



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

Vierteljahrsschrift
für
MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von
Friedrich Chrysander, Philipp Spitta
und
Guido Adler.

Zweiter Jahrgang.

Preis 12 Mark.



Breitkopf & Härtel

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1886.

270364

vyA. 9a1. 0907WAT2

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Inhalt.

I. Selbständige Abhandlungen.

	Seite
Oskar Fleischer	
Denis Gaultier	1
Gustav Engel	
Der Begriff der Form in der Kunst und in der Tonkunst ins- besondere	181
Guido Adler	
Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit .	271
J. P. N. Land	
Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammeda- nischen Mittelalter.	347
Paul Graf Waldersee	
Versuch zur Lösung eines J. S. Bach'schen Räthselkanons . .	357
C. Stumpf	
Lieder der Bellakula-Indianer	405
Rudolf Schwartz	
Die Frottole im 15. Jahrhundert	427
L. H. Fischer	
Fremde Melodien in Heinrich Albert's Arien.	467
Woldemar Voigt	
Ueber die Originalgestalt von J. S. Bach's Konzert für zwei Klaviere in Cmoll (Nr. 1)	482
Hugo Riemann	
Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?. . .	488

II. Kritiken und Referate.

Ernst von Stockhausen	
Dr. Hugo Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik. Lehr- buch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik . .	234
O. Hostinský	
Dr. Theodor Lipps, Psychologische Studien. II. Wesen der musikalischen Harmonie und Disharmonie	249
P. Ambrosius Kienle	
Thiéry, Etude sur le chant Grégorien.	364
Philipp Spitta	
Hermanni Contracti Musica. Edidit W. Brambach	367

	Seite
Rochus Freiherr von Liliencron	
Deutsches Leben im Volkslied um 1530	373
Franz Beier	
Sammlung der Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte- begleitung von Franz Schubert. Kritisch revidirt von Max Friedländer	380
Oskar Fleischer	
J. P. N. Land, Recherches sur l'histoire de la gamme arabe .	497
C. Stumpf	
Alexander J. Ellis, On the musical scales of various nations .	511
Alfred Schöne	
I. Reisebriefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina. Herausgegeben von seinem Enkel.	
II. Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgetheilt von Clara Schumann	524
III. Musikalische Bibliographie.	
Von F. Ascherson	255, 386, 534
IV. Namen- und Sachregister.	
Von A. M. Nüchtern	549

Lieder der Bellakula-Indianer.

Von

C. Stumpf.

Daß das Studium der Melodien wenig kultivirter Völker der musikgeschichtlichen Forschung werthvolle Anhaltspunkte gewähren kann, ist von den Vertretern der letzteren allezeit anerkannt worden. Aber auch psychologisch-ästhetische Untersuchungen können sich solcher Betrachtung ohne Nachtheil nicht entschlagen. Denn die Grundlagen des Musikgefühls sind nicht abgesondert von dessen historischer Entwicklung zu verstehen; auch erleichtert die Gegenüberstellung jener und unserer Musik die Erkenntniß der gemeinsamen Wirkungsmittel und damit die Analyse. Außer ihrer musktheoretischen Bedeutung werden diese Studien übrigens mit der Zeit auch eine anthropologische gewinnen, indem sie neue Kennzeichen für Verwandtschaft oder früheren Verkehr getrennter Stämme liefern.

Vorläufig besitzen wir noch wenig zuverlässiges Material. Das in vielen Reisewerken zerstreute ist nur selten von fein und objektiv hörenden Ohren aufgenommen und von kundigen Händen niedergeschrieben. Unter den Geschichtschreibern der Musik hat besonders Fétis zahlreiche und relativ kritisch ausgewählte Beispiele zusammengestellt und sich auch darin als wahrer Historiker erwiesen, daß er es verschmähte, seine Kunst der Harmonisirung an notorisch harmonielosen Weisen erglänzen zu lassen. Desto kühner geht er freilich mit anthropologischen Folgerungen voran. Auch die Zusammenstellung ist insofern nicht ganz vorurtheilslos, als er die Melodien von geringerem zu größerem Tonumfang fortschreiten läßt, eine Anordnung die meines Erachtens mehr aus (nicht unanfechtbaren) theoretischen Erwägungen als aus Indicien des Materials selbst fließt. Was in diesem Gebiete gegenwärtig am meisten Noth thut, sind Monographien, unabhängig von jeder Theorie, aber mit um so größerer Gewissenhaftigkeit der thatsächlichen Schilderung. Eine solche lieferte

1882 Th. Baker »Über die Musik der nordamerikanischen Wilden«. Unter den vielen beigefügten Melodien sind besonders die von ihm selbst gesammelten zweiunddreißig durch augenscheinliche Sorgfalt der Notirung werthvoll. Das Folgende soll weiteres, zwar geringes, doch mit aller für mein Ohr erreichbaren Genauigkeit aufgenommenes und durch die verfügbaren Mittel (Noten — besondere Zeichen — nachhelfende Erläuterungen) wiedergegebenes Material beisteuern. Es betrifft Indianerstämme, auf welche sich Baker's Forschungen nicht erstreckten.

Auf Veranlassung C. Hagenbeck's wurden von Kapitän Adrian Jacobsen und dessen Bruder Philipp neun Bellakula-Indianer aus Nordwestamerika (Britisch-Columbien) überredet, sich in Europa sehen zu lassen. Sie gehören zur Gruppe der von Peschel so genannten »Behringvölker«, welche den Übergang von den Asiaten zu den Amerikanern bilden sollen, und erwecken schon dadurch besonderes wissenschaftliches Interesse. Der Stamm soll auf etwa 400 Köpfe zusammengeschmolzen sein. Als die Neun von Prof. Kirchhoff am 18. November 1885 im Verein für Erdkunde zu Halle vorgestellt wurden, hörte ich zuerst ihre Gesänge als Begleitung ihrer Tänze, konnte aber nur Bruchstücke zu Papier bringen, einerseits weil ich einer musikalischen Stenographie nicht mächtig bin, andererseits weil das gemeinschaftliche Tanzen, wobei meist mit beiden Füßen zugleich aufgetreten wird, die unaufhörliche Paukenbegleitung und andere Umstände (wie beim »Kannibalentanz mit Masken« das Klappern mit den Rachen der ungeheuren hölzernen Thiermasken, beim Schamanentanz die beständig geschwungene Rattel des Medicinmannes) störten; weil endlich die Intervalle, in dieser Zusammenstellung unsrem Ohre ohnedies vielfach ungewohnt, mit wachsender Leidenschaft der Acteurs immer unkenntlicher wurden. Man hat bei diesen Aufführungen zunächst mehr den Eindruck eines Heidenlärms, einer wahren Teufelsmusik, innerhalb deren nur hie und da bestimmtere Töne schwimmen.

Anderen Tages bat ich jedoch die Herren Jacobsen, mir einen der Indianer auf eine Stunde behufs Notirung von Gesängen zu überlassen. Es wurde Nuskilusta ausersehen, ein Freund der Musik, welcher Hrn. Ph. Jacobsen auch einmal gestand, daß er Abends beim Schlafengehen gar oft sich neue Melodien ausdenke (eine solche wurde bei einer Produktion ausgeführt, schien mir aber sehr gewissen alten zu gleichen). Nuskilusta sang mir nun langsam und leidenschaftslos, mit einer merkwürdig leisen und weichen Stimmgebung, leider aber nicht sehr klarer, sondern zumal in der Tiefe und Höhe leicht heiserer Stimme verschiedene Weisen vor, die ihm und Hrn.

Jacobsen interessant schienen; und dies an vier Tagen je 1—2 Stunden lang. Jede Melodie hörte ich zuerst an, ohne etwas niederzuschreiben, um eine gewisse Vorstellung von dem melodischen und rhythmischen Bau zu erhalten, besonders aber zu erkennen, wie die Notirung zu beginnen wäre, um das Ganze in *C*dur oder *A*moll zu schreiben. Denn fängt man beliebig oder mit der absoluten Höhe des Anfangstons an, so riskirt man, immerfort \sharp - und \flat -Zeichen einschalten zu müssen. Dann schrieb ich bei einem zweiten bis etwa vierten Vortrag nur die Notenköpfe ohne jedes Geltungs- und Rhythmuszeichen. Bei einer gewöhnlichen Melodie neuer Musik würde es mir keinerlei Schwierigkeit machen, nachdem ich sie oder auch nur einen Theil derselben gehört und die Tonart, in welcher ich notiren will, ausgewählt, die ersten Töne sogleich so hinzuschreiben, daß sie wirklich in diese Tonart fallen. Hier aber bedurfte es wiederholter neuer Anfänge, bis das Notenkopf-Gerüst der sämmtlichen aufeinanderfolgenden Töne in der gewünschten Tonart dastand. Dann ließ ich den Anfang der Melodie singen und schrieb denselben nun aus dem Gedächtniß mit allen zugehörigen Geltungs- und Rhythmuszeichen nach. Um die Fortsetzung zu liefern, mußte Nuskilusta immer wieder von vorn anfangen; that dies aber mit unerschöpflicher Gutmüthigkeit. Und so kam nach zehnmaligem und öfterem Singen die Notirung eines Liedes zu Stande, welches dann am folgenden Tag, nachdem neue hinzugekommen, doch noch mehrmals kontrolirt wurde. Einmal wurde Nuskilusta durch einen anderen Indianer ersetzt.

Schon diese Erfahrungen erwecken mir einiges Mißtrauen gegen die so reinlich dastehenden Notirungen der Reisenden, die von einer Schwierigkeit des Niederschreibens gar keine Erwähnung thun¹. Es kam aber noch Folgendes hinzu. Während Baker's Indianer seiner wiederholten Versicherung zufolge (S. 16, 23 seiner Schrift) sehr rein sangen, stellte sich hier bald heraus, daß nach unseren Begriffen recht unreine Intervalle vorkamen. Diese waren aber nicht alle bloß zufällige Abweichungen; einige kehrten an gleicher Stelle immer

¹ A. Christianowitsch jedoch, vorzüglicher Musiker (wie seine Harmonisirungen beweisen), beschreibt seine Noth gegenüber arabischen Gesängen in ähnlicher Weise. »La difficulté que je rencontraï dans cette notation, est indescriptible.... Après avoir fait répéter à mon musicien une dizaine de fois de suite la même chanson, je me suis vu aussi peu avancé qu'à la première«. (Esquisse historique de la musique arabe 1863, p. 5). Ihn störten allerdings außer dem Rhythmus besonders Fiorituren, die hier nicht in Betracht kamen. Aber er hatte doch eine auserwählte musikalische Kapazität eines Landes vor sich, in welchem die Musik bedeutende Entwicklung erfahren hat, und konnte sich auch sprachlich mit dem Sänger verständigen.

wieder und wurden auch von Nuskilusta's Ersatzmann so intonirt. Die Schwierigkeit der Notirung wurde durch solche Vorkommnisse bedeutend erhöht, da man zuerst immer versucht ist, eine nur zufällige Alteration anzunehmen und das eine oder andere unserer Intervalle herauszuhören. In den folgenden Notirungen sind die etwas erhöht zu singenden Töne durch ein \times , die etwas zu vertiefenden durch ein \circ oberhalb der Note bezeichnet. Sonstige Eigenthümlichkeiten der Intonation und Haltung der Töne sind in der Erläuterung zu den einzelnen Liedern angemerkt.

Die meisten der notirten Gesänge, nämlich den zweiten Theil von I, dann II, III, VI, VII, hörte ich nachträglich auch mehrmals bei den öffentlichen Aufführungen im Chor mit allen oben erwähnten Nebenumständen; und nun konnte ich doch mehr als bloßes Heulen, konnte ich die Melodien so vernehmen, wie sie Nuskilusta *solo* gesungen, abgesehen von einigen Modifikationen, die unten erwähnt werden. Im Ganzen war die Intonation aller Sänger eine recht gleichförmige, was bei so häufigem Zusammensingen nicht zu verwundern ist, doch glaubte ich auch öfters Abweichungen Einzelner zu hören. Es wird eben bei den Wilden auch Unmusikalische geben. Was aber besonders auffiel, war die starke Veränderung einzelner Intervalle bei zunehmender Leidenschaft, welche ich jetzt bestimmt kontrolliren konnte; es trat besonders die große Terz für die kleine ein, diese für die Sekunde u. dgl.

Als dieselbe Truppe später, 1886, in Berlin verweilte, notirte Herr Dr. Franz Boas dort noch zwei Gesänge und überließ mir dieselben gütigst, um sie den meinigen als No. VIII und IX beizufügen¹.

In Hinsicht der absoluten Tonhöhe sind die Gesänge untenstehend ungefähr in der Höhe aufgezeichnet, in der sie von Nuskilusta gesungen wurden. Es fiel diesem aber nicht schwer (und das ist theoretisch bemerkenswerth), dieselben in einer anderen Höhe zu singen, als ich ihn durch Herrn Jacobsen dazu auffordern ließ. Er traf sogleich den vorgesungenen Anfangston und sang von da die Melodie mit denselben Intervallen wie vorher. Beim Chorsingen zeigte sich, daß mit wachsender Aufregung der ganze Gesang öfters um einen halben Ton in die Höhe ging, also z. B. wenn in *G* moll begonnen war, allmählich *Gis* moll und *A* moll daraus wurde.

Das Tempo nahm Nuskilusta überall sehr langsam, theils viel-

¹ Derselbe Forscher will im Laufe dieses Jahres eine Reihe von Eskimoliedern veröffentlichen, die er bei seinem 14monatlichen Aufenthalt in Grönland gesammelt hat.

leicht aus Rücksicht auf mich, theils weil es an dem Affekt fehlte, der durch gemeinsames Singen und Tanzen erzeugt wird. Ich habe es dann zu Hause nach dem Gedächtniß am Metronom bestimmt, was mit großer Zuverlässigkeit möglich ist. Bei den Aufführungen wurden die Tempi rascher genommen, und auch diese sind in gleicher Weise nachträglich von mir fixirt. S. die Angaben S. 414 f.

Die Rhythmik und Periodik war bei I—IV der unsrigen gleich, und unschwer zu erkennen (2- und 3theilige Rhythmen, geradzahlige Taktgruppen, nur gelegentlich um einen Takt erweitert). V—VII hingegen machten Schwierigkeit. Auch hier fand zwar bei VI und VII, als sie mit Tanz im Chor gesungen und durch die Pauke begleitet wurden, natürlich ein fester gleichmäßiger Rhythmus statt, der sich schließlich am besten im $\frac{5}{8}$ -Takt schreiben ließ, und wurde auch eine gewisse Periodizität eingehalten; aber völlig klar bin ich mir besonders über letztere nicht geworden, zumal da auch meine Aufmerksamkeit in vorderster Linie den Intervallen zugewandt war. Näheres unter den Einzelbemerkungen zu V—VII. Auch beim Allein-Singen hat übrigens der Indianer das Bedürfniß, mit irgend etwas, z. B. einem Holzstückchen in der Hand, den Rhythmus zu markiren (vgl. Baker S. 36). Doch unterließ Nuskilusta dies auf Ansuchen, da mich das Klappern störte. Einmal hörte ich ihn auch mit dem Fuße, ganz wie wir zu thun pflegen, leise den Takt treten. Es war bei III. Aber merkwürdig genug — er trat immer bei den schlechten Theilen, beim 2., 4., 6., 8. Achtel. Nachher bemerkte ich, daß auch beim Chorvortrag desselben Liedes auf diesen Noten gepaukt wurde, und analog im 2. Theil von I.

Einen eigentlichen Text scheint nur I im 1. Theil und IX zu besitzen, und zwar steht der erstere nicht in der Indianersprache selbst, sondern im Tschinuk-Jargon, der aus Elementen verschiedener Sprachen, darunter der englischen, zusammengesetzt ist, und in welchem allein auch die Brüder Jacobsen sich mit den Indianern verständigten. Herr Dr. Boas hat diese Mischsprache sowie die der Indianer selbst genauer untersucht. Die letztere ist reich an den sonderbarsten Gaumenlauten, zwischen denen oft gar kein deutlicher Vokal zum Vorschein kommt¹.

¹ Den Namen des Stammes schreiben, wie Dr. Boas mittheilt, die Engländer statt Bellakula besser Bilhoola, Boas selbst Vilchúla; worin das V nur mit den Lippen artikulirt, also nicht viel von B verschieden, das ch wie im deutschen »Buch« gesprochen wird. Dieser Name ist ihnen jedoch nach Boas nur von den westlichen und südlichen Nachbarn, den Kuákiutl, beigelegt. Sie selbst nennen sich Nuchalkmch. Vgl. Sitzungsbericht der Berliner anthropolog. Gesellschaft vom 20. März 1886, Zeitschr. f. Ethnologie XVIII S. 202 f.

Nicht alle folgenden Lieder sind unter den Bellakula's entstanden. Sie bedienen sich auch mancher Gesänge, die sie von den Nachbarstämmen überkommen haben, von den Haida's, Kuakiutl's, Vancouver's, Rivers Inlet-Indianern u. A. So sind III und IV, wie in den Erläuterungen angegeben, herübergenommen. Nach einer Notiz, die ich später nicht nochmals kontrolirt, würde VII von den Rivers Inled stammen. Jeder Indianer, sagte Nuskilusta, kennt alle Gesänge der anderen Stämme; das heißt wohl: der Nachbarstämme. Die Zahl der Lieder scheint außerordentlich groß. Als wir Nuskilusta in Gegenwart der Übrigen aufforderten, eines der Lieder zu singen, die bei ihren heimathlichen Spielen (wie sie solche, auf dem Boden sitzend, produciren) gesungen würden, da sahen sie sich untereinander an und lachten; zuletzt antwortete einer, solcher Lieder gäbe es tausend.

Herr Ph. Jacobsen sagte aus, daß die Indianer außer der Pauke, welche alle Chorgesänge begleitet, nur etliche Instrumente zur Nachahmung der Vogelstimmen besitzen. Auch in der reichhaltigen und merkwürdigen Geräte-Sammlung, welche die Gebrüder aus jenem Lande mitgebracht, findet sich kein Musikinstrument. (Dagegen besitzen die von Baker beschriebenen Stämme Flageolet, Flöte, Panspfeife, selbst ein Saiteninstrument)¹. Die Frauen singen bei den Chören mit, sitzen aber nicht mit den Männern, die den eigentlichen Sängerkhor bilden, an der Front des Hauses, sondern an einem beliebigen Platz im Innern, und haben auch nicht den Stock in der Hand, den die Männer gebrauchen, um sich im Takt zu halten. Bevor der Gesang beginnt, spricht einer den Text vor. Öfters halten sie stundenlange Übungen, wobei einer vorsingt und dirigirt. Nicht ohne Interesse schien mir, daß sie für hohe Töne ein Wort »skuksch« gebrauchen, welches zugleich »stark« bedeutet, tiefe Töne nur durch das Wort für »leise« bezeichnen.

Herr Bischof Redly in Metlacatla, Britisch-Columbien, schrieb mir freundlichst noch Folgendes: »Jeder Stamm hat seinen Kriegs- und seinen Todesgesang, und die Musik paßt vorzüglich zur Sache. Der Vortragende bei Leichengesängen ist meistens ein sehr begabter Poët, dessen Einbildungskraft das Lied erweitert oder verändert, um es dem Charakter der verstorbenen Person mehr anzupassen. Hierauf fallen sämmtliche Anwesende im Unisono ein. Alle Gesänge werden so vorgetragen, daß der improvisirte Zusatz keine Verwirrung oder Disharmonie erzeugt; die Veränderung besteht musikalisch nur in

¹ Ausführliches über Indianer-Instrumente nebst Abbildungen und Tonleitern auch bei Carl Engel, Musical Instruments. South-Kensington-Museum, Art-Handbooks Nr. 5. S. 60 f.

Verlängerung oder Verkürzung des Tons. Es ist fast unmöglich, Indianer zu bewegen, daß sie ihren Trauergesang vortragen, wenn nicht wirklich eine Todtenfeier stattfindet; während sie kein Bedenken tragen, irgend eine andere Leistung neugierigen Fremden zu produciren. Ich habe das einheimische Todeslied häufig gehört und muß sagen, daß ich niemals einen pathetischeren Gesang als den der Zimschian-Indianer vernommen.

»Jeder Häuptling hat seine eigene Melodie; doch kann dieselbe auch von seinem Nachfolger übernommen werden. Sie wird hauptsächlich gebraucht beim Empfang von Besuchen. Sie ist das Zeichen, woran der Indianer am Ufer den nahenden Besucher erkennt.« (Diese Stämme sind Küstenbewohner.)

Der Bischof erwähnt außer der Pauke noch ein Schlaginstrument: ein tönendes Cederholzstück von etwa 10 Fuß Länge, das von 6—8 Männern mit vier Finger dicken und eine Elle langen Holzstäben geschlagen wird; beschreibt dann auch das Heilungsverfahren und die dabei gebrauchte Rattel (s. u.). Schließlich erkennt er den Indianern ausgezeichnete musikalische Anlagen zu; ihm seien nur zwei vorgekommen, die nicht sangen. Sie seien so geneigt, die Weißen, Amerikaner und Europäer, nachzuahmen, daß sie ihre eigene Musik beim christlichen Gottesdienste nicht gebrauchen wollten¹.

Hier folgen nun die notirten Gesänge nebst Erläuterungen zu den einzelnen.

I. Liebeslied.

Solo.

Ukuk naikas au mamuk sick naikas tomtom jakas iskum

naikas swet-hat kja - kwa naika kelai okuk sunt.

Tempo 1^{mo}. Chor.

Jau eli eli aja Jau eli eli aja

Pauke 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

¹ Auch einige ältere Berichterstatter äußern sich hierüber in gleicher Weise. 1661 übersetzte J. Elliot Psalmen in's Indianische und diese wurden nach mehrfachen Zeugnissen von den bekehrten Indianern »ausgezeichnet«, »hinreißen« und besser als von ihren eingewanderten puritanischen Mitbrüdern aus Europa gesungen. C. Engel l. c. S. 53.

dimin.

(sim.)

p

II. Schenkfestgesang.

O ho-hu lel - hi o hohu lel - hi hije hije hej

Pauke etc.

hije hije hej o hohu lel - hi hije hije hej

o hohu lel - hi hije hije hej.

III. Tanzgesang.

f Eli eli eli-johu eli eli eli - je Eli etc.

Pauke etc.

dimin. *p*

IV. Tanzgesang.

S Ho-ho hi-ja ho-hi - hi Ho-ho etc.

Ho Ho Hoho hije ho

Coda.

hi - hi. (dal Segno.)

V. Trauer gesang.

U-ai U-ai etc.

viel langsamer. noch langsamer.

VI. Doktor gesang.

A - jai - jau a - jai - jau etc.

Pauke

VII. Menschenfresser gesang.

He-je he-me-je he-je he-je he-me-je he-mej etc.

Pauke. etc.

mej etc. *ff*

VIII. Lied beim Stäbchenspiel.

To - qōa - las - ki toqa-laski to - qa - las - ki
 Ua - teja - las - ki uatjalaski ua - tja - las - ki
 A - la - las - ki a-la-laski a - las - las - ki

IX. Schenkfestgesang.

Uai - ka - tsi - au uai - ka - tsi - au uai - ka - tsi - au ja -

ho - o o uai - ka - tsi - au sau - vai - ja - ka - ni - i - ta ja -

Kui - kui - si - la - ni - a sa - a - tl - choi - ach - stut' aith tik - eth - su

smai - o - sta t'aid ta ja a a a sm - ja u - ai

Zu I. Die zweite Hälfte dieses Liedes wurde auch für sich allein, beim »Gesellschaftstanz der Haida's«, den die Indianer aufführten, gesungen und in diesem Falle beliebig oft wiederholt. Vielleicht stammt also dieser Theil von den Haida's und wird nur als Chor-Refrain mit Tanz zu dem Solo-Liede hinzugefügt.

Den Text habe ich gerade so geschrieben, wie ich ihn hörte, um eine genaue Vorstellung des sinnlichen Gesamteindruckes zu geben. Herr Dr. Boas lieferte mir folgenden englisch auszusprechenden Text und die darunter stehende Uebersetzung:

Okook nikas ow mamock sick nikas tum-tum.
 Dies ist mein Bruder; er hat gemacht krank mein Herz.
Yah-ka iskum nikas sweatheart. Kah-kwa nika cly
 Er hat genommen meine Liebste. So ich weine
okook sun.
 diesen Tag.

Man erkennt hier einzelne englische Ausdrücke: *sick, sweatheart, sun. Cly* ist das englische *cry*, wurde übrigens entschieden *kelai* ausgesprochen; auch die Melodie würde hier kein einsilbiges Wort vertragen.

Tempo, sowohl des ersten als zweiten Theiles, nahm Nuskilusta $\text{♩} = 66$, dagegen wurde der öffentlich allein gesungene zweite Theil in solchem Falle mit dem Zeitmass $\text{♩} = 80$ genommen. Während des Gesanges wurde das Tempo hier wie überall sehr gut festgehalten; Abweichungen sind ausdrücklich bemerkt.

Unter den Intervallen bereiteten mir hier nur die Schwierigkeit, bei denen Vor- oder Nachschläge hingeschrieben sind. (Nachschläge werden auch bei Baker S. 17 erwähnt.) Es fand dabei mehr ein Hinaufziehen der Töne als ein bestimmtes Einsetzen statt. Der Schluß wurde sehr leise gesungen, sodaß beim Chorvortrag das Singen hier in ein Brummen überging und auch Nuskilusta in wunderlicher Art hauchte, um dann wieder *forte* in der Höhe zu beginnen. In der Intonation blieb er sich aber auch hier gleich; so kehrte die theilweise hinaufgezogene Septime im viertletzten Takt und die merkwürdige Hebung nach *B* in den zwei letzten Noten regelmässig wieder. Es ist als wenn durch letztere das hohe *b* vorbereitet werden sollte, mit welchem die Wiederholung des Theils beginnt. Einmal wurde jedoch beim Chorvortrag das *G* auch in den zwei letzten Silben beibehalten.

Die Vorzeichnung ist insofern willkürlich, als im ganzen Lied kein *Es* vorkommt; ich wählte sie nur, weil die Melodie nach unserem Tongefühl in *Gmoll* steht. Analoges gilt von III, VI, VII.

Zu II. Dieses Lied wird bei den Aufführungen von den in einer Reihe sitzenden Indianern gesungen, während der Geschenkegeber mit seinen Schätzen (Prachtgewändern) auf dem Arme vor ihnen steht. Nachher vertheilt er dieselben und spricht dabei, wie auch die Beschenkten untereinander. Sie scheinen Witze zu machen. Zum Schluß folgt ein Tanz in den neuen Mänteln, von einer höchst simplen Weise begleitet (s. u.). Die ersten Worte unseres Liedes bedeuten nach Herrn Jacobsen etwa: »Siehe da, ein Bär!« Entweder sind damit die kunstreich zubereiteten Bärenfelle gemeint, die der Schenkende den Freunden zugedacht hat, oder er selbst, da der Bär dort ein hochverehrtes Thier ist. Das Übrige sind Interjektionen. Das Tempo nahm Nuskilusta $\text{♩} = 50$; im Chor war es wieder etwas rascher, unserem Andante entsprechend. Im 3. und 6. Takt war ein seltsames Schwelgen in der ersten Takthälfte bemerkbar. Die Intonation der Intervalle war bei Nuskilusta ganz reinlich, außer daß er das *b* im ersten Takt öfters eine Nuance zu hoch nahm oder schwankte, und daß er im ersten Takt des zweiten Theiles es nicht immer bis zum *d'* brachte, sondern zuweilen, obgleich selten, etwa *c'* dafür nahm, was ja auch nach unserem Melodiegefühl dafür stehen kann. Am Schluß des dritten Taktes des ersten Theiles ging der Ton stets in eigenthümlicher Art leise herunter, ohne daß man ganz bestimmt *f* als Endpunkt dieser Bewegung erkennen konnte; analog wie bei I im zweiten Takt des zweiten Theils.

Da die nach Rhythmus, Periodisirung, Tonfolge, unzweifelhaftem Durgeschlecht unserem Melodiegefühl so unmittelbar sympathische

Weise, die sich auch ohne Weiteres harmonisiren ließe, mich frapirte, ließ ich Nuskilusta befragen, ob dieselbe nicht etwa von den Engländern ihnen übermittle sei, erhielt aber zur Antwort, daß sie, wie alle anderen, längst bei ihnen vorhanden gewesen, bevor die Weißen kamen.

Bei der Choraufführung (ohne Tanz) wurden übrigens die Intervalle nicht so rein genommen, sondern zuerst alle etwas zu klein, geradezu *h* statt *b*, *b* statt *a*; erst allmählich kam man zur reinen Intonation. Bei der Wiederholung des Ganzen stieg die absolute Tonhöhe und wurde die halbe Note im dritten und vierten Takt nicht ordentlich ausgehalten, was sich schließlich alles bei Gefühls- und Natursängern begreift, besonders wenn ein schönes Fell in Aussicht steht.

Zu III. Eins der theoretisch interessantesten Lieder. Die Bellakula's haben es von den Haida's übernommen. Bei den Aufführungen zum Tanz gesungen, bleibt es immer (außer den letzten Takten) deutlich und in derselben Form, wie es Nuskilusta mir allein gesungen. Der Text besteht nur aus Interjektionen. Tempo $\text{♩} = 105$ bei Nuskilusta, bei der Aufführung etwas rascher. Es wird genau im Takt gesungen, doch nach jedem zweiten Takt mit ganz kleiner Pause (mit der Nuskilusta möglicherweise auch nur die Periodisirung andeuten wollte). Bei den letzten Takten hört man im Chor mehr ein Gemurmel (vgl. den zweiten Theil von I, mit welchem das Lied überhaupt manche Ähnlichkeit hat). Nuskilusta sang sie aber ganz klar und speziell auch den hinaufgehenden Schluß immer identisch (vgl. wiederum den zweiten Theil von I). Die Intonation Nuskilusta's war nur bei zwei Noten nicht ganz leicht erkennbar; seltsam unklar besonders die dritte Note des zweiten Taktes. Er sang sie regelmäßig leiser als die benachbarten, und wie unsicher tastend. Am ehesten schien mir der Klang noch als etwas erhöhtes *e* zu deuten. Ferner nahm Nuskilusta im fünften Takte das zweite *e* meist etwas tiefer. Uns muß dies um so befremdlicher dünken, als *e* nach unserem Gefühl *Tonica* wäre.

Zu IV. Der sehr einfache Gesang stammt von den Kuakiutl's. Interjektionen bilden auch hier den Text. Tempo bei Nuskilusta $\text{♩} = 116$. Im Chor hörte ich das Lied nicht und konnte darum auch keine Paukenbegleitung notiren. Der Rhythmus ist jedoch unzweifelhaft. Die kleinen Varianten bei der dreimaligen Wiederholung des Viertakt-Motivs im ersten Theil brachte Nuskilusta ziemlich regelmäßig in der obenstehenden Weise. Niemals wiederholte er die Phrase in ganz identischer Art. Im zweiten Theil wurde *a'* kräftig hervorgestoßen und zugleich in die Höhe getrieben, sodaß ich zu-

erst immer *dis'* notirte, ja sogar als Intention des Sängers *e'* vermuthete; aber bei anscheinend ruhigerem Vortrag kam doch auch das reine *d'* zum Vorschein. Nachdem der zweite Theil repetirt ist, geht es wieder von vorn an und so nach Bedürfniß weiter; endlich wird mit der Coda geschlossen.

Zu V. Wird bei einer Leichenverbrennung zum Geist und zum Publikum gesungen. Die Ceremonie wurde nicht vorgeführt, was nach den obigen Mittheilungen des Bischofs Redly begreiflich ist und den Indianern zur Ehre gereicht. Ich darf es wohl auch als besondere Gunst Nuskilusta's betrachten, daß er mir die Weise unter vier Ohren sang; zu Hause würde er vielleicht auch dies nicht gewagt haben. Der Text besteht anscheinend nur aus Interjektionen von der Art, wie ich sie zum ersten Takt hinschrieb und wie sie ja auch uns als Klagelaute gelten. Tempo nahm Nuskilusta sehr langsam, $\text{♩} = 52$. Die Notirung fiel hier besonders schwer, sowohl des Rhythmus als der Intonation halber. Eine gewisse Periodisirung ist offenbar vorhanden. Man kann zwei Theile unterscheiden, deren zweiter nur eine modificirte Wiederholung des ersten ist: er bringt zunächst eine Verkürzung, indem zwei Takte in einen zusammengezogen werden, dann einige Noten ganz identisch (Takt 4 = 7 in unserer Eintheilung), dann eine Verlängerung bez. einen reduplicirten Schluß. Durch die obige Takteintheilung möchte das Ganze unserer Auffassung so nahe als möglich gebracht sein; nur wäre etwa noch beizufügen, daß im zweiten Takt die Pause etwas kürzer genommen oder fast ganz weggelassen werden müßte. Am Schluß herrscht eigentlich kein Takt mehr, die drei letzten Noten werden ungefähr so lang wie halbe Noten ausgehalten. Bezüglich der Intonation ist durch die Erhöhungs- und Vertiefungszeichen das Nöthige angegeben. Wegen der unreinen Terz konnte ich nicht ganz klar werden, ob das Lied nach unseren Begriffen in Moll oder Dur steht. Der dritte Takt, da hier auch *a*, nach unserer Auffassung *Tonica*, alterirt war, machte einen besonders traurigen, mehr heulenden Eindruck. Das letzte Mal sang Nuskilusta aber doch reines Moll.

Zu VI. Dieses Lied wird nach einer ärztlichen Kur gesungen. Die theatralische Vorführung einer solchen bei den herumreisenden Indianern zerfällt in drei Scenen. In der ersten liegt der Kranke am Boden, seine Freunde leisten ihm Gesellschaft. Im Hintergrunde sitzen Andere, die zur Pauke singen (über diesen Gesang s. u.). Bei der zweiten Scene erscheint der Medicinmann und nimmt seine Beschwörung und sonstige Proceduren vor. Dabei schwingt er beständig die Rattel in der linken Hand und bestreicht mit der rechten den Kranken (wie es auch Bischof Redly in seinem Briefe beschreibt

und mit dem Mesmerismus vergleicht, macht einigemal eine ekstatische Geste gen Himmel und beugt sich zuletzt zum Patienten, um ihm die bösen Säfte auszusaugen. Die Übrigen stehen voll Spannung herum. In der dritten Scene tanzt der Geheilte mit den Brüdern und hiezu ertönt unser Gesang.

Der Text besteht aus Interjektionen. Tempo nahm Nuskilusta $\text{♩} = 58$, bei der Aufführung war es $\text{♩} = 80$. Den Rhythmus betreffend, hatte ich zuerst ohne Weiteres $\frac{6}{8}$ -Takt angenommen. Nachdem indessen Herr Dr. Boas mich aufmerksam gemacht, daß beim »Hauptlingstanz« entschieden im $\frac{5}{8}$ -Takt gepaukt werde, scheint es mir nach deutlicher Erinnerung unzweifelhaft, daß auch hier $\frac{3}{4}$ -Takt gebraucht wurde. Ich hatte eben den Rhythmus nicht so wie die Intervalle für sich allein der genauesten Beobachtung unterzogen und an den $\frac{3}{4}$ -Takt bei Wilden überhaupt nicht gedacht. Aber der Gesamteindruck ist mir sehr wohl im Gedächtniß und fügt sich in der That dieser Rhythmik; der erste Ton jedes Taktes wurde nicht volle drei Achtel ausgehalten, wie der $\frac{6}{8}$ -Takt fordern würde.

Die Intonation war bei einzelnen Noten schwer zu fixiren, und wirklich veränderlich. Bald wurde *g* rein, bald mehr nach *fis* hin, bald wirklich *fis* statt *g* intonirt. Analog bei *b*. So kamen verschiedene Kombinationen bei Nuskilusta heraus: *d g b*, *d fis b*, auch *d fis h* u. s. w., vorherrschend aber die notirte. Bei der Choraufführung hörte ich in der Regel *d g b*, besonders bei der zweiten, dritten Repetition, während das erste Mal *g* und *b* nach der Tiefe zu alterirt waren, sodaß ich zuerst den *D*dur-Akkord zu hören glaubte. Es liegt hier nahe anzunehmen, daß der Moll-Akkord *d g b* intendirt war und die niedrigere Intonation bei Nuskilusta und im Beginn des Chorgesanges aus der natürlichen Trägheit bei mangelnder Begeisterung hervorging. Im zweiten Takt ist der Übergang *b—d* nicht ganz scharf, mehr ein unbestimmtes Sinken und Nachlassen der Stimme, wie wir es bereits in zwei Fällen fanden. In den zwei letzten Takten sang Nuskilusta die zweite Note immer äußerst schwach und undeutlich, hauchte mehr als er sang; öfters glaubte ich statt *d* hier *B*, öfters auch *G* zu erkennen, wie in den Noten angedeutet. Im Chor schien es mir stets nur *d* zu sein; aber der Ton hatte auch da wenig Accent, während zugleich die Pauke so kräftig wie bei den anderen Tönen oder noch mächtiger erklang. Ich halte *d* für den wahren Ton und Nuskilusta's Verfahren vielleicht darin begründet, daß er durch den tieferen Ton den Paukenschlag symbolisiren wollte, der bei der Aufführung einen besonderen Eindruck macht, wobei er doch, wegen der bloßen Andeutung, nur schwach intonirte. Man kann bei Dirigenten oder Partiturstudirenden Ähnliches beobachten. Diese

letzte Phrase *d d d* wurde übrigens bei der Aufführung öfter als zweimal nacheinander gesungen, bis etwa 4 oder 5 mal. Diese Wiederholungen glaubte wohl Nuskilusta durch eine einmalige hinreichend angedeutet zu haben. Auch das Ganze wurde vielmals wiederholt, bis eben der Tanz zu Ende war.

Bemerkenswerth ist noch, daß der Doktor gegen das Ende hin an mehreren Stellen auf dem hohen *d* Etwas deklamirte, während gleichzeitig die Anderen in der Tiefe fortbrummten.

Zu VII. Die Bellakula's sind heutzutage nicht mehr Menschenfresser im strengen Sinn. Aber die Mitglieder eines besonders angesehenen Standes, die Hametzen, von denen einer bei unserer Truppe war, üben zeitweise Leichenfraß und beißen bei religiösen Festlichkeiten ihren Mitmenschen an einer beliebigen Körperstelle ein Stück Haut ab. Bei solchem Feste tanzt der Hametz halb zierlich halb wild umher. Dazu wird die obige Weise gesungen, in der sich die darunterstehenden Worte und ähnliche immer wiederholen. (Hemeje könnte wohl mit Hametz in Zusammenhang stehen)¹. Dieselbe Weise hörte ich aber auch bei dem gräulichen »Maskentanz«. Tempo bei Nuskilusta $\text{♪} = 126$, bei der Aufführung rascher. Dieser Gesang brachte mich schon bei Nuskilusta's akademischem Vortrag in große Verlegenheit sowohl durch die Rhythmik als die Intonation. Ich versuchte die Taktzeichen zuerst ganz wegzulassen, da der Gesang anscheinend glieder- und fessellos dahinflöß; aber man braucht dann so viele Zeichen für die Accentuirung, daß ich doch Takteintheilung versuchte und zuerst $\frac{9}{8}$, dann $\frac{6}{8}$, nachträglich aber auf die erwähnte Anregung hin auch hier $\frac{5}{8}$ als diejenige auswählte, welcher die Melodie am besten eingefügt werden kann. Der Paukenrhythmus war zweifellos derselbe wie bei VI und beim Häuptlingstanz. Ich hatte aber nicht mehr Gelegenheit, während einer Aufführung selbst zu konstatiren, ob das mittlere Drittel des Liedes in der oben-

¹ Ein Kind, dessen erste Sprechversuche H. Taine (Der Verstand I, 291) aufzeichnete, gebrauchte im 14. Monat die Silbe *ham* für »Essen« oder »ich will essen«. Der Physiologe Preyer (Seele des Kindes 340) vermuthet, die Silbe sei aus dem Echo von *faim, as-tu-faim?* entstanden. Aber eines meiner Kinder gebrauchte vom 10. Monat an während mehrerer Wochen denselben Ausdruck, auch *pap-m, map-m* (beim *m* ist der Mund schon geschlossen) zur Gefühlsäußerung vor oder zwischen der Mahlzeit, nicht bei anderer Gelegenheit; und wahrscheinlich wird Ähnliches tausendfach in deutschen wie fremden Landen beobachtet. Taine bemerkt ganz richtig, daß es der natürlichen Stimmäußerung beim Schnappen entspreche. Die Silbe kommt von selbst zum Vorschein, wenn man, den Genuß gleichsam vorausnehmend, den Mund kräftig öffnet und schließt und zugleich stark exspirirt. Vgl. auch das populäre *Happen* — Bissen, *happig* — gierig. So läßt sich denn für *hem, hemej, hametz* gleicher Ursprung vermuthen.

stehenden Art mit dem fortlaufenden Paukenrhythmus zu koordiniren ist. Vom Anfang und Schluß kann ich es behaupten. Nuskilusta und auch der andere Indianer, der hier einmal für ihn eintrat, ließen beim Sologesang den Rhythmus nicht deutlich genug hervortreten. In Hinsicht der Tonstärke ist im Auge zu behalten, daß, je höher ein Ton, um so mehr Kraft in der Regel darauf gelegt wird, womit auch die obige Taktirung übereinstimmt.

Die Intonation betreffend, so wurde *b* im dritten und vierten Takt und an den späteren analogen Stellen öfters sehr scharf genommen, offenbar aus Anlaß des starken Accents. Ein unsicheres Herumschwanken erfolgte jedesmal auf dem *d* im sechsten Takte. Sehr ungleichmäßig wurde bei der *ff*-Stelle das hohe *d'* genommen. Bald war es rein, bald vertieft, bald trat reines *des* dafür ein. Ich hatte aber den Eindruck, daß in den letzteren Fällen doch *d* gemeint war und nur wegen der Höhe nicht rein herauskam. In der tieferen Oktave erschien ohnedies immer *d* und niemals *des*. Bei der Ausführung wird übrigens das Ganze tiefer gesungen und zugleich äußerst leidenschaftlich und mit vielem Lärm, sodaß man ohne Kenntniß der Melodie sie unmöglich in allen Theilen heraushören kann. Mit höchster Emphase wird die *ff*-Stelle, gleichsam der Gipfel der Melodie, hervorgestoßen. Aber auch bei der Aufführung kam hier zwischen durch einmal *des'* zum Vorschein; auch im fünften Takt *ges* statt *g*. Ferner wurde bei dem häufig wiederkehrenden Gang *b—f* die letztere Note öfters etwas erhöht oder völlig in *fis* verwandelt.

Zu VIII und IX. Die beiden Gesänge sind, wie bereits erwähnt, von Hrn. Dr. Boas aufgeschrieben. Über das Musikalische ist keine nähere Beschreibung beigefügt. Die Worte des ersten scheinen keine besondere Bedeutung zu haben. Vom zweiten giebt Hr. Dr. Boas mit einiger Reserve folgende Übersetzung: »Fangt an zu singen! Wenn ich mein Bündel aufmache, so werdet Ihr sehen, daß etwas Schönes darin ist. So sagte Kuikuisila (Name des Verfassers). Wenn meine Verwandten noch am Leben sind, so werden sie kommen und mich tanzen sehen.« (Offenbar, sagt Hr. Dr. Boas, ist der Text, wie so häufig, außerordentlich verkürzt.) Nach dem Inhalt zu schließen, würde der Geschenkspender das Lied wohl *solo* vortragen. Bei den hiesigen Aufführungen habe ich es nicht gehört; wie aber Hr. Jacobsen sagt, singen die Leute keineswegs immer das Nämliche. —

Man wird sich nunmehr unter Beachtung aller erwähnten Einzelheiten einen deutlichen Begriff des Gesamteindruckes der näher beschriebenen Gesänge machen können. Nur zwei Eigenthümlichkeiten wird man kaum zu reproduziren vermögen: die dicke, ungeschlachte, rauhe Stimmfarbe der Sänger bei den Choraufführungen,

und die gleichsam zögernde, suchende Intonirung, mit der Nuski-lusta beim leisen Sologesang um die meisten Töne, sei's auch nur für einen Moment und fast unmerklich, herumschwankte, ehe er sich darauf niederließ; wovon ich nur in einigen besonders hervorstechenden Fällen im Obigen ausdrücklich Erwähnung gethan.

Ich füge noch einige Fragmente von Gesängen, nebst Bemerkungen dazu bei, die ich bloß nach Choraufführungen aufzeichnete, nachdem ich durch mehrmalige Anwesenheit einigermaßen an dieselben gewöhnt und befähigt war, von den Neben Umständen mehr zu abstrahiren.

1 2

Pauke

3 3a 4

5 6

Das Motiv 1 wurde beim »Häuptlingstanz« beständig wiederholt, wobei aber c' später in cis' , ja in ein sehr scharfes cis' überging. Dieselben Intervalle kamen bei der »Bärenscene« vor (einem theatralischen Intermezzo, mit welchem die Indianer sich belustigen), aber mit dem Rhythmus $\text{♪} \mid \text{♪♪} \mid \text{♪♪}$. Beim »Kannibalentanz« wurde außer der Melodie VII und nach derselben auch eine andere gesungen und immerfort wiederholt, die hier als No. 2 notirt ist. 3 bildet das Hauptmotiv eines Spielgesanges, das übrigens möglicherweise statt im $\frac{6}{5}$ - ebenfalls genauer im $\frac{5}{4}$ -Takt zu schreiben wäre. Nachdem dasselbe im zweiten Takt wiederholt war, erschien im dritten, ich weiß nicht genau in welcher Verbindung, auch ein ais ; dann wurde das Ganze wiederholt. Das ais verwandelte sich allmählich in h , c' , zuletzt sogar cis' . Das Anfangsmotiv wurde später auch durch 3a ersetzt. Zuletzt kam ein Juchzer ganz nach Tiroler Art (auch Baker erwähnt einen solchen S. 17), offenbar wenn und weil Einer das Spiel gewonnen hatte. 4 ist das Thema eines anderen Spielgesanges, der an einigen Stellen, wie hier im letzten Takt, zweistimmig zu werden schien, was mir auch bei 3 zuweilen auffiel, wahrschein-

lich aber nur auf zufällig verschiedener Intonation beruhte.¹ Ein dritter Spielgesang bewegte sich, wie das Haidatanzlied (III), in Achteln im $\frac{4}{4}$ -Takt, kräftig in der Höhe beginnend und leise und gleichförmig in der Tiefe endigend. Der Schlußton schien mir auch hier wie bei III befremdlich, nämlich die Unterseptime des Anfangstones zu sein. Das Ganze schien in Dur zu stehen. Doch konnte ich hierüber nicht zu einem mehr als allgemeinen Eindruck gelangen. 5 ist ein Bruchstück des Tanzchores nach erfolgter Schenkung beim Schenkfest. Auch hier glaubte ich Einiges zweistimmig zu hören. 6 ist das Beschwörungsmotiv des Doktors, während er um den Patienten tanzt und klappert.² An Stelle des *es'* sang er zuweilen auch *d'* oder einen dazwischenliegenden Ton. Dazwischen kamen aber Wüsteneien, in denen ich nur ein Heulen vernahm, das sich etwa in den drei Tönen *d' es' eis'* in dieser Folge bewegte. Der Gesang der ersten Scene, während der Kranke hilflos daliegt, enthält, ähnlich wie die Häuptlingstanzmelodie und in der Hauptsache alle zuletzt erwähnten, die kleine Terz (*c'—a*); auch kommt die untere Dominant *e* darin vor. Die Pauke läßt immerfort rasche Schläge ohne alle rhythmische Gliederung regelmäßig aufeinanderfolgen.

Zur Ergänzung und Vergleichung füge ich noch einige bei ähnlichen Gelegenheiten theils von mir, theils von Anderen gemachte Beobachtungen hinzu.

Die Zulu's, welche von Herrn Behrens 1884 nach Europa gebracht, längere Zeit in Berlin ausgestellt waren und im April 1885 nach Halle kamen, hatten Kriegs-, Sieges- und Jagdgesänge, alle sehr charakteristisch. Der vierjährige Knabe (Sohn der sog. Prinzessin Ketschwajo, die sich nachher als Mulattin entpuppte, während die Übrigen ächt waren), sang zuerst ein paar Worte mit schlechter Intonation vor, dann fiel der Chor mit völlig deutlicher und fester Intonation ein. Nur an gewissen Stellen eines Liedes wurde nicht nach unseren Begriffen gesungen, indem die Oktave, einmal auch die Quinte, abwärts geschleift wurde (wofür sich auch ein Beispiel in dem bekannten von Forster aufgezeichneten Grabgesange der Neu-

¹ Baker notirt einen Gesang (Nr. IX), bei welchem eine Stimme die Melodie führt, während eine andere zu Anfang jedes Taktes die tiefer liegende Tonica dazu angiebt, also nach Art des »profanen Organum«. Wirklich beabsichtigte Zweistimmigkeit konnte ich mit Sicherheit nur bei dem S. 419 erwähnten vorübergehenden Solo mit Brummstimmen konstatiren.

² Nach Hrn. Jacobsen giebt es bei allen Indianerstämmen auch weibliche Doktoren, welche dieselben Weisen singen wie die männlichen.

seeländer findet; s. Ambros, *Gesch. d. Musik* I, 10). Der Gesang bewegte sich, und dies war der für mich interessanteste Zug, klar und zweifellos in einer fünfstufigen *Scala cdegac'*, worin *c* und *c'* sich als *Tonica* dadurch zu erkennen gaben, daß sie regelmäßig Anfang und Ende des Gesanges bildeten, daß dieser sich fast ausschließlich in dem Raume zwischen ihnen bewegte, sie besonders häufig und an wichtigen Stellen berührte u. s. w. Sie bildeten auch das Intervall, das mehrmals abwärts geschleift wurde. Das sind freilich alles keine entscheidenden Beweise, daß den Leuten selbst der Ton *c* als Hauptton gilt, daß sie überhaupt einen solchen im Gefühl haben; aber man wird sich diesem Eindruck doch schon nach dem Einen mitzutheilenden Fragment kaum entziehen können. Außer der *Tonica* trat auch die *Dominante* sehr hervor, und an einzelnen Stellen mit mächtigem *Accent* die *Decime*. Diese bildete auch die obere Grenze der gebrauchten Tonreihe. Meist wurde hoch begonnen, tief geschlossen, doch einmal auch auf dem *c'*. Da die Führer der Bande nicht so entgegenkommend waren wie die Herren Jacobsen, war ich auf den Chorvortrag angewiesen und konnte bei der Schnelligkeit des Vortrages nur ein Stück des Siegesgesanges in rhythmisirten Noten zu Papier bringen:



Das hohe *e* wurde gewaltig herausgeschmettert, hier muß der Gipfel des Enthusiasmus liegen. Von einem anderen Liede konnte ich nur die aufeinanderfolgenden Intervalle, nicht aber den Rhythmus notiren. Das Bindezeichen bedeutet Schleifung des Tons.



Einige Vergleichungspunkte bieten auch Melodien (wenn man sie so nennen darf), die H. Zöllner nach Gesängen der Sudanesen im zoologischen Garten zu Dresden aufgeschrieben hat (*Musikalisches Wochenblatt* 1885, No. 37). Ein Marschlied geht im $\frac{5}{4}$ -Takt:

das erste, andere deutlich unter das zweite Schema ordnen. Besonders bei I, III und VII, deren Tonumfang eine ganze Oktave oder noch mehr beträgt, ist das Fehlen gewisser Töne auffallend. Wenn wir Recht haben, bei I und VII *G*, bei III *E* als Tonica anzusehen, so ergibt sich, in *C* geschrieben, für alle drei Lieder die fünfstufige Leiter *c es f g b c'*. Auch IV und IX fallen unter dieses Schema, nur haben sie zu geringen Tonumfang, um die ganze Leiter daraus zu konstruieren. Die fünfstufige Leiter der Zulu's in den obigen beiden Gesängen ist eine andere, nämlich *c d e g a c*. Baker sagt, daß die Indianer »keine besondere Tonstufe in der diatonischen Tonleiter zu vermeiden scheinen«. Ich finde aber unter den von ihm selbst notirten 32 Liedern nicht weniger als sieben, bei welchen dieser Ansehen und der Gebrauch einer bloß fünfstufigen Leiter ebenso auffallend ist wie bei den unsrigen¹. Die hauptsächlich darin hervortretende Fünfstufenleiter ist wieder eine andere, nämlich *c d f g a c*². Nicht immer freilich läßt sich die Tonica und damit die Reihenfolge der Stufen ebenso deutlich wie ihre Zahl erkennen. Bemerkenswerth ist noch, daß auch bei Baker gerade die fünfstufigen Lieder gern hoch oben beginnen, was zu dem charakteristischen Gepräge derselben mit beiträgt.

Unter unseren Gesängen finden wir ferner zwei, die sich bloß im Dreiklang (Moll, Dur) bewegen. Analog sind unter den Baker'schen sieben (wozu auch S. 49 das Erntefestlied im ganzen ersten Theil, und unter den übrigen in seine Schrift aufgenommenen wiederum sieben ausschließlich oder nahezu ausschließlich aus Dreiklangstönen (weitaus vorherrschend Dur) gebildet. Der Skalpkanz No. XL gleicht vollkommen einer modernen Trompetenfanfare.

Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß, wenigstens nach meinen Beobachtungen, an verschiedenen Stellen regelmäßig alterirte Intervalle vorkommen. Vielleicht könnte man diese, ebenso wie den $\frac{5}{8}$ -Takt, dahin zu deuten versuchen, daß die Sänger gleichwohl unsere »reinen« Intervalle und den $\frac{6}{8}$ -Takt intendiren und nur durch gewisse psychologische Motive, auch durch eine in Folge derselben entstandene Tradition, regelmäßig davon abgelenkt werden (wie beispielsweise die natürliche Ungeduld unsere angehenden Musikbessenen ebenfalls die $\frac{3}{8}$ -Note nicht ihrem vollen Werthe nach aus-

¹ Nämlich IV, VI, XII, XVI, XXII, XXIX, XXXII. Bei andern, wie IX, XXX läßt sich's wiederum nur darum weniger sicher behaupten, weil sie geringeren Tonumfang haben. In VIII und IX kommt nur je Ein Ton vor, der nicht zur fünfstufigen Leiter gehört (wie auch bei vielen schottischen Melodien), während der Gesamteindruck auch hier ganz derselbe ist.

² Sie findet sich in VI, XII, XXII, XXXII.

halten läßt); aber dies würde uns eben in das Gebiet der theoretischen Betrachtungen und der Hypothesen führen, mit denen man um so vorsichtiger sein muß, als neuerdings A. Ellis neutrale Terzen und andere sonderbare Intervalle in der praktischen Musik einer größeren Zahl von Völkern physikalisch nachgewiesen hat (s. mein Referat darüber im vorliegenden Hefte). Nur einer auf die umfassendsten Vergleichen gestützten Theorie könnte es gelingen, auch die regelmäßigen Abweichungen von dem für unser Ohr natürlichen Schema selbst wieder zu schematisiren und weiterhin aus ihren Motiven begreiflich zu machen. Daß auch anthropologische Schlüsse, wie etwa aus der fünfstufigen Leiter unserer Indianer auf ihre asiatische Abstammung (vgl. C. Engel l. c., S. 80f.), verfrüht sein würden, zeigen schon die beigelegten afrikanischen Weisen. Es scheint, daß geradezu in allen Welttheilen und zu allen Zeiten solche Leitern in verschiedener Form sich finden.

Am Abend eines der Tage, an denen Freund Nuskilusta mir vorgesungen, hörte ich vom Riedel'schen Verein in Leipzig Bach's wunderbare Hohe Messe. Nuskilusta würde nach bekannten Erfahrungen schwerlich viel Gefallen daran gefunden haben. Ich hatte mich dagegen in manche seiner Melodien, selbst den traurigen Uai-Gesang, hineingefunden und hörte sie noch Tage lang ohne Unbehagen innerlich fortklingen. Darin liegt ein Vorzug unserer Kultur. Im Übrigen sollten wir aber auch in musikalischer Hinsicht nicht zu ab sprechend von »wilden, unkultivirten« Völkern reden. Denn damit ein Tonsystem mit festen Stufen, damit ausdrucksvolle Tonwendungen in demselben erscheinen können, muß eine geistige Entwicklung vorangegangen sein, deren einzelne Stadien und innere Beschaffenheit uns noch Keiner psychologisch glaubwürdig geschildert hat, deren Ausdehnung und Bedeutsamkeit aber sich vielleicht mit dem Abstände zwischen Bach und Nuskilusta messen könnte.
