



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

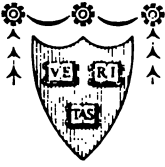
- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

11 10 1775 15

Harvard College
Library



FROM THE BEQUEST OF
SUSAN GREENE DEXTER



BOAS ANNIVERSARY VOLUME

ANTHROPOLOGICAL PAPERS

WRITTEN IN HONOR OF

FRANZ BOAS

PROFESSOR OF ANTHROPOLOGY IN COLUMBIA UNIVERSITY

PRESENTED TO HIM ON THE TWENTY-FIFTH ANNIVERSARY
OF HIS DOCTORATE

NINTH OF AUGUST

Nineteen Hundred and Six

NEW YORK
G. E. STECHERT & CO.
1906

Am 126.2

HARVARD COLLEGE LIBRARY
DEXTER FUND ✓
Jan 2, 1929 ✓

*Was hat der Mensch dem Menschen
Grösseres zu geben als Wahrheit?*

SCHILLER



PRINTED BY
THE NEW ERA PRINTING COMPANY
LANCASTER, PA.

9/2

CONTENTS.

	PAGE
WILHELM GRUBE , Die Huldigungsfeier der acht Genien für den Gott des langen Lebens. Ein chinesischer Schattenspieltext (Plate I)	I
HENRY H. DONALDSON , in collaboration with Elizabeth Hopkins Dunn and John B. Watson, A Comparison of the White Rat with Man in Respect to the Growth of the Entire Body (Plates II, III)	5
J. KOLLMANN , Die Bewertung einzelner Körperhöhen als rassenanatomische Merkmale (Figs. 1, 2)	27
ALEŠ HRDLICKA , Beauty among the American Indians (Plates IV-VI)	38
JAN CZEKANOWSKI , Zur Frage der Correlationen der Muskelvarietäten (Plates VII, VIII)	43
MAURICE FISHBERG , North African Jews	55
A. L. KROEBER , The Yokuts and the Yuki Languages	64
ROLAND B. DIXON , The Pronominal Dual in the Languages of California	80
ALFRED M. TOZZER , Some Notes on the Maya Pronoun	85
WILLIAM JONES , An Algonquin Syllabary	88
ALEXANDER F. CHAMBERLAIN , Terms for the Body, its Parts, Organs, etc., in the Language of the Kootenay Indians of Southeastern British Columbia	94
GEORGE HUNT , The Rival Chiefs. A Kwakiutl Story	108
PLINY EARLE GODDARD , A Graphic Method of recording Songs (Plate IX and Figs. 3, 4)	137
RICHARD ANDREE , Scapulimantia (Figs. 5-7)	143
JOHN R. SWANTON , A Reconstruction of the Theory of Social Organization	166
W. H. HOLMES , Decorative Art of the Aborigines of Northern America	179
CLARK WISSLER , A Psycho-Physical Element in Primitive Art	189

	PAGE
CHARLES W. MEAD, The Six-Unit Design in Ancient Peruvian Cloth (Plates x, xi)	193
C. V. HARTMAN, Die Baumkalebasse im tropischen Amerika, ein Beitrag zur Ethnobotanik (Plates xii-xiv)	196
FRIEDRICH HIRTH, Chinese Metallic Mirrors, with Notes on Some Ancient Specimens of the Musée Guimet (Plates xv, xvi)	208
WALDEMAR JOCHELSON, Kumiss Festivals of the Yakut and the Decoration of Kumiss Vessels (Plates xvii-xxii and Fig. 8)	257
AD. F. BANDELIÈRE, La Danse des "Sicuri," des Indiens Aymará de la Bolivie (Plate xxiii)	272
KARL SAPPER, Spiele der Kekchi-Indianer	283
ZELIA NUTTALL, The Astronomical Methods of the Ancient Mexicans (Figs. 9-12)	290
EDUARD SELER, Eine Steinfigur aus der Sierra von Zacatlan (Plates xxiv, xxv)	299
FRANZ HEGER, Verschwundene altmexikanische Kostbarkeiten des xvi. Jahrhunderts, nach urkundlichen Nachrichten	306
CARL LUMHOLTZ, The Meaning of the Head-Plume Tawia'kami used by the Huichol Indians (Plates xxvi, xxvii)	316
GEORGE H. PEPPER, Human Effigy Vases from Chaco Cañon, New Mexico (Plates xxviii, xxix, and Fig. 13)	320
GEORGE G. HEYE, Ceremonial Stone Chisel from Northwestern America (Plate xxx)	335
JAMES TEIT, Notes on the Tahltan Indians of British Columbia (Plates xxxi, xxxii, and Figs. 14-18)	337
GEORGE A. DORSEY, A Pawnee Ritual of Instruction	350
STANSBURY HAGAR, Cherokee Star-Lore	354
HARLAN I. SMITH, A Vast Neglected Field for Archæological Research	367
ERNST RICHARD, The Scandinavian Theory of Indo-European Origins	373
FRIEDRICH S. KRAUSS, Eine Vila mit sechs Flügeln. Ein Bosnisch Guslarenlied	387
WILLIAM WELLS NEWELL, Note on the Interpretation of European Song-Games	404
BERTHOLD LAUFER, The Bird-Chariot in China and Europe (Plate xxxiii and Figs. 19-30)	410
LEO STERNBERG, The Inau Cult of the Ainu (Plates xxxiv, xxxv)	425

CONTENTS

xvii

	PAGE
J. D. E. SCHMELTZ, Ein Beitrag zum Kapitel Arbeit und Rhythmus (Plate xxxvi)	438
JOHANNES RANKE, Zur Frage der Gehirnuntersuchung bei ärztlichen Sectionen (Figs. 31, 32)	443
O. ABRAHAM und E. M. v. HORNBOSTEL, Phonographirte Indianermelodien aus British Columbia	447
CAPTAIN GEORGE COMER, Whaling in Hudson Bay, with Notes on Southampton Island	475
CAPTAIN JAMES S. MUTCH, Whaling in Ponds Bay (Plate xxxvii)	485
RUDOLF LEHMANN, Poetik als Psychologie der Dichtkunst	501
H. A. ANDREWS, Bibliography of Franz Boas	515
INDEX	547

PHONOGRAPHIRTE INDIANERMELODIEEN AUS BRITISH COLUMBIA.

VON O. ABRAHAM UND E. M. v. HORNBOSTEL.¹

SEIT Dr. W. FEWKES² im Jahre 1890 als erster Indianer-melodien auf der Phonographenwalze festgehalten hat, ist der Phonograph zu einem wichtigen Hilfsmittel der musikalisch-ethnologischen Forschung geworden. Besonders amerikanische Forscher waren erfolgreich bestrebt, das wertvolle Material an primitiver Musik aus den Reservationen zu sammeln und so vor dem Untergange zu bewahren.

Herr Professor Dr. FRANZ BOAS, dem die Wissenschaft zahlreiche Publikationen auf dem musikalisch-ethnologischen Grenzgebiete verdankt, war so freundlich, uns eine grössere Sammlung von Phonogrammen aus dem Besitz des Museum of Natural History, New York, zur musikwissenschaftlichen Bearbeitung nach Europa zu schicken. Wir freuen uns, unseren Dank in Form der vorliegenden Studie abstaten zu können, die wir mangels genauerer Orientirung auf das rein Musikalische beschränken müssen.

Die Gesänge stammen von den Thompson River Indianern, einem *Salish* Stamme aus dem Innern von British Columbia.

Nachdem wir die Phonogramme in der üblichen Weise nach dem Gehör notirt hatten, wurden die Tonhöhen nach dem Vorgehen von GILMAN³ tonometrisch bestimmt. Unter der Voraussetzung, dass alle Aufnahmen bei der gleichen Umdrehungsgeschwindigkeit der Walze erfolgt sind, haben wir die Bestimmungen der Tonhöhe und des Tempos bei einer einheitlichen Rotationsgeschwindigkeit vorgenommen. Die Wahl der absoluten Tonhöhe, auf die es bei Gesängen nur wenig ankommt, richtete sich nach der normalen Stimmlage. Die Männerlieder

¹ Aus dem Psychologischen Institut der Universität Berlin.

² Journ. of Amer. Folk-Lore, April, 1890.

³ Philosophical Review, Boston, 1892.

bewegen sich danach meist in der kleinen, die Frauengesänge (No. 8 und 9) in der ein- und zweigestrichenen Octave.

Die Schwingungszahlen dieser Tonhöhen sind am Schlusse zusammengestellt; diese Skalen stimmen mit den Tönen der Melodien nur in ihren Relationen, nicht der absoluten Höhe nach überein, weil das Notenbild nicht die Tonhöhe der Messung, sondern die unserer ursprünglichen Niederschrift wiedergibt. Unter der Reihe der Schwingungszahlen (n) findet man die Grösse der leiterbildenden Intervalle (i) in Hundertsteln des temperirten Halbtons (*Ellis' Cents*), und endlich die Intervalle vom mutmasslichen Hauptton der Melodie aus gerechnet (σ).

Besondere Schwierigkeit bot in vielen Melodien die rhythmische Gliederung und die Takteinteilung, worauf wir noch weiterhin ausführlicher zurückkommen werden.

TONLEITERN.

Unter den 43 mitgetheilten Melodien finden sich vier mit nur zwei Stufen (No. 10, 18, 25, 34); bei zwei Melodien tritt allerdings noch ein dritter, leittonartiger Ton von sehr unbestimmter, daher nicht messbarer Tonhöhe, hinzu. Der melodische Schwerpunkt liegt bei diesen Melodien auf dem tieferen Ton; die Intervallgrössen betragen einen $\frac{3}{4}$ Ton (No. 34), eine kleine Terz (No. 25) oder eine neutrale Terz (No. 10, 18).

In den zehn dreistufigen Melodien (No. 1, 2, 7, 9, 15, 26, 31, 32, 33, 40) schwankt der Umfang zwischen kleiner Terz und Tritonus. Der melodische Schwerpunkt liegt zweimal auf der zweiten, sonst immer auf der tiefsten Tonstufe; bei zwei Melodien (No. 1, 9) ist neben dem Hauptton dessen Oberquarte (nach Art unserer Subdominante) melodisch ausgezeichnet. Die Leitern bestehen aus Secundenschritten mit Ausnahme von dreien, die kleine (No. 1, 9) oder grosse Terzen (No. 32) enthalten. Die Intervalle entsprechen meist den europäischen; nur in drei Liedern (No. 9, 33, 40) weicht die Intonation merklich von unserer Stimmung ab. In No. 33 gibt das Notenbild unsern (subjectiven) Melodieindruck wieder; de facto ist die kleine Terz in zwei annähernd gleiche $\frac{3}{4}$ Töne geteilt.

Die fünfzehn *vierstufigen* Gesänge (No. 3, 5, 6, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 21, 24, 27, 38, 43) bewegen sich im Umfang einer Quarte bis kleinen Septime. Der melodische Schwerpunkt liegt neunmal auf der tiefsten, fünfmal auf der zweiten und einmal auf der vierten Stufe. Daneben tritt siebenmal die Oberquinte (Dominante), einmal die Unterquarte (Dominante) und fünfmal die Oberquarte (Subdominante) hervor. Sieben Lieder bewegen sich ausschliesslich in Secunden, fünf Leitern enthalten die kleine, eine die neutrale, eine die grosse Terz, und zwei eine Quarte (No. 3, 21). Drei Melodien (No. 3, 16, 21) scheinen für den europäischen Hörer auf Dreiklängen aufgebaut zu sein, und zwar zwei (No. 3, 21) auf einen Dur-, die dritte (No. 16) auf einen Moll-Dreiklang. Dass diese, unserer simultanharmonischen Musik entlehnten Begriffe auf die Indianermusik nicht ohne weiteres übertragen werden dürfen, geht schon aus den zahlreichen und bedeutenden Abweichungen von den consonanten Intervallen hervor. Von den fünfzehn vierstufigen Melodien enthalten mehr als die Hälfte (9) Intervalle, die zwischen zwei benachbarten europäischen ungefähr die Mitte halten.

Der Umfang der neun¹ *fünfstufigen* Gesänge (No. 11, 20, 28, 29, 30, 37, 41, 42) liegt zwischen einer Quinte und einer Octave. Sechsmal ist die erste Stufe mutmasslicher Hauptton, einmal die zweite, einmal die dritte und einmal die vierte. In sämtlichen Stücken ist daneben noch die Oberquarte, resp. Oberquinte melodisch ausgezeichnet, und zwar erscheint die „Dominante“ allein sechsmal, die „Subdominante“ allein zweimal und beide zusammen einmal.

Drei Leitern enthalten ausschliesslich Secunden, die sechs anderen auch Terzen, von denen zwei klein, zwei gross, und zwei neutral sind. Wieder finden sich vier „Dreiklangmelodien“ (No. 29, 30, 37, 42). Von allen neun Leitern sind nur zwei von nicht-europäischen Intervallen frei, und gerade diese beiden (No. 28, 37) stimmen mit der bekannten fünfstufigen chinesischen Tonleiter (c, d, e, g, a) überein. Diese sind auch die einzigen wirklich pentatonischen Leitern.

¹ No. 30 enthält zwei Teile mit verschiedener Leiterbildung und wurde deshalb hier doppelt gerechnet.

In vier Liedern (No. 4, 23, 36, 39) werden *sechs Stufen* innerhalb einer kleinen Sexte bis kleinen None benützt. Nur einmal liegt der Schwerpunkt auf der dritten, sonst immer auf der ersten Stufe. In allen vier Melodien ist die Oberquinte, in zweien auch noch die Oberquarte melodisch betont. Die Leitern sind bis auf eine, die eine grosse Terz und eine Quarte enthält (No. 4) aus Secunden aufgebaut. Die Intervallgrößen weichen von den europäischen ab. Ein Stück (No. 4) erscheint als Durdreiklangmelodie.

Endlich finden wir in zwei Stücken (No. 22, 35) eine vollständige *siebenstufige* Leiter; die Intervalle weichen aber von unserer diatonischen Leiter bedeutend ab. Melodie No. 22 umfasst eine Octave, No. 35 eine grosse None; in ersterer kommt eine Stufe unterhalb der mutmasslichen Tonika, in der andern ein Ton oberhalb der Octave des Haupttons vor. In beiden ist die Oberquarte, in No. 35 auch die Oberquinte ausgezeichnet. Diese erscheint uns daher als Durdreiklangmelodie.

Es zeigt sich also, dass in den meisten der vorliegenden 43 Lieder nur drei bis fünf Töne innerhalb einer kleinen Terz bis grossen Sexte benützt werden. In der überwiegenden Mehrzahl (30) fällt der melodische Schwerpunkt mit dem tiefsten Ton zusammen; zu diesem Ton als Schlussston steigt die in der Höhe beginnende Melodie herab. Eine Ausnahme von dieser fast durchgehend gewahrten Eigentümlichkeit der Melodiebewegung bilden ihrer Natur nach die Melodien mit geringstem Tonumfang (zwei und drei Stufen); ausser diesen nur das Lied No. 39.

Die Bedeutung der tonometrischen Befunde ist naturgemäss geringer anzuschlagen bei Natursängern, deren Intonation grösseren Schwankungen unterliegt, als bei Instrumenten mit fester Abstimmung. Es kann sich hier nur darum handeln, einen Überblick über die ungefähre mittlere Grösse der Intervalle zu gewinnen. Um dieses Mittel zu berechnen, haben wir ausser den Intervallen zwischen benachbarten Tönen auch die in den Melodien sprunghaft gebrauchten grösseren Tonschritte berücksichtigt. Man findet also in der zweiten Columne der

folgenden Tabelle die Mittelwerte aus sämtlichen vorkommenden Intervallen einer Art (in Cents).

Ausserdem haben wir alle Leitern, die sich durch Beziehung der Melodietöne auf den melodischen Hauptton ergeben, zusammengefasst (vierte Columnne). Dabei wurden auch die Intervalle zwischen den unterhalb des Haupttones liegenden Tönen und *diesem selbst* (und nicht dessen tieferer Octave) mitgerechnet. Die beigefügten Gewichtszahlen belehren über die Frequenz der einzelnen Intervalle und Stufen.

Der Zusammenfassung der Einzelwerte haben wir eine Leiter von temperirten Vierteltonen (erste Columnne) zugrundegelegt; als Maximum der Abweichungen nach oben und unten wurde also ein Achtel des temperirten Ganztones (25 Cents) zugelassen.

TABELLE I.

	TEMPERIRTE INTERVALLE IN CENTS.	MITTEL SÄMTLICHER GEBRAUCHS- INTERVALLE.	GEWICHT.	MITTEL DER LEITERN.	GEWICHT.
Viertelton.....	50	49	2	—	—
Halbton.....	100	105	10	115	3
Dreiviertelton.....	150	156	23	157	12
Ganzton.....	200	202	49	206	17
Fünftiertelton.....	250	245	17	243	3
Kleine Terz.....	300	302	19	304	9
Neutr. Terz.....	350	356	11	356	8
Grosse Terz.....	400	397	11	405	11
	450	451	16	450	15
Quarte.....	500	506	11	501	7
	550	525	2	543	7
Tritonus.....	600	596	2	596	3
	650	650	1	648	2
Quinte.....	700	697	1	696	11
	750	—	—	739	5
Kleine Sexte.....	800	—	—	802	1
Neutr. Sexte.....	850	838	1	864	1
Grosse Sexte.....	900	919	1	912	4
	950	—	—	963	2
Kleine Septime.....	1000	—	—	1007	1
Octave.....	1200	—	—	1194	2

Man sieht aus der Tabelle zunächst, dass die Frequenz der von den europäischen abweichenden Intervalle so gross ist, dass man sie kaum allein auf Rechnung des Zufalls setzen darf. Vor allem fällt die Häufigkeit des Intervalls von 450 C. auf, das in der Mitte zwischen grosser Terz und Quarte liegt; dass es nicht als Modification der benachbarten Intervalle aufgefasst werden kann, geht daraus hervor, dass es sowohl mit der Terz als mit der Quarte in einer Melodie zusammen vorkommt (No. 17, 19 resp. 35). Auch $3/4$ Töne, $5/4$ Töne und neutrale Terzen kommen verhältnismässig häufig vor. Von besonderer Bedeutung werden diese Abweichungen, wie schon bemerkt, bei den Dreiklangmelodien, die sich ja auch bei anderen Indianerstämmen gefunden haben und wiederholt namentlich von J. C. Fillmore für ein „latentes Harmoniegefühl“ in Anspruch genommen worden sind. Wir halten dafür, dass diese heikle psychologische Frage auch heute noch nicht spruchreif ist.

RHYTHMUS, TEMPO, AUFBAU UND VORTRAGSWEISE.

Über die *rhythmischen* Verhältnisse der Melodien gibt die folgende Tabelle Aufschluss.

TABELLE II.

Anzahl der Zeiteinheiten innerhalb eines Taktes...	DREITEILIG.						COMPLI- CIRT.	UNREGEL- MÄSSIG.
	4	3	6	$9\frac{1}{2}$	5	7		
Frequenz.....	12	9	6	1	2	1	8	4

Vor allem fällt die grössere Häufigkeit der dreiteiligen Rhythmen (zusammen 16) gegenüber den vierteiligen (12) auf, ein Befund, der zu den sonst beobachteten Eigentümlichkeiten primitiver Musik im Gegensatz steht.

Von den beiden Melodien, die wir in fünfteiligem Rhythmus notirt haben, besteht die eine (No. 5) aus $4/4$ Takten, deren letztes Viertel gedehnt ist, während in der andern (No. 19) die $5/8$ Takte sich nach dem Schema $1 + 4$ gliedern; auch wurde dieses Lied sehr rubato gesungen. Die mit $10/4$ bezeichnete Melodie No. 23 ist so frei im Rhythmus, — auch der Trommel-

rhythmus ist sehr wechselnd, — dass wir sie der Rubrik „unregelmässig“ subsumieren mussten.

In No. 30 schien uns die Einteilung nach $7/4$ die einzige Möglichkeit einer Gruppierung, die dem motivischen Aufbau der Melodie halbwegs gerecht wird.

Eine relativ grosse Zahl der Lieder haben einen complicirten rhythmischen Bau: wir finden grössere Perioden, die sich nur in ungleiche Teile zerlegen lassen. Es sind dies die Stücke 7 und 35 ($9/4 = 5/4 + 4/4$), 18 ($12/4 = 5/4 + 7/4$) und 31 ($12/4 = 7/4 + 5/4$), 6 ($16/4 = 6/4 + 5/4 + 5/4$) und endlich 14 ($14/4 = 8/4 + 6/4$ oder $6/4 + 8/4$).

Zu den complicirten Rhythmen sind auch die Stücke 34 und 40 zu rechnen, deren Gesangsmelodie in einfachem $4/4$ Takt steht, während auf jeden Takt drei (in No. 34), resp. sechs (in No. 40) gleichmässige Trommelschläge fallen.

In drei Stücken (No. 13, 22, 28) ist die Durchführung einer gleichmässigen Takteinteilung unmöglich, da die einzelnen Motive bei den verschiedenen Wiederholungen durch Verkürzungen oder Vergrösserungen variirt sind.

Die ausserordentlich schwierige Rhythmisierung der meisten Gesänge wurde zum Teil nur durch die begleitenden Trommelschläge überhaupt ermöglicht. Ausser den erwähnten Stücken No. 23 und No. 22 gaben diese ein gleichmässiges Zeitmass, das als Einheit benutzt wurde. Da in den Trommelrhythmen dynamische Accente fehlen, wurde die Takteinteilung, die nur der Bequemlichkeit des europäischen Lesers dienen soll, nach melodischen Gesichtspunkten vorgenommen.

Auffallend ist, dass in den ersten Phonogrammen (bis No. 20) die Trommelbegleitung, wo sie überhaupt vorkommt, die schlechten Taktteile betont (mit Ausnahme von 5), während in den folgenden Nummern (bis 30) immer die guten Taktteile accentuirt sind; in den letzten Phonogrammen (No. 31–43) wechseln synkopirte und unsynkopirte Trommelrhythmen ab. Während die Rhythmisierung der Trommelschläge immer sehr scharf ist, gestattet sich der Sänger gelegentlich grössere Freiheiten. So kommt es, dass in einigen Stücken (No. 38, 41) die anfangs synkopirenden Schläge im Verlauf sich den guten Taktteilen nähern oder umgekehrt.

Unter den gesamten 43 Stücken sind 35 von Schlaginstrumenten begleitet und zwar 17 von synkopirenden, 17 von nicht-synkopirenden, 1 von unregelmässigen Trommelschlägen. Nur acht Lieder sind sozusagen *a capella* gesungen.

Das *Tempo* der Melodien erwies sich als auffallend gleichmässig: in 33 Gesängen fanden wir M.M. $\text{♩} = 158$ bis 184; die meisten von diesen halten sich zwischen 164 und 170. In langsamerem Tempo stehen No. 13 und 14 ($\text{♩} = 140$, resp. 130); ferner No. 10 ($\text{♩} = 120$) und 3 ($\text{♩} = 138$), die beide ohne Trommelbegleitung sind. Schnellere Trommelschläge finden sich in No. 21 ($\text{♩} = 198$), No. 30 ($\text{♩} = 224$) und No. 36 ($\text{♩} = 200$).

Die Gesänge sind insofern als primitiv zu bezeichnen, als sich nirgends ein complicirter *Periodenbau* findet. Eine nicht allzulange Melodie wird immer von neuem mit kleinen melodischen und rhythmischen Varianten wiederholt (Strophened); die Melodie besteht wieder aus kleinen Teilen, die sich untereinander meistens sehr ähnlich sind.

Die *Vortragsweise* der Gesänge bietet manches Bemerkenswerte. Während ein eigentlicher Sprechgesang nicht vorkommt, wird der Gesang in No. 30 und 32 durch ein Motiv unterbrochen, das auf einer constanten Tonhöhe im Rhythmus der Melodie anscheinend von einem zweiten, entfernteren Sänger intonirt wird. In No. 2 wird der Gesang zweimal durch gesprochene Worte unterbrochen, die vielleicht nicht zum Lied gehören. Eigentümlich berühren die emphatische Vortragsweise (namentlich in No. 2 bis 7, 10) und die stark hörbaren Inspirationsgeräusche (No. 10, 16), die den Eindruck des Aufgeregten erzeugen.

Die meisten Gesänge sind Tanz- oder Spiellieder; andere sind als lyrische, religiöse oder Medicingesänge bezeichnet; eine bestimmte *musikalische* Charakteristik der einzelnen Typen liess sich aber nicht finden.

1 (140). DANCING-SONG.

$\text{♩} = 176$. Erste Auffassung.

Trommel. etc.

Variante.

Zweite Auffassung.

Trommel. etc.

Variante.

2 (141). LÉHAL GAMBLING-SONG.

$\text{♩} = 190$.

3 (142). RELIGIOUS DANCE (Prayer).

$\text{♩} = 138.$

Musical score for 'Religious Dance (Prayer)' in 4/4 time, key of D major. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with 'A', 'B', and 'C' above various measures. The tempo is indicated as quarter note = 138.

4 (143). LÉHAL (Thompson and Okanagan).

$\text{♩} = 170.$

Musical score for 'Léhal' in 4/4 time, key of D major. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with 'A' above various measures. The tempo is indicated as quarter note = 170.

5 (144). GENERAL DANCING-SONG (Thompson).

$\text{♩} = 208.$

Var.

Musical score for 'General Dancing-Song' in 5/4 time, key of D major. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with 'A' above various measures. The tempo is indicated as quarter note = 208. The second staff is labeled 'Trommel.' and 'etc.' and contains a rhythmic pattern. The first variation is marked '1. v.' and the second variation is marked '2. v.' and 'D.C.'.

6 (145). RELIGIOUS SONG.

$\text{♩} = 172.$

Musical score for 'Religious Song' in 6/8 time, key of D major. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is marked with 'A' above various measures. The tempo is indicated as quarter note = 172.

7 (146). DANCING-SONG FOR POTLATCH.

$\text{♩} = 168.$

Musical score for 'DANCING-SONG FOR POTLATCH'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in 5/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a drum accompaniment labeled 'Trommel.' with rhythmic notation. The third staff is a vocal line with 'etc.' at the end. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

8 (147). WOMAN'S SONG.

$\text{♩} = 160.$

Musical score for 'WOMAN'S SONG' (No. 8). It consists of five staves in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into sections labeled A₁, B₁, B₂, B₃, B₄, A₂, A₃, and A₄. It includes dynamic markings such as *p* and *sf*, and ends with 'etc.' and a double bar line.

9 (148). WOMAN'S SONG.

$\text{♩} = 168.$

Musical score for 'WOMAN'S SONG' (No. 9). It consists of three staves in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes sections labeled A₁, A₂, A₃, B, and C₁. It features a 'Gliss.' marking and dynamic markings like *p*. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

C 2 **D 1**

10 (149). GRISLY-BEAR TWIN SONG.

J. = 120.

11 (150). SONG.

J. = 160.

A

Trommel. etc.

12 (151). SONG.

J. = 168.

Tr. etc.

D.C.

13 (152). SONG.

J. = 141.

A **A¹**

Trommel. etc.

B

Musical notation for an Indian melody, consisting of two staves. The first staff has notes with fingerings 6, 6, 8, and 7, and is labeled with 'C' and 'C¹'. The second staff has notes with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, and 10, and is labeled with 'C' and '10'.

14 (153). SONG.

$\text{♩} = 130.$

Musical notation for '14 (153). SONG.' with a tempo of 130. It includes a vocal line and a drum accompaniment. The vocal line has sections labeled B, A, and B¹. The drum accompaniment has sections labeled A¹ and C. The piece is in 7/2 time.

15 (154). DANCING-SONG.

$\text{♩} = 168.$

Musical notation for '15 (154). DANCING-SONG.' with a tempo of 168. It includes a vocal line and a drum accompaniment. The vocal line has sections labeled A and B. The drum accompaniment has sections labeled A¹ and C¹. The piece is in 4/4 time.

16 (155). DANCING-SONG.

$\text{♩} = 162.$

Musical notation for '16 (155). DANCING-SONG.' with a tempo of 162. It includes a vocal line and a drum accompaniment. The vocal line has sections labeled A¹, V, and A². The drum accompaniment has sections labeled V and A². The piece is in 5/4 time.

17 (156). DANCING-SONG.

$\text{♩} = 184.$

Musical notation for '17 (156). DANCING-SONG.' with a tempo of 184. It includes a vocal line and a drum accompaniment. The vocal line has a section labeled A. The drum accompaniment has a section labeled A. The piece is in 3/4 time.

Var. 



18 (158). DANCING-SONG.

$\text{♩} = 160.$



19 (159). LYRIC SONG.

$\text{♩} = 160.$



20 (160). DANCING-SONG.

$\text{♩} = 168.$



am Schluss:
ff

21 (162). MEN'S DANCING-SONG.

$\text{♩} = 66.$

Trommel. p p p etc.

22 (163). LYRIC SONG.

$\text{♩} = 92.$

Trommel. p p p p p p p etc.

23 (164 a). LYRIC SONG. Freier Rhythmus.

Trommel.

28 (168). LYRIC SONG.

♩ = 168.

Trommel. etc.

29 (169). LYRIC SONG.

♩ = 168.

Trommel. Variante.

Variante.

Variante.

30 (170 a). MEN'S DANCING-SONG.

$\text{♩} = 112.$

Trommel. *p p p p p p p p p p p p p p etc.*

(170 b).*

Octa......

Octa......

Octa......

* Man füge die folgenden Taktbezeichnungen hinzu: Erste Reihe, 1. Takt $\frac{7}{4}$, 2. Takt $\frac{7}{4}$, 3. Takt $\frac{7}{4}$; dritte Reihe, 1. Takt $\frac{7}{4}$, 2. Takt $\frac{7}{4}$; fünfte Reihe, letzter Takt $\frac{7}{4}$. Die Octavenlinie ist bis zum Schluss des Liedes zu ergänzen.

sta.....

31 (171). DANCING-SONG.

J=170.

Trommel.

32 (172). DANCING-SONG.

J=160.

A

Trommel. etc. (Anderer Sänger)

B

A

C

33 (173). DANCING-SONG.

J=164.

Trommel.

etc.

34 (174). DANCING-SONG.

Trommel. $\text{♩} = 164.$

Trommel. $\frac{3}{4}$

35 (176). LYRIC SONG. Falsett.

$\text{♩} = 164.$

A

Trommel. etc.

B

A₂

etc.

36 (177). RELIGIOUS SONG.

$\text{♩} = 200.$

Musical score for 'RELIGIOUS SONG' in 9/8 time. It features a vocal line on a treble clef staff and a drum accompaniment on a bass clef staff. The drum part is labeled 'Trommel.' and consists of a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

37 (178). RELIGIOUS DANCE.

$\text{♩} = 158.$

Musical score for 'RELIGIOUS DANCE' in 3/4 time. It features a vocal line on a treble clef staff and a drum accompaniment on a bass clef staff. The drum part is labeled 'Trommel.' and consists of eighth notes with stems pointing down, followed by 'etc.'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

38 (179). DANCING-SONG.

$\text{♩} = 164.$

Musical score for 'DANCING-SONG' in 4/4 time. It features a vocal line on a treble clef staff and a drum accompaniment on a bass clef staff. The drum part is labeled 'Trommel.' and consists of eighth notes with stems pointing down, followed by 'etc.'. The piece includes a key signature change to B-flat major and a time signature change to 5/4, indicated by a '5:4' above the staff. It concludes with a double bar line and repeat dots.

39 (180). LYRIC SONG.

$J=160.$

A

Trommel. etc.

B

C

Schluss.

40 (181). LYRIC SONG.

$J=118.$

A

Trommel. etc.

B

C

B

etc.

Andere Schreibweise:

etc.

Trommel.

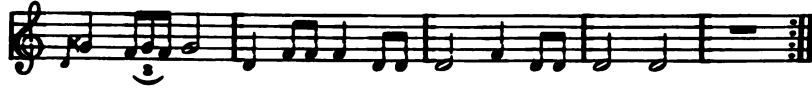
41 (182). LYRIC SONG.

$J=154.$

A

etc.

B



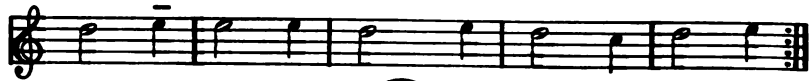
42 (183). LYRIC SONG.

♩ = 168.



43 (184). DANCING-SONG.

♩ = 170.



LEITERN.

Erste Reihe (n) = Schwingungszahl; die cursiv gedruckte Zahl melodischer Hauptton.

Zweite Reihe (i) = Intervalle in Cents.

Dritte Reihe (σ) = Summen in Cents, vom Hauptton aus gerechnet.

**. Die fortlaufende Numerirung entspricht der der Notenbeispiele.

1.	<i>406</i>		588		662				
	o	294	294	205	499				
2.	?		<i>518</i>		584				
		?		207.5					
3.	<i>431</i>		584		642		753		
	o	526	526	164	690	276	966		
4.	<i>356.5</i>		374		<i>469</i>		627		778
	475	83	392	392	o	503	503	222	713
								151	725
									876
5.	<i>389</i>		463		521		581		
	o	301	301	204	505	189	694		
6.	<i>251.5</i>		282		341		369		
	198	198	o	329	329	136	465		
7.	<i>482</i>		518		617				
	o	125	125	303	428				
8.	<i>667</i>		729		842		910		
	o	154	154	250	404	134	539		
9.	<i>366.5</i>		409		482				
	o	190	190	284	474				

472 O. ABRAHAM UND E. M. V. HORNBOSTEL

10.	?		366.5	453			
		?		366			
11.	472		530	620	671	748	
	o	201	201	433	570	758	188
					137		
12.	554		630	713	846		
	o	222	222	436	732		
					296		
13.	493		544	627	671.2		
	o	170	170	416	534		
					118		
14.	478		572	671	707		
	o	311	311	587	677		
					90		
15.	667		707	801			
	o	102	102	318			
					216		
16.	585		657	788	831		
	o	292	292	606	698		
					92		
17.	566		626	715	730		
	o	174	274	404	440		
					36		
18.	?		570	692			
		?		336			
19.	642		713	807	842		
	o	182	182	396	469		
					73		
20.	566		652	713	799	914.5	
	400	245	155	o	197	431	234
					197		

474 O. ABRAHAM UND E. M. V. HORNBOSTEL

31.	471.5	533	604						
	o	212	216	428					
		212							
32.	578	719	801						
		378	187						
33.	572	620	686						
	o	140	175	315					
		140							
34.	524	570							
		146							
35.	304.5	394	406	456	518	604	696		
	o	446	52	201	220	266	246		
		446	498	699	919	1185	1431		
36.	409	462	506	616	677	732			
	o	211	158	340	163	135			
		211	369	709	872	1007			
37.	461	521	588	702	784				
	o	212	209	306	191				
		212	421	727	918				
38.	457	527	627	696					
	247	247	301	180					
		o	301	481					
39.	552	609	682	756	822	914			
	o	170	196	178	145	183			
		170	366	544	689	872			
40.	728	801	920						
	o	165	240						
		165	405						
41.	353.5	381	389	451	512				
	o	130	36	256	220				
		130	166	422	642				
42.	471	582	642	728	814				
	o	366	170	218	193				
		366	536	754	947				
43.	557	633	696	(784)					
	221	221	164	206					
		o	164	(370)					



The borrower must return this item on or before the last date stamped below. If another user places a recall for this item, the borrower will be notified of the need for an earlier return.

Non-receipt of overdue notices does not exempt the borrower from overdue fines.

**Harvard College Widener Library
Cambridge, MA 02138 617-495-2413**

WIDENER
WIDENER
REC'D DEC 28 2004
CANCELED

Please handle with care.
Thank you for helping to preserve library collections at Harvard.

...med to
...st date
...ncurred
...pecified
12/20
1974
STUDY
CHARGE