen, denn das a ist hier als Wechselnote zu g aufzufassen und ist somit von geringer Bedeutung.

Reine Viertonleitern finden sich in 6 Liedern vor.

Beispiel 4:



Quintschläge g—a—c—d (auf eine Oktave reduziert)

Der größte Teil aller auf diese Weise gewonnenen Leitern sind aber Fünftonleitern und ergeben bei unserer Anordnung halbtöne pentatonische Reihen. Genau wie bei den viertönigen Leitern sind auch hier zwei, die äußerlich gesehen fünftönig, ihrem inneren Zusammenhang nach aber viertönig sind.

Beispiel 5:



Quintschläge a—h—(c)—d—e¹³ (auf eine Oktave reduziert)

Reine Fünftonleitern haben wir in 11 Liedern, deren Strukturöne nach der Reduzierung auf eine Oktave sich als pentatonische Reihe zeigen.

Beispiel 6:



Quintschläge c—d—e—g—a (auf eine Oktave reduziert)

Fortschreitend von der einfachen zweitönigen bis zur höchsten, der fünftönigen Struktur, haben wir die Leitern verfolgt und sahen, daß die höher entwickelte Form, wie sie uns bei den Fünftonleitern entgegentritt, öfter vertreten ist als die Form mit zwei und drei Tönen. Sollte es sich hier um Lieder aus verschiedenen Kulturschichten handeln?

d) Rhythmik und Metrik

Beim Anhören afrikanischer Musik berührt den Europäer die vielseitig gestaltete rhythmische Bewegung, die als ein Rassekriterium der afrikanischen Neger angesehen werden kann,¹⁴ besonders fremdartig. Allerdings läßt sich diese stark ausgeprägte Rhythmik, die durch das Übergewicht und die Fülle ihrer Erscheinungsformen — wobei das Synkopieren eine hervorragende Rolle spielt — ein Spezifikum der afrikanischen Musik bildet, auch in Indonesien nachweisen.¹⁵ Was aber das Verständnis der afrikanischen Rhythmik so unendlich erschwert, jedenfalls vom Standpunkt des Europäers aus, das sind die vielen anders garteten Bindungen innerhalb der einzelnen Takte. Die beim Vortrag der

¹³ Hier ist das c Wechselnote zu d. Damit ergibt sich das gleiche Bild wie bei Beispiel 1.

¹⁴ M. Schneider in Preuß, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937, S. 140.

¹⁵ Hornbostel: African Negro Music (International Institut of African Languages and Cultures), IALC 4, 1928, S. 12.

Lieder meist verfrühten, teilweise aber auch verspätet vorkommenden Einsätze einer Stimme, die eine plötzliche Verschiebung des ganzen Metrums bedingen, mögen sicherlich auf denselben psychologischen Erscheinungen beruhen wie die analogen Fälle bei unseren europäischen Sängern. Als eine weitere Eigenart der rhythmischen Gestaltung muß hervorgehoben werden, daß die Neger im allgemeinen sehr gern von einer Zwei- zu einer Dreiteilung übergehen, wie z. B. von  zu , eine Erscheinung, die bei den Tiv aber verhältnismäßig sel-

ten zu beobachten ist. Ebenso ist mir bei der Musik der Tiv kein Beispiel vorgekommen, wo diese den Rhythmus durch Fußstampfen oder Händeklatschen, wie es bei anderen Negerstämmen üblich ist,¹⁶ besonders hervorheben. Das oben Gesagte ist, abgesehen von den eben genannten Ausnahmen, ohne weiteres auf die Rhythmik der Tiv zu übertragen. Darüber hinaus ist auch die in Afrika herrschende freie Gestaltung des Rhythmus eine bei den Tiv allgemein zu beobachtende Erscheinung. Dies gilt besonders für Sololieder, die in einer Art rezitierendem Ton vorgetragen werden. Auch das langsame Sicheinschwingen am Anfang eines Liedes in den festen Rahmen eines Rhythmus ist für die Tivlieder charakteristisch. Anders liegt natürlich der Fall bei reinen Chorliedern, für die schon durch das gemeinschaftliche Singen auch am Anfang eine feste rhythmische Basis Voraussetzung ist.

Hinsichtlich der Rhythmik befinden sich die Tiv auf einer Stufe, wo der hypnotische und lähmende Rhythmus¹⁷ seine Wirkung verloren hat und als ein belebendes und fortreibendes Element empfunden wird. Dieser belebende Rhythmus rechnet bereits mit einer entwickelteren Melodik, die dem hypnotisierenden Rhythmus fremd ist, ja fremd sein muß, da dessen Wirkung ausschließlich darauf beruht, daß durch die Ausschaltung des Melodischen gerade das Monotone des Rhythmus wirkt.¹⁸

Wenn wir die drei großen Entwicklungsstufen der Musik anerkennen, nämlich Musik als Zauber, Musik als Rhythmus und Musik als Melodie,¹⁹ so wäre die Musik der Tiv zwischen der zweiten und dritten Stufe einzuordnen. Wir haben hier nicht die Vorherrschaft der Melodie unter Zurückdrängung des Rhythmus, sondern beide bestehen als gleich wichtige Faktoren nebeneinander, während die europäische Musik zur dritten Stufe zu rechnen ist, nämlich Schematisierung des Rhythmus auf Grund besonderer Bevorzugung der Melodie unter Hinzufügung eines neuen Faktors, der Harmonie.

¹⁶ Chauvet: *Musique nègre*, Paris 1929, S. 19.

¹⁷ W. Pastor: Die Musik der Naturvölker und Anfänge der europäischen Musik. *Zeitschrift für Ethnologie (Z. f. E.)* XLII, 1910, S. 657.

¹⁸ Lenz berichtet, daß bei den Tänzen der Oganga, deren Musik in erster Linie aus Rhythmus besteht, einige Leute von Raserei befallen wurden. Oskar Lenz: *Skizzen aus Westafrika*, Berlin 1878, S. 218.

¹⁹ W. Pastor: a. a. O. S. 663.

Soweit man überhaupt die Musik der Tiv in Takte fassen kann, zeigt sich ein ständiger Wechsel der verschiedensten Taktarten innerhalb eines Liedes. Das Durchhalten eines einmal gegebenen Taktschemas kommt nur sehr selten vor. Durch diesen ständigen Wechsel ist natürlich auch eine dauernde Verschiebung der Akzentlage bedingt. Diese Beurteilung der metrischen Gegebenheiten geht von der Voraussetzung aus, daß Takt und Akzent meistens zusammenfallen.

Da der gradzahlige Takt vorwiegend bei ackerbäuerlich-lunaren und der ungradzahlige Takt hauptsächlich bei jägerlich-solaren Völkern vorkommen soll²⁰, so müßte der häufige Wechsel von Gradzahligkeit zur Ungradzahligkeit besagen, daß wir es bei den Tiv mit einem Mischvolk von Ackerbauern und Jägern zu tun haben. Dies ist auch tatsächlich zutreffend, denn die Tiv befinden sich noch heute in einem sehr frühen Stadium der Ackerbauwirtschaft.

Ein Tempowechsel kommt bei den Liedern der Tiv nicht vor, sondern trotz der vielen faktlichen und rhythmischen Verschiebungen bleibt ein gleichmäßiges Tempo — und zwar mit einer erstaunlichen Genauigkeit — gewahrt.

Vortragsform und Vortragsstil

Wenn man das Liedmaterial der Tiv hinsichtlich der Vortragsform untersucht, so lassen sich drei grundlegende Typen nachweisen: nämlich Chorlieder mit Einleitung, Lieder, die zwischen Vorsänger und Chor alternieren, und reine Sololieder. Unter dem erstgenannten Typus sind keine reinen Chorlieder zu verstehen, denn sie fangen zunächst im Gegensatz zu wirklichen Chorliedern mit einer von einem Vorsänger vorgetragenen Melodie an, und erst, nachdem der Chor die Melodie des Vorsängers variiert wieder aufgenommen hat, wird das Lied chorisch zu Ende geführt. Eine Abart dieser Form findet sich bei einem Liede; dieses beginnt in den ersten Takten mit einem Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor, und erst nach und nach kristallisiert sich der Chor als Träger des Liedes heraus.

Häufiger dagegen kommt der zweitgenannte Typus, also Lieder, in denen das ganze Lied hindurch zwischen Solo und Chor alterniert wird, vor. Hier lassen sich sieben verschiedene Grundformen herausstellen:

1. Der Chor bringt eine notengetreue Wiederholung der Melodie des Vorsängers. Schematische Anordnung: Vorsänger A — Chor A (A bedeutet die Melodie).
2. Der Chor wiederholt die Melodie des Vorsängers mit einigen Veränderungen. Schema: Vorsänger A — Chor A1.
3. Der Chor wiederholt in Rhythmus und Form den Vorsänger, nur mit anderer Melodie. Schema: Vorsänger A — Chor B.

²⁰ Curt Sachs: Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933.

4. Der Chor bringt ein in Rhythmus, Form und Melodie vom Vorsänger verschiedenes Thema. Schema: Vorsänger A — Chor X.
5. Der Chor bringt ein in Rhythmus, Form und Melodie vom Vorsänger verschiedenes Thema, das, im Verlauf des Liedes vom Vorsänger aufgegriffen, Hauptmelodie des Liedes wird. Schema: Vorsänger A — Chor X — Vorsänger und Chor X.
6. Der Chor übernimmt nur das Kopfthema des Vorsängers.
7. Der Chor bringt kurze Einwürfe und übernimmt dann die variierte Melodie des Vorsängers.

Deutlicher kann sich wohl die Sangesfreudigkeit der Tiv kaum zeigen, als in dieser Bereitschaft zum Singen, wie sie uns bei den Liedern, die zwischen Vorsänger und Chor alternieren, entgegentritt. Nirgends ist etwas Starres, sondern immer Beweglichkeit, die getragen wird vom Einfall und von der augenblicklichen Stimmung. Es würde sich, wenn noch mehr Lieder mit Vorsänger und Chor untersucht worden wären, sicherlich noch eine Anzahl von Varianten zu diesen hier abgeleiteten Typen finden lassen, die wahrscheinlich nur einmalig sind. Beim nochmaligen Singen würden die Lieder vermutlich eine andere Gestalt bekommen, allerdings unter Wahrung eines zugrundeliegenden Modells. Es ist zwar merkwürdig, daß keine reinen Chorlieder vorhanden sind, was wohl als ein Zufall, bedingt durch die Materialauswahl, anzusehen ist. Über die Lieder, die von einem Sänger vorgetragen werden, also ausschließlich Sololieder sind, etwas Näheres zu sagen, erübrigt sich, da sie hinsichtlich der Vortragsform eindeutig festliegen.

Alle sich hier bei den Tiv-Liedern ergebenden Eigenschaften in bezug auf die Vortragsform sind allgemein in Neger-Afrika zu beobachten. Dagegen unterscheiden sich die Tiv-Lieder im Vortragsstil doch erheblich von dem vieler anderer afrikanischer Negerstämme.

So ist bei den Tiv eine Tongebung zu beobachten, die etwas Schreiendes an sich hat, und sich bei dem Vortragsstil der meisten Negerstämme, mit ihrem fülligen und sonoren Stimmklang, nicht findet, sondern eine entfernte Ähnlichkeit mit der Stimmgebung der Indianer aufweist, was besonders darin zum Ausdruck kommt, daß, ganz entgegengesetzt zu der eigentlichen Gesangsart der Neger, die gleichmäßige Dynamik nicht immer gewahrt bleibt, sondern in der Tiefe sehr oft ein Absinken des Stimmklanges bis nahezu zur völligen Tonlosigkeit festzustellen ist. Die Neigung der Neger zu einem schnellen und gleichmäßigen Parlando ist auch bei einigen Tiv-Liedern vorhanden, kann aber nicht als normal angesehen werden. Am besten wird die Unterscheidung zwischen den Tiv und vielen anderen Negerstämmen hinsichtlich des Klangideals und damit des Vortragsstils klar werden, wenn ich den Vortragsstil der Tiv vergleiche mit dem auf Grund von Schallplatten gefundenen Vortragsstil vieler anderer Negerstämme und dieses tabellarisch anordne.

Die Tiv	Andere Negerstämme
Ungleichmäßige Dynamik	Gleichmäßige Dynamik
Nicht maskiert	Nicht maskiert
Komplizierte Rhythmik	Komplizierte Rhythmik
Großer Ambitus	Kleiner Ambitus
Schnell und langsam	Schnell
Gleichbleibendes Tempo	Gleichbleibendes Tempo
Rauh	Weich
Quäkend	Dunkel
Glissandoartiges Anschleifen der Töne	Glissandoartiges Anschleifen der Töne

Im Vorhergehenden haben wir die Musik der Tiv über Melodik, Strophenbau, Leitern, Rhythmik, Metrik, Vortragsstil und Vortragsform verfolgt, und ich hoffe, daß es gelungen ist, dem Leser einen Einblick in den strukturellen Aufbau zu bieten, soweit dies ohne das verlebendigende Moment des Hörens der Musik und ohne den visuellen Eindruck des Notenbildes überhaupt möglich sein kann.

Die Stellung der Musik im Leben der Tiv näher zu beleuchten und eine systematische Darstellung des Instrumentariums dieses Stammes zu geben, muß einer späteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

DIE MUSIKWISSENSCHAFTLICHE TAGUNG DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

VOM 26. BIS 28. MAI 1948 IN ROTHENBURG OB DER TAUBER
VON HELMUTH OSTHOFF

Wurde auf der Göttinger Konferenz von 1947 die traurige Bilanz dessen gezogen, was der deutschen Musikwissenschaft nach dem Zusammenbruch an Kräften und Möglichkeiten verblieben war, so bedeutete die Rothenburger Tagung, wie Friedrich Blume treffend sagte, die „erste Leistungsschau der deutschen Musikwissenschaft nach dem Kriege“. Man darf sogar sagen: nach den Jahren nationalsozialistischer Herrschaft überhaupt. Denn eine wirkliche Freiheit der Wissenschaft hat es in Deutschland seit 1933 nicht mehr gegeben, und wissenschaftliche Kongresse der Art, wie wir sie früher in unserem Fach erlebt haben, waren daher auch 12 Jahre lang nicht möglich. Schmerzlich wurde freilich auch in Rothenburg noch die Isolierung der deutschen Musikwissenschaft gegenüber dem Ausland offenbar, aber tröstlich wirkten in dieser Hinsicht Mitteilungen des Präsidenten der Gesellschaft, über die weiter unten berichtet sei. Die Beteiligung aus allen vier Zonen war erstaunlich groß und ergab ein repräsentativ zu nennendes Bild der in der gegenwärtigen deutschen Musikwissenschaft wirkenden Kräfte. Über 200 Teilnehmer wurden offiziell gezählt; 170 verspätete Anmeldungen konnten nicht berücksichtigt werden. Die Unterbringung so vieler Personen war schwierig und konnte nur mit