

MEDDELELSE R OM GRØNLAND

UDGIVNE AF

KOMMISSIONEN FOR VIDENSKABELIGE UNDERSØGELSER I GRØNLAND

Bd. 152 · Nr. 3

ÜBER DIE MUSIK
DER SMITH SUND ESKIMOS

UND IHRE VERWANDTSCHAFT
MIT DER MUSIK DER AMERIKANISCHEN
INDIANER

VON

CHRISTIAN LEDEN

MIT 2 FIGUREN IM TEXT UND 41 NOTENBEISPIELEN
IM ANHANG

KØBENHAVN
C. A. REITZELS FORLAG
BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI
1952

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Vorwort	5
Einleitung	9
Anmerkungen	18
Die Musik der Smith Sund Eskimos	
A. Musikinstrumente	27
B. Die Gesänge der Smith Sund Eskimos	27
Analysen der Notenbeispiele	30
C. Die Gesänge der amerikanischen Indianer, Analysen der Notenbeispiele	48
D. Zusammenfassende Charakteristik	54
E. Folgerungen	55
Tabellarische Übersicht	57
Texte der Gesänge der Smith Sund Eskimos	58
Literaturverzeichnis	59
Anhang	
1. Tonleitern der Smith Sund Eskimos	61
2. Notenbeispiele der Smith Sund Eskimos	62
3. Notenbeispiele und Gebrauchsleitern amerikanischer Indianer	85
4. Andere Notenbeispiele	91
5. Zeichenerklärung	92

VORWORT

zur ersten Bearbeitung.

Das Material zur folgenden Abhandlung bildeten die vom Unterzeichneten mit Unterstützung der Carlsberg-Stiftung, Kopenhagen, im Sommer 1909 an der North Star Bay ($76^{\circ} 32'$ nördl. Br.) aufgenommenen Phonogramme von Gesängen der Smith Sund Eskimos. Danebst wurde als Vergleichsmaterial ein Teil der vom Unterzeichneten mit Unterstützung des Königs und der Königin von Norwegen im Sommer und Herbst 1911 aufgenommenen Phonogramme von Gesängen der kanadischen Indianer verwendet und dazu als weiteres Vergleichsmaterial einige phonographisch aufgenommene Indianergesänge (aus Nord- und Südamerika), die sich zum Teil im Phonogrammarchiv des Museums für Völkerkunde, Berlin, befinden, und die schon von Prof. von HORNOSTEL und anderen Musikwissenschaftlern bearbeitet und veröffentlicht worden sind.

Die Negative zu den vom Unterzeichneten aufgenommenen und transskribierten, in der vorliegenden Abhandlung veröffentlichten einunddreissig Smith Sund-Phonogramme und Kopien derselben befinden sich in »Dansk Folkemindesamling«, Königliche Bibliothek, Kopenhagen. Die Negative von den hier in Frage kommenden Phonogrammen von Gesängen der kanadischen Indianer befinden sich zur Zeit in der Universitäts-Bibliothek zu Oslo.

Die Bearbeitung und Veröffentlichung dieses Materials haben sich aus mehreren Gründen verzögert. Ursprünglich hatten KNUD RASMUSSEN und Unterzeichneter die Absicht, zusammen ein Werk über die Gesänge der Smith Sund Eskimos und die der Westgrönländer herauszugeben, in dem Rasmussen die Texte und ich die Musik bearbeiten sollte. Rasmussen konnte aber, solange er immer neue Forschungsreisen unternahm, nie die Zeit finden, um seine Textaufzeichnungen mit meinen Phonogrammen zu vergleichen, und mit mir daran zu arbeiten, die Textsilben meinen Notentransskriptionen beizufügen.

Ich machte im Jahre 1933 nochmals einen Versuch, mit meinem Freunde, der wenig später gestorben ist, in Verbindung zu kommen, um zu erreichen, dass er, falls er nicht imstande wäre, mir bei der Be-

arbeitung der Texte zu helfen, mir jedenfalls die von ihm gemachten Textaufzeichnungen aushändigte. Rasmussen war aber damals schon so schwer krank, dass er weder Briefe beantworten noch Besuche empfangen durfte. Leider sollte es ihm nicht vergönnt sein, wieder gesund zu werden. Mit ihm ist einer der grössten Kenner der Eskimosprache und der Eskimokultur überhaupt dahingegangen.

Die Übersetzung der in der vorliegenden Arbeit veröffentlichten Liedertexte, die von meinen Smith Sund Phonogrammen abgelesen wurden, verdanke ich Herrn Gemeindepfarrer OSTERMANN, Greve bei Taasturp, Dänemark, der jahrzehntelang in den nördlichen Gebieten Westgrönlands gelebt hat, und der als eine Autorität in den nordwestgrönlandischen Dialekten angesehen werden muss.

Die mit der Bearbeitung des vorliegenden Materials an Smith Sund-Gesängen verbundenen Kosten wurden durch ein Stipendium der humanistischen Abteilung von »Statens Videnskapelige Forskningsfond av 1919« und durch ein Stipendium vom »Institut für vergleichende Kulturforschung«, Oslo gedeckt. Die in Verbindung mit dieser Arbeit notwendigen Untersuchungen und Bearbeitungen von Indianergesängen wurden auf eigene Kosten vorgenommen.

Wenn in der vorliegenden Abhandlung anthropologische Fragen erörtert werden, so hat das nichts mit Rassenpropaganda oder dem Hervorheben einer Rasse auf Kosten anderer Rassen zu tun. — Es handelt sich nur um die alte Streitfrage eines Zusammenhangs der Eskimos mit den nordamerikanischen Indianern.

Zu grossem Dank bin ich dem Norwegischen Eismeer und Svalbard-Untersuchungsausschuss verpflichtet für seine Bereitwilligkeit, die Mittel zur Herausgabe dieses Werkes zur Verfügung zu stellen.

z. Zt. Sakshaug pr. Trondheim, Anfang April 1940.

CHRISTIAN LEDEN

VORWORT

zur dritten Bearbeitung.

Als meine Abhandlungen über die Gesänge der Grönländer (I. Smith Sund Eskimos, II. Ostgrönländer, u. III. Westgrönländer) im April 1940 fertig waren und der Unterzeichneter gerade nach Oslo fahren wollte, um obenerwähnte Arbeiten in Druck zu geben, wurde Norwegen mit in den Krieg einbezogen, und meine sämtlichen druckfertigen Abhandlungen wurden durch einen deutschen Bombenangriff im April 1940 vernichtet.

Das einzige, was von den Abhandlungen nach dem Bombenangriff noch existierte, war ein Durchschlag vom Vorwort zu der Abhandlung über die Gesänge der Smith Sund Eskimos und einige meiner Aufzeichnungen über die Gesangtexte der Ost- und Westgrönländer.

Die Analysen der Gesänge, die korrigierten Notenbeispiele mit den Textunterlagen und die ganze Beschreibung des Materials waren vernichtet worden. Glücklicherweise befanden sich im Auslande gute Kopien von allen meinen Grönlandphonogrammen, unter anderem in »Dansk Folkemindesamling«, Kgl. Bibliotek, Kopenhagen.

Ich fing dann trotz des Krieges an, meine phonographischen Aufnahmen von den Gesängen der Grönländer von neuem zu bearbeiten und bekam für diese Arbeit wiederholt finanzielle Unterstützungen von »Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning« und kleinere Stipendien von »Nansenfondet« und »Den Humanistiske Avdeling av Statens Vitenskapelige Forskningsfond av 1919«, Oslo.

Als im Herbst 1943 die Abhandlung über die Gesänge der Smith Sund Eskimos und ein Teil meiner westgrönländischen Transskriptionen fertiggestellt waren, hatte ich das Pech, dass der Handkoffer, in welchem ich das meiste von den neuen Bearbeitungen aufbewahrte, während einer Reise gestohlen wurde.

Ich musste dann zum dritten Male meine Grönlandphonogramme bearbeiten. Ich beschloss, zuerst das Material, welches ich bei den Smith Sund Eskimos gesammelt hatte, druckbereit zu machen, denn von den Gesängen der Smith Sund Eskimos waren bis jetzt noch keine phonographischen Aufnahmen bearbeitet und veröffentlicht worden.

Dank weiterer finanzieller Unterstützungen von »Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning«, Oslo und von der Carlsberg-Stiftung in Kopenhagen, ist es mir gelungen, alle meine phonographischen Aufnahmen von den Gesängen der Grönländer von neuem zu transskribieren.

Die Veröffentlichung meiner neuen Abhandlungen über die Gesänge der Ostgrönländer und die der Westgrönländer werden demnächst folgen. Eine Veröffentlichung über die Gesänge der kanadischen Indianer ist für später vorgesehen.

Die neuen Übersetzungen der in der vorliegenden Arbeit veröffentlichten Liedertexte verdanke ich Herrn Redaktör JENS KLEIST, Kopenhagen, der in Grönland geboren und aufgewachsen ist und die Eskimosprache ganz beherrscht.

Wie in dem Vorwort zu der ersten Bearbeitung dieses Materials möchte ich auch jetzt wieder betonen, dass, wenn hier anthropologische Probleme erwähnt werden, dies nichts mit Rassenpolitik zu tun hat. — In dieser Verbindung möchte ich mich meines verstorbenen Lehrers, Professor von HORNBOSTEL, den ich öfters zitiert habe, in Dankbarkeit erinnern. Von HORNBOSTEL war einer jener seltenen Menschen, welche sich ganz der Wissenschaft um der Wissenschaft willen widmen, und der aller Tendenz abhold war.

Er war der erste Fachwissenschaftler, der sich für meine in meiner Jugend angefangenen Untersuchungen über die Beziehungen zwischen »Musik und Rasse unter den Naturvölkern« ernsthaft interessierte und meine Arbeit befürwortete. Wenn er durch die Hitlerrevolution auf Grund seiner Verwandtschaft mit prominenten deutschen Juden seine Professur an der Berliner Universität verlor, so verlor mit ihm die Universität einen ihrer bedeutendsten Wissenschaftler.

Zu grossem Dank bin ich den Herren, Archivar GRÜNER-NIELSEN (Dansk Folkemindesamling), Professor WILLIAM THALBITZER, von der Universität Kopenhagen, und Dr. O. M. SANDVIK (Holmenkollen bei Oslo) verpflichtet für das Interesse, das sie für meine Arbeit gezeigt haben, und für ihre wertvolle Hilfe, die notwendige finanzielle Unterstützung für die Arbeit herbeizuschaffen.

Vestre Aker, Oslo, im April 1948.

CHRISTIAN LEDEN

EINLEITUNG

Über die Musik der Smith Sund Eskimos ist bisher nur sehr wenig bekannt geworden.

JOHN ROSS, der die Smith Sund Eskimos im August des Jahres 1818 entdeckte, erwähnt den Gesang und die Körperbewegungen von zwei tanzenden Eskimos, die ihn an Epileptiker erinnerten. Er sagt aber so gut wie nichts über die Melodie, die zu dem Tanz gesungen wurde. Er erwähnt nur, dass zu der Melodie die Silben »Amnah ajah« und »Hejaw heja« zehn Minuten lang mit zunehmender Lebhaftigkeit gesungen wurden, und dann »ward der Ton plötzlich gellender und »Weehee weehee« mit gewaltiger Geschwindigkeit ausgesprochen« (1).

Der erste, der den Versuch machte, Melodiefragmente der Smith Sund Eskimos niederzuschreiben, war KANE, der 1853—55 Kap York besuchte. KANE erzählt von einem jungen Eskimo, der auf dem Schiff verhaftet wurde, damit man Auskünfte über ein verschwundenes Boot aus ihm herauspressen konnte, dass er »... sat down in the deepest grief, but after a while he began to sing, and then to talk and cry, and then to sing again, and so he kept on rehearsing his limited solfeggio, ... till a late hour of the night« (2).

KANE hat versucht, das, was der arme Eskimo sang, folgendermassen niederzuschreiben: eine Triole, bestehend aus den Noten $\overline{g} \; \overline{a} \; \overline{b}$, zwei Achtelnoten $\overline{g} \; \overline{b}$ und eine Ganznote \overline{g} mit Fermate.

KANE erzählt weiter von einigen seiner Eskimobegleiter: »They sang "Amnah ajah" for us, their rude, monotonous song, till our ears cracked with the discord, and improvised a speciel eulogistic chant, which they repeated over and over again with laughable gravity of utterance subsiding always in the refrain of "Nalegak! Nalegak! Nalegaksoak!"« (3).

KANE's Niederschrift des erwähnten Gesanges wirkt auf den, der Eskimogesänge vom Anhören an Ort und Stelle kennt, wenig vertrauen-erweckend.

Der nächste, der einen Versuch machte, Smith Sund-Melodiestrophien niederzuschreiben, war der Norweger EIVIND ASTRUP, der in den neunziger Jahren zweimal den Amerikaner Peary nach der Nordwestküste Grönlands begleitete.

Ein anderer von Pearys Begleitern, R. STEIN, sammelte während des Winters 1899—1900 (am Kap York und am Kap Sabine) eine Reihe Smith Sund-Melodien und Melodiefragmente. STEIN glaubte lange, dass die Smith Sund Eskimos nur eine einzige Melodie kannten, zu der sie »Haya ya ya« sangen, aber er entdeckte später, dass sie auch Melodien mit wirklichem Text besassen.

Die Texte handelten meistens von der Tierwelt. Zu einigen Liedern wurden Texte in einer archaischen Sprache benutzt, deren Bedeutung die Eskimos manchmal selber nicht erklären konnten. STEIN erwähnt, dass die Lieder mit niedriger Tonstärke gesungen wurden — »a low tone, inaudible thirty feet away«, und dass die Eskimos dagegen protestierten, lauter zu singen.

STEIN war darüber erstaunt, dass die Eskimos im Takt singen konnten, trotzdem ihre Melodien sich nicht in irgendeine Taktart einteilen liessen — »keep exact time without a division of the melody into measures of equal length« (4). Im übrigen sagt STEIN so gut wie garnichts über die Vortragsweise der Eskimosänger.

STEIN hat im ganzen 38 Eskimomelodien und Melodiefragmente mitgebracht. Leider sind STEIN's Aufzeichnungen, wie die von ASTRUP und KANE, nach dem Gehör gemacht, und sie können deswegen nur als subjektive Eindrücke und nicht als wissenschaftlich zuverlässige Dokumente hingenommen werden.

Eine der von STEIN aufgezeichneten Melodien ist vorher auch von ASTRUP aufgezeichnet worden. Dieselbe Melodie habe ich zufälligerweise phonographisch aufgenommen (Phonogramm 2) und bin deswegen in der Lage zu beurteilen, wie weit ASTRUP und STEIN bei der Niederschrift der Melodie subjektiven Täuschungen anheimgefallen sind. Besonders sind sie in rhythmischer Hinsicht ins Weite gekommen.

Die betreffende Melodie hat der Norweger Erik Eggen in seiner Doktorabhandlung »Skalastudier« (5) sowohl in ASTRUP's wie in STEIN's Niederschrift wiedergegeben. Wenn Dr. EGGEN die Frage stellt, ob diese Smith Sund-Melodie ein »musikalisches Erbe« von den Norwegern des Mittelalters sei, so möchte ich dazu bemerken, dass das, was Dr. EGGEN als Verwandtes ansieht, wohl auf zufälligen Ähnlichkeiten und auf STEIN's und ASTRUP's sehr subjektiven Niederschriften beruhen muss. Die zweite Hälfte von ASTRUP's Niederschrift sieht sehr europäisch aus und hat, abgesehen von der absteigenden Melodiebewegung, garnichts mehr mit der von den Smith Sund Eskimos gesungenen Melodie zu tun. Dr. EGGEN äussert sich ja auch misstrauisch über den zweiten Teil von ASTRUP's Niederschrift, besonders was das von ASTRUP notierte ſ betrifft, und das mit Recht. Dieses Intervall (ſ) hat garnichts mit der von den Smith Sund Eskimos gesungenen Melodie zu tun, sondern wird auf einer subjektiven Täuschung ASTRUP's beruhen.

Das wenige Echte, was in den Intervallen und Melodiestrukturen der Niederschriften ASTRUP's und STEIN's zu finden ist, ist typisch, nicht nur für die Gesänge der Smith Sund Eskimos, sondern auch für die Gesänge aller mir in musikalischer Hinsicht bekannten Indianerstämme Amerikas.



Fig. 1. Massaitsiak, der Smith Sund Eskimosänger und Angakok (heidnischer Priester).

Wir können aber kaum erwarten, dass, falls die Eskimos während des Mittelalters tatsächlich etwas von der Musik der norwegischen Grönlandkolonisten übernommen hätten, sich dieses Etwas in der kurzen Zeit von wenigen Jahrhunderten von Grönland aus über nahezu den ganzen amerikanischen Kontinent verbreitet haben könnte. Wir dürfen nicht vergessen, welche primitiven Verkehrsmittel die Eskimos und die grosse Masse der amerikanischen Indianer bis in unsere Zeit hinein zur Verfügung gehabt haben.

Die Eskimos und die amerikanischen Indianer haben sicherlich lange bevor sie im Mittelalter die Norweger trafen, Lieder gemacht und ge-

sungen, sogar in sehr ähnlichem Stil wie heute, denn ein so hochentwickelter, selbständiger Melodiebau und eine solch eigentümliche, von alter Tradition zeugende Singweise, können nicht im Laufe weniger Jahrhunderte entstanden, sondern müssen uralt und artbedingt sein.

Was die vorgenannte Smith Sund-Melodie betrifft, so habe ich sie im Anhang sowohl in ASTRUP's wie in STEIN's Fassung wiedergegeben, als ein Beispiel dafür, wie sehr man bei der Niederschrift exotischer Melodien nach dem blossen Gehör subjektiven Täuschungen anheimfallen kann.

Die von STEIN niedergeschriebenen und veröffentlichten Smith Sund-Melodien sind übrigens in der interessanten Publikation des dänischen Musikwissenschaftlers HJALMAR THUREN »On the Eskimomusic in Greenland« (6) nochmals abgedruckt.

Was im übrigen die Niederschrift exotischer Melodien nach dem blossen Gehör, wie es STEIN gemacht hat, betrifft, so kann sie, auch wenn sie von einem hochbegabten, musikalisch gut geschulten Beobachter vorgenommen wird, nie zuverlässig werden. Es ist den an unsere Musik gewöhnten Ohren ganz unmöglich, gleich alle die tonalen und rhythmischen Nuancen der aussereuropäischen Musik aufzufassen, und sofort richtig niederzuschreiben.

In exotischer Musik, besonders im einstimmigen unbegleiteten Gesang, kommen neben sehr komplizierten rhythmischen Figuren auch Intervalle vor, die zwischen die Intervalle unseres Tonsystems fallen. Es ist wiederholt beobachtet worden, dass Zivilisationsmenschen, sogar gut ausgebildete Musiker, die Tonstufen der aussereuropäischen Musik zunächst als die uns vertrauten temperierten Intervalle auffassen. In rhythmischer Hinsicht ist es meistens noch schlimmer bestellt. — Es ist eine Unmöglichkeit, exotische Musik gleich nach dem blossen Gehör korrekt niederzuschreiben.

Nur durch mechanische Aufnahmen kann man die für uns fremden Intervalle und komplizierten Rhythmen festhalten, und dazu auch die Vortragsweise und die Stimmfarbe der Sänger, was in anthropologischer Hinsicht das Wichtigste ist.

Das Transskribieren von Phonogrammen wird natürlich bis zu einem gewissen Grade auch subjektiv sein, aber die Arbeit des Musikwissenschaftlers, der in aller Ruhe mit Hilfe von Tonometer und Metronom phonographische Aufnahmen transskribiert, muss doch ganz anders bewertet werden, als die nach blossem Gehör gemachten Aufzeichnungen. Die Arbeit desjenigen, der phonographische Aufnahmen transskribiert, kann wenigstens von Fachleuten mittels der Phonogramme kontrolliert werden, während derjenige, der ohne Hilfe von mechanischen Aufnahmen exotische Musik nur nach dem Gehör niederschreibt, aller Kontrolle entzogen ist.

In der vorliegenden Arbeit kommt es nicht darauf an, welche Bedeutung die Gesänge der Smith Sund Eskimos im Leben des Volkes hatten oder bei welchen Gelegenheiten sie gesungen wurden, sondern es kommt darauf an, wie diese Gesänge waren, wie sie gesungen wurden und in welcher Beziehung sie zu den Gesängen der amerikanischen Indianer stehen.

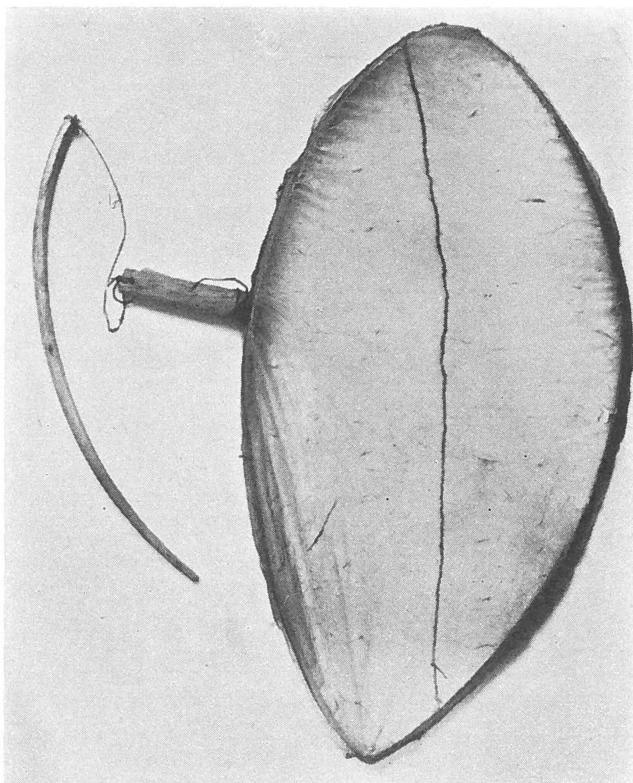


Fig. 2. Trommel der Smith Sund Eskimos.

Schon bei meinem Aufenthalt an der North Star Bay im Sommer 1909 fiel mir auf, dass die Gesänge der Smith Sund Eskimos in ihrem Gesamtcharakter eine grosse Ähnlichkeit mit den Gesängen der amerikanischen Indianer hatten, die ich durch das Anhören von phonographischen Aufnahmen im Psychologischen Institut der Berliner Universität kannte.

Nach meiner Rückkehr aus Grönland besuchte ich wieder Berlin und benutzte die Gelegenheit, um im Phonogrammarchiv des Psychologischen Institutes noch mehr Indianergesänge anzuhören. Mein erster Eindruck von der Ähnlichkeit der Musik der beiden Völker wurde dadurch bestärkt.

Als ich im Dezember 1910 in der Berliner Anthropologischen Gesellschaft über meine erste Grönlandreise einen Vortrag hielt, machte ich auf die Verwandtschaft der Musik der Smith Sund Eskimos mit der der Indianer aufmerksam (7).

Nachdem ich im Jahre 1911 mehrere kanadische Indianerstämme besucht und ein grössere Anzahl ihrer Gesänge phonographisch aufgenommen hatte, hielt ich wieder (1912) einen Vortrag in der Berliner Anthropologischen Gesellschaft und wies erneut auf die grosse Ähnlichkeit der Eskimogesänge mit denen der Indianer hin.

Ich machte diesmal den Versuch, das, worauf mein Gesamteindruck von der Verwandtschaft der Musik der beiden Völker beruhte, näher zu beschreiben und wies auf die Vortragsart der beiden Völker hin, die ich für besonders wichtig hielt. In der Diskussion nach dem Vortrag wurden meine Ausführungen durch die des Herrn Dr. von HORNBOSTEL unterstützt (8).

Zunächst haben sowohl von HORNBOSTEL wie der Verfasser dieser Abhandlung angenommen, dass die Verwandtschaft der Musik der beiden Völker auf gemeinsamer Musikquelle und Kulturbeziehungen beruhte. Später sind wir beide zu der Ansicht gekommen, dass sie noch dazu auf gemeinsamen physiologischen Rasseneigentümlichkeiten beruht.

Man muss einen Unterschied machen zwischen dem, was in der Erbmasse verankert liegt und dem, was gelernt werden kann. Die Technik der Melodiekonstruktion kann natürlich gelernt — d. h. von andern übernommen — werden; darum soll man sich hüten, allein die absteigende Melodiebewegung bei zwei Völkern ohne weiteres als einen Beweis für ihre Rassenverwandtschaft hinzunehmen. — In dieser Verbindung sei auf das im Anhang wiedergegebene Lied hingewiesen, das von Missionären bei den Eingeborenen an der Westküste Australiens (Beagle Bay) phonographisch aufgenommen wurde. Die Melodiebewegung ähnelt in gewisser Weise der der Indianer, aber die Singweise und die Stimmfarbe sind ganz anders.

Es kommt natürlich auch darauf an, wie die Melodie sich bewegt, aber auf die Stimmfarbe, die Singweise und den ganzen Rhythmus und Bewegungshabitus kommt es besonders an. Diese Merkmale liegen, wie von HORNBOSTEL in seinen Vorlesungen gesagt hat, »so tief im Physiologischen verankert, dass sie die Jahrtausende überdauern und den Umwelteinflüssen widerstehen«.

Jede Rasse hat ihre eigene Ausdrucksweise, ihren eigenen Rhythmus und Bewegungshabitus, die besonders im Tanzen und Singen zum Ausdruck kommen. Von HORNBOSTEL hat in seinen Vorlesungen etwa Folgendes darüber gesagt: »Dasselbe Lied wird, von Menschen verschiedener Rasse gesungen, auch verschieden klingen, und derselbe Tanz wird, von Menschen verschiedener Rassen ausgeführt, verschieden aussehen. —

Das eben Gesagte trifft jedenfalls zu für Völker, die sehr lange isoliert gelebt haben, wird aber problematisch in bezug auf die stark gemischten zivilisierten Völker, unter welchen man wohl reine Typen, aber schwerlich reine Rassen finden wird.

Von der Bedeutung des Vergleichs musikalischer Äusserungen der primitiven Völker als Kriterien für Kultur- und Rassenzusammenhänge bin ich schon seit langem überzeugt, und mein erster Gesamteindruck von der Verwandtschaft der Gesänge der Smith Sund Eskimos mit den Gesängen der amerikanischen Indianer hat sich als stichhaltig erwiesen.

Der erste Gesamteindruck ist, wie auch von HORNBOSTEL hervorgehoben hat, für die Beurteilung von Rassenzusammenhängen von grösster Wichtigkeit, denn wir erfassen in ihm die typische Bewegungsart einer Rasse, denn »das Lied ist wie die Sprache tönende Gebärde, von der der Glieder ursprünglich nicht gelöst« (9).

Der Gesamteindruck, den ich von der Verwandtschaft der Gesänge der Smith Sund Eskimos mit denjenigen der amerikanischen Indianer bekommen hatte, musste aber durch genaue Untersuchungen eines grösseren Materials nachgeprüft werden. Dies zu tun, ist eine der Aufgaben der vorliegenden Arbeit.

Von dem untersuchten Material an amerikanischen Indianergesängen kann hier nur ein Bruchteil veröffentlicht werden. Die hier abgedruckten Indianergesänge sind aber so ausgewählt, dass sie ein möglichst grosses Territorium — von Kanada bis Südamerika — umfassen. Leider sind die meisten meiner Transskriptionen, sowie die Kopien von den Phonogrammen, welche ich unter den kanadischen Indianern aufgenommen hatte, während einer fluchtartigen Reise am Schluss des Krieges verloren gegangen. Glücklicherweise sind die Matrizen meiner kanadischen Phonogramme, die in der Universitätsbibliothek von Oslo deponiert waren, trotz des Krieges noch unversehrt geblieben. Ich habe aber keine Möglichkeit, neue Kopien anfertigen zu lassen, ehe ein Friedensvertrag mit Deutschland abgeschlossen wird, denn der einzige mir bekannte Fachmann, welcher in tadelloser Weise Phonogramme galvanisieren und kopieren kann, ist in Deutschland ansässig. Darum kann ich jetzt nur einen kleinen Teil meiner kanadischen Phonogramme als Vergleichsmaterial heranziehen. — Eine Separatpublikation von kanadischen Indianergesängen ist für später vorgesehen.

Die eingehende Analyse der Gesänge der Smith Sund Eskimos und der mir zur Verfügung stehenden Gesänge der amerikanischen Indianer hat erwiesen, dass diese Völker in ihrer Musik eine Reihe wesentlicher Merkmale gemeinsam haben, die darauf deuten, dass die Eskimos mit den Indianern verwandt und amerikanischer Abstammung sind.

Es fragt sich nun, wie die musikwissenschaftlichen Ergebnisse zu den Gegebenheiten anthropologischer Untersuchungen stehen.

Ältere Forscher, wie CHARNOCK und CLEMENT G. MARKHAM, haben die Meinung vertreten, dass die Eskimos Asiaten von Abstammung sind. Auch DENIKER (10) war der Auffassung, dass die Eskimos eine Rasse oder ein Typus von der mongolischen Hauptgruppe seien.

Der dänische Anthropologe und Ethnograph H. P. STEENSBY sagt aber in seiner Doktorabhandlung »Om Eskimokulturens Oprindelse« (11): »Nun zeigt es sich gerade, dass die Eskimos wie ihre indianischen Nachbargruppen dolikocefale, während die Mongolen brakycefale sind . . . Dieses Merkmal jedenfalls, das noch dazu von wirklichem Gewicht ist, zeigt nach Amerika. Dagegen mag die physiognomische Ähnlichkeit mit den Mongolen ohne Bedeutung sein.«

Dr. STEENSBY machte bei den Eingeborenen am Smith Sund im Sommer 1909 anthropologische Messungen, unter andern auch bei den Leuten, die in meinen Phonographen Lieder einsangen, mit Ausnahme von Ajorsalik, der irrtümlicherweise vergessen wurde.

Die meisten hatten Langschädel (12), einige sogar sehr lange Schädel. Sie hatten z. B. Indexzahlen von 71, 74, 76. Es gab ausnahmsweise zwei Individuen mit dem Index 80 und vier mit dem Index 81. Es muss bemerkt werden, dass es schon damals einige Rassenmischlinge unter den Smith Sund Eskimos gab.

H. RINK (13) hat schon 1871 in seinem Vortrag im Anthropologischen Institut, London, den amerikanischen Ursprung der Eskimos hervorgehoben. S. G. MORTON (14) nennt in seiner »Crania Americana« die Eskimos Mongol-Amerikaner, die von Asien eingewandert und im Laufe der Zeit von den Indianern beeinflusst worden seien. Die Indianer betrachtete er als eine eigene, von allen anderen verschiedene Rasse. TOPINARD (15) meint, dass von allen Rassen keine homogener sei als die eskimoische, dank ihrer Isolation. QUATREFAGES sagt (16): »Evidement la race esquimale est américaine. Er meint sogar, verwandte anthropologische Merkmale zwischen den heutigen Eskimos und den Schädeln der ur-indianischen Lagoa Santa Rasse nachweisen zu können (17). D. G. BRINTON (18) sagt: »All of CLEMENT G. MARKHAM's arguments for the Asiatic origin of the Eskimos have been refuted« . . . »the Innuits, as a people, never crossed from Asia or originated there.«

Weiter sagt BRINTON: »I have already pointed out, that the Eskimos are totally unmongolian in cranial shape in nasal index and in linguistic character. They do possess in some instance a general physiognomical similarity, and this is all, and is not much, as against the dissimilarities mentioned« (19).

Wenn gewisse ältere Forscher die Meinung vertreten haben, dass die Eskimos Mongolen seien, so beruht das wohl darauf, dass sie nicht genügend Vergleichsmaterial zur Verfügung hatten, und dass sie vielleicht

die Umwelteinflüsse auf das Physiognomische nicht genügend berücksichtigt haben.

Es könnte neben RINK, STEENSBY, QUATREFAGÉS und BRINTON noch auf andere neuere Forscher hingewiesen werden, die wie die oben genannten die Meinung vertreten, dass die Eskimos amerikanischer Abstammung sind.

Die Ähnlichkeit zwischen dem Eskimotypus und dem paläolithischen Schädel von Chancelade muss wohl vorläufig ausser Acht gelassen werden, obwohl sich vor wenigen Jahren noch drei andere Skelettfunde von Vallée du Roc (Charente) dem Schädelfund von Chancelade angeschlossen haben.

Bei der Übertragung der Smith Sund-Phonogramme in die Notenschrift wurden einige in der gewöhnlichen Notenschrift nicht übliche Zeichen verwendet. Eine Erläuterung dieser diakritischen Zeichen ist den Notenbeispielen beigefügt.

ANMERKUNGEN

Das Erforschen der Musik der Naturvölker kann in mancher Hinsicht von Bedeutung werden.

Erstens bekommen wir dadurch einen Einblick in die Anfänge der Musik.

Zweitens kann uns die Musik der Naturvölker als ethnologischer und anthropologischer Wegweiser dienen, indem wir durch Vergleichung von phonographisch aufgenommenen Gesängen der primitiven Völker weitreichende Kultur- und Rassenzusammenhänge aufdecken können.

Drittens wird man durch musikethnologische Untersuchungen auf gewisse Probleme, die die Entwicklung unserer europäischen Musik in prähistorischer Zeit angehen, ein neues Licht werfen können.

Die Musik ist vielleicht die älteste aller Künste. Ihre Anfänge reichen wahrscheinlich in eine Zeit zurück, in der die Sprache noch nicht soweit entwickelt war, dass sie als Ausdruck für die menschlichen Gefühle dienen konnte.

Weder die Geschichte noch die Urgeschichte können uns etwas über die Anfänge der Musik mitteilen. Hier kann uns aber die Ethnologie zu Hilfe kommen, indem sie uns die Möglichkeit gibt, primitive Völker im Lichte der Gegenwart zu sehen.

Es hat sich gezeigt, dass Naturvölker, die noch auf einer steinzeitlichen Entwicklungsstufe stehen, eine verhältnismässig hochentwickelte Gesangskunst besassen, bevor sie unter den Einfluss unserer Händler und Missionare kamen, und zwar eine Gesangskunst, so verschieden von dem, was wir Europäer unter Musik verstehen, dass sie als ganz selbständiges Kulturerzeugnis angesehen werden muss.

Die Eskimos können uns in dieser Hinsicht als ein sehr lehrreiches Beispiel dienen. Hier haben wir es mit einem Volke zu tun, das so isoliert gelebt hat, dass gewisse Stämme dieses Volkes erst in unserer Zeit mit Zivilisationsmenschen in Verbindung gekommen sind.

Die Eskimos leben noch unter eiszeitlichen Verhältnissen, und die ursprüngliche Eskimokultur ist eine steinzeitliche Jäger- und Fischerkultur.

Als ich im Sommer 1909 zusammen mit meinen dänischen Freunden, KNUD RASMUSSEN und P. A. STEENSBY (später Professor an der Universität Kopenhagen), die Smith Sund Eskimos besuchte, benutzten diese Menschen immer noch Waffen und Geräte aus Knochen, Steinen, Tiersehnen und Tierfellen etc.

Zwar hatten die Smith Sund Eskimos einige Flinten und andere Geräte von amerikanischen Polarforschern bekommen. Aber da sie die Munition schon verbraucht hatten, waren ihnen die Flinten nutzlos geworden. Sie benutzten noch ihre alten einheimischen Waffen und übten noch ihre traditionellen Erwerbsmethoden aus.

Das eben Gesagte darf aber nicht so aufgefasst werden, als lebten auch noch die von unserer Zivilisation stark beeinflussten Westgrönländer in der Steinzeit.

Man könnte wohl annehmen, dass ein Volk, welches in materieller Hinsicht noch auf einer ähnlichen Entwicklungsstufe stand wie unsere paläolithischen Renntierjäger am Ausgang der letzten europäischen Eiszeit, und das so schwer um das Dasein kämpfen muss, wie die Eskimos müssen, wohl wenig Gelegenheit haben würde, sich mit Musik zu befassen.

Ihre musikalischen Leistungen zeigen aber doch bei näherer Betrachtung, sowohl hinsichtlich des komplizierten Rhythmus als auch in der Technik des Melodiebaues und der Vortragsweise, eine schon vorgesetzte künstlerische Entwicklung.

Dass ein Volk auf einer steinzeitlichen Entwicklungsstufe eine so hohe Kompositions- und Gesangstechnik entwickeln konnte wie die Smith Sund Eskimos, deutet darauf hin, dass die Geisteskultur der Menschheit ebenso alt ist wie die materielle, und es beweist auch, dass ein Volk komponieren und singen kann, lange bevor es melodietragende Instrumente und Schriftzeichen entwickelt hat.

Da die Smith Sund Eskimos ebensowenig wie die anderen Naturvölker Amerikas melodietragende Instrumente mit fester Abstimmung besitzen, haben sie auch kein feststehendes Tonsystem. Sie variieren die Grösse ihrer Intervalle je nachdem, wie sie in Stimmung sind, doch ändern sie dabei nicht in beträchtlichem Grade die charakteristische Gestalt des musikalischen Motives. (Siehe Notenbeispiele 6, 20, 21).

Wie HORNBOSTEL gesagt hat, denken die amerikanischen Naturvölker nicht in Tönen, sondern in musikalischen Motiven. So kommt es auch bei den Smith Sund Eskimos weniger auf bestimmte Intervallgrössen, als auf das musikalische Motiv an.

Die von den Smith Sund Eskimos sowie den amerikanischen Indianern verwendeten Intervalle schwanken zum Teil in beträchtlichem Grade. Doch werden meistens Quinten- und Quartenintervalle bei guten Sängern rein intoniert. Eine Ausnahme bildet die Eskimosängerin Tukuminguak in den Phonogrammen 20 und 21, wo sie den Quarten-

sprung \bar{d} — \bar{a} im Hauptmotiv des Liedes zu gross nimmt. Sie war aber eine der besten Sängerinnen ihres Stammes und hatte sonst eine ziemlich konstante Intonation. In den hier erwähnten Beispielen aber variiert sie die Grösse der Intervalle, anscheinend um ihren Gefühlen stärkeren Ausdruck zu verleihen.

Diese bei den Eskimos beliebte Dehnung und Zusammenziehung von Intervallen kommen auch bei den amerikanischen Indianerstämmen vor. Es handelt sich hier nicht um schlechte Sänger mit sehr schwankender Intonation, sondern um gute Sänger mit sonst ziemlich konstanter Intonation.

Werden auch die Hauptkonsonanten meistens konstant intoniert, so werden die Terzintervalle sogar bei den besten Sängern schwankend intoniert. Ab und zu singen sie eine kleine und zuweilen auch eine grosse Terz. Nach meiner Erfahrung singen sie aber meistens neutrale Terzen.

Bei der ersten Bearbeitung meiner Grönlandaufnahmen habe ich, wenn die Phonogramme dafür geeignet waren, tonometrische Messungen vorgenommen und die Schwingungsverhältnisse in Cents umgerechnet nach der von dem amerikanischen Wissenschaftler ALEXANDER J. ELLIS (20) angewandten Methode. ELLIS teilt die temperierte Halbtonstufe in hundert Cents ein. Die kleine Terz enthält demnach 300 und die grosse Terz 400 Cents. Mit Hilfe der Logarithmentafel werden die Schwingungszahlen in Centszahlen umgerechnet. Dabei habe ich festgestellt, dass sehr viele von den vom Eskimosänger intonierten Terzen zwischen 330 und 370 Cents lagen.

Von denjenigen, die mit der Musik der Naturvölker nicht vertraut geworden sind, werden neutrale Terzen meistens als kleine Terzen und der Charakter des betreffenden Gesanges als Moll aufgefasst.

Die amerikanischen Naturvölker haben aber in ihrer Musik weder ein ausgeprägtes Moll- noch ein Dur-Ethos, sondern singen, wie oben erwähnt, meistens neutrale Terzen oder Terzen von sehr schwankender Grösse.

Die von mir in der vorliegenden Abhandlung angeführten Gebrauchsleitern haben natürlich nichts mit unseren diatonischen Leitern zu tun, sie dürfen nur als eine bequeme Darstellungsweise des in den Gesängen der Smith Sund Eskimos verwendeten Tonmaterials aufgefasst werden.

Einige der Melodien der Smith Sund Eskimos sowie gewisse amerikanische Indianer-Melodien können zunächst den Eindruck machen, als seien sie aus zerlegten Dreiklängen aufgebaut, was unter Umständen dazu führen könnte, sie als von europäischer Musik beeinflusst anzusehen. Diese Dreiklangsmelodien der amerikanischen Naturvölker werden sich aber bei näherer Untersuchung sicherlich als selbständige, von unserer Musik unabhängige Geistesprodukte erweisen.

Damit meine ich nicht, dass sie durch ein latentes Harmoniegefühl dieser Völker, wie es J. C. Fillmore und Miss A. Fletcher den amerikanischen Indianern zuschreiben möchten, entstanden sind. Die Eskimos und die nordamerikanischen Indianer besitzen wie so viele Naturvölker keine mehrstimmige Musik, sondern sie singen unisono. Sie denken auch nicht harmonisch, sondern sind wohl auf eine andere Weise zu ihren Dreiklangsmelodien gekommen. Ihre Musik ist »horizontal«, wie von HORN-BOSTEL einmal zu mir sagte, im Gegensatz zu unserer mehrstimmigen Musik, die er als »vertikal« bezeichnete.

Im Übrigen möchte ich über das Zustandekommen des zerlegten Dreiklanges unter den amerikanischen Naturvölkern auf die Ausführungen namhafter Fachwissenschaftler, wie von HORN-BOSTEL und C. STUMPF, hinweisen: »Von HORN-BOSTEL, der unter den Pawnee in Oklahoma Intonationsstudien zu machen Gelegenheit hatte, vermutet, dass der Gebrauch des zerlegten Dreiklanges dadurch zustande gekommen sei, dass man in den Zwischenraum der Quinte eben einen annähernd mittleren Ton einschaltete, also durch Distanzschatzungen. Dafür spricht, dass gerade die Terzen oft in schwankender Weise intoniert werden. Sie bleiben noch lange ein sozusagen weicher Bestandteil des musikalischen Knochengerüstes, nachdem die Grundkonsonanten längst fest geworden« (21).

Bei den Smith Sund Eskimos hätte ich damals im Jahre 1909 in musikwissenschaftlicher Hinsicht eine sehr reiche Ausbeute machen können, wenn ich nur mehr Zeit und Gelegenheit gehabt hätte.

Um überhaupt die Smith Sund Eskimos besuchen zu können, mussten KNUD RASMUSSEN und wir anderen uns mit einer Missionsexpedition zusammentun. Es sollte bei den heidnischen Eskimos am Smith Sund eine Missionsniederlassung gegründet werden. Gegen eine kleine Vergütung, hauptsächlich für das Essen an Bord, nahm das Missionsschiff uns Wissenschaftler von Westgrönland, wo wir damals tätig waren, mit nach Smith Sund und nachher wieder zurück nach Westgrönland.

Da wir von der Mission abhängig waren, mussten wir uns damit abfinden, dass die Missionare, zwei Halbblut-Westgrönländer, alle die tauglichsten der Eingeborenen, vor allem die Männer, zu Hilfe nahmen, um die Missionsausrüstung ans Land zu bringen, und um der Schiffsmannschaft beim Bau des Missionshauses zur Hand zu gehen. Meine Kameraden und ich selber konnten deswegen die eingeborenen Männer nur spät abends oder während der Nacht für unsere Untersuchungen heranziehen. Sobald die Ausrüstung der Missionare ans Land gebracht und das Missionshaus einigermassen fertiggebaut war, fuhr das Schiff mit den Wissenschaftlern nach den südlichen Gegenden Grönlands zurück.

Sehr zu bedauern war es, dass ich für meinen kurzen Besuch bei den Smith Sund Eskimos keinen eigenen Dolmetscher bekommen konnte.

KNUD RASMUSSEN und ich teilten uns in die Arbeit, sodass er, der den Smith Sund Dialekt beherrschte, die Liedertexte und ich die Musik sammelte. Er schrieb die paar Texte nieder, die es zu den Gesängen gab, die ich auf Phonographenwalzen aufnahm, und fragte auf meine Anregung hin die Eingeborenen aus über die verschiedenen Arten der Gesänge und ihre Bedeutung im Leben des Volkes und machte darüber Aufzeichnungen.

Nur sehr wenige der Gesänge, die ich zu hören bekam, wurden mit Texten gesungen. Meistens wurden sinnlose Worte wie a ja, je ja zu den Melodien gesungen. Zuweilen wurden die Gesänge durch improvisierte Rezitative abgebrochen.

Der liebenswürdige RASMUSSEN, der der Führer der Expedition war, musste neben vielem anderem auch noch den anderen Mitgliedern der Expedition als Dolmetscher helfen. Viel Zeit konnte er mir deswegen nicht geben, und es war mir aus diesem Grunde nicht möglich, von den Eingeborenen in dem Masse Informationen zu erhalten, wie ich es wünschte.

Die von RASMUSSEN in aller Eile gemachten Aufzeichnungen über die von den Eingeborenen gegebenen Antworten auf meine Fragen wollte er vorläufig selbst behalten, da es unsere Absicht war, später das gesammelte Material zusammen auszuarbeiten und zu veröffentlichen. Ich habe aber diese Aufzeichnungen niemals von ihm bekommen.

Mit dem Aufnehmen der Phonogramme ging es zuerst sehr langsam. Die Eingeborenen hatten wenig Zeit und anscheinend grosse Angst vor dem Einsingen in den Phonographen. Sie fragten RASMUSSEN, den sie von früher her kannten, gründlich aus über den Phonographen, über meine Person und den Zweck der phonographischen Aufnahmen.

Ob der Phonograph nicht ein gefährliches Zauberinstrument sei, ob darin nicht ein Geist sei, der ihre Seele stehlen wolle, ob ich nicht ein gefährlicher Hexenmeister sei?

Wie eine der Eingeborenen sagte: »Meine Lieder sind ein Teil meiner Seele, und wenn der Geist in dem Zauberapparat des weissen Mannes meine Seele stiehlt, dann muss ich ja sterben.«

RASMUSSEN und ich selber mussten den Eingeborenen das Einsingen in den Phonographen vormachen. Die Eskimosänger, besonders die Frauen, waren anfangs sehr geniert, warteten sehr lange, bevor sie zu singen anfingen. Sie brachen öfters ab, räusperten sich verlegen und fingen wieder von vorne an. Ausserdem sangen sie anfangs mit so schwacher Stimme, dass bei der Reproduktion der Aufnahme fast nichts zu hören war.

Dank RASMUSSEN's wertvoller Hilfe gelang es mir endlich, die Eingeborenen dazu zu bewegen, mit einigermassen voller Stimme in den Phonographen hineinzusingen. Nachher machte es ihnen viel Spass,

ihre eigenen Stimmen und ihre eigenen Lieder von dem Phonographen wiedergegeben zu hören.

Bei jeder phonographischen Aufnahme wurde zuerst der Kamerton — normal à (435 Schwingungen) — mittels einer kleinen Stimmpeife in den Phonographen hineingeblasen. Dadurch hat man ein bequemes Mittel, um bei der Reproduktion der Phonogramme die Originalgeschwindigkeit wiederherzustellen.

Alle Smith Sund Eskimos, die ich traf, konnten singen und komponieren. Neben den alten Gesängen, die sie von ihren Vorfahren übernommen hatten, besass jeder von ihnen eine oder mehrere Melodien, die sie selbst komponiert hatten. Primitiv im eigentlichen Sinne ist diese Musik nicht mehr. Sie ist nur anders als die unsere.

Es gibt andere Naturvölker, die in musikalischer Hinsicht auf einer viel niedrigeren Entwicklungsstufe stehen als die Eskimos. Die Weddas auf Ceylon z. B. stehen noch auf einer ganz primitiven Stufe, obwohl sie in einem warmen, fruchtbaren Lande leben, wo der Kampf ums Dasein lange nicht so schwer ist, wie bei den Eskimos, und wo sie infolgedessen viel mehr Zeit als die Polareskimos haben dürften, um sich der Musik und der Kunst überhaupt zu widmen. Sie besitzen nur ganz enge primitive Melodien von zwei bis drei Intervallen und eine sehr monotone Vortragsweise.

Die Musik der Naturvölker macht natürlich auf zivilisierte Menschen beim ersten Anhören überhaupt den Eindruck, als hätte man es hier mit Geistesprodukten ohne jeden ästhetischen Wert zu tun. Dadurch, dass wir gewöhnt sind, harmonische Musik zu hören, und jede Melodie unwillkürlich gefühlsmässig harmonisch aufzufassen, haben wir zunächst kein Verständnis für eine Musik, die keine Harmonie kennt.

Wenn wir uns aber mit der Zeit daran gewöhnt haben, exotische Musik rein melodisch zu betrachten, und auf den Rhythmus, die Vortragsweise und die Melodiebewegung als die hauptsächlichen Ausdrucksmittel zu achten, so erweckt solche Musik doch nicht nur wissenschaftliches Interesse, sondern kann auch einen gewissen ästhetischen Eindruck auf den Hörer machen.

Ebensowenig wie wir imstande sind, gleich die Gesangskunst exotischer Völker zu begreifen, ebensowenig können diese Menschen ohne weiteres unsere europäische Musik verstehen oder schön finden.

Um festzustellen, welche Wirkung unsere Musik auf die Eskimos haben würde, hatte ich einige phonographische Aufnahmen von europäischer Vokal- und Instrumentalmusik mitgebracht. Als ich einem der besten Smith Sund-Sänger ein Lied eines unserer berühmtesten europäischen Komponisten vorführte, und ich ihn nachher fragte, was er über das Gehörte dachte, lächelte er mitleidig und sagte: »Viele Töne, aber keine bessere Musik.«

Die Musik der Eskimos und der amerikanischen Indianer gehört ohne Zweifel zu der höchst entwickelten nicht-harmonischen Musik der Naturvölker. Wenn man sich in die Melodiestruktur und die Vortragstechnik dieser Völker vertieft und sich überlegt, was alles vorangegangen sein muss, um die Entstehung solcher Melodien und solcher Gesangskunst möglich zu machen, muss man bei dem Gedanken staunen, dass ein Volk, welches weder lesen noch schreiben kann, Geistesprodukte dieser Art schaffen konnte.

Anscheinend gibt es bei den Smith Sund Eskimos keinen eigentlichen Unterschied in dem musikalischen Stil der verschiedenen Gesangsgattungen, sondern die Gesänge werden nach den verschiedenen Gelegenheiten, bei welchen sie gebraucht werden, eingeteilt.

Die halb gesprochenen, halb gesungenen, anscheinend improvisierten und zum Teil sehr gefühlvollen Strophen, welche die Eskimofrauen ab und zu benutzen, um ihre Säuglinge zum Schlafen zu bringen, klangen zwar anders, können aber meiner Meinung nach nicht als Gesänge im wirklichen Sinne angesehen werden. — Es ist mir nicht möglich gewesen, ein Beispiel dieser mütterlichen Gefühlsäusserungen phonographisch aufzunehmen.

Zum Anhören und Aufnehmen von grösseren Angakok (Schamanen)-Gesängen habe ich während der kurzen Zeit meines Aufenthaltes bei den Smith Sund Eskimos keine Gelegenheit gehabt, und so kann ich kein Urteil darüber fällen, ob diese Gesänge im musikalischen Stil vielleicht doch von den übrigen Smith Sund-Gesängen verschieden sind. Wegen der beschränkten Zeit und mangels eines eigenen Dolmetschers konnte ich bei weitem nicht alles so genau untersuchen, wie ich es wünschte.

Es konnte aber festgestellt werden, dass die Smith Sund Eskimos keine besonderen Arbeitslieder besassen. Natürlich besassen sie auch keine Kriegslieder, denn sie führen keine Kriege.

An Arbeit haben die Eskimos genug, und wenn sie auch mal bei der Arbeit ein Lied summen, so steht es jedoch in keinem sinnvollen Zusammenhang mit dieser Arbeit. Ein Jägerfolk wie die Smith Sund Eskimos kennt keine Arbeiten, die von mehreren gleichzeitig und im selben Rhythmus verrichtet werden. Sie haben nicht einmal grosse Fellboote, in denen mehrere Menschen zusammen in Takt rudern könnten, sondern sie kennen nur das Kajak (kleines Fellboot). Deswegen kommen bei ihnen auch keine Arbeitsgesänge im eigentlichen Sinne vor. Die von Karl Bücher in seinem Buche »Arbeit und Rhythmus« (22) vertretene Auffassung trifft also jedenfalls für die Smith Sund Eskimos nicht zu. Die ältesten Gesänge der Menschheit dürften nicht Arbeitsgesänge, wie Dr. BüCHER behauptet, sondern religiöse Gesänge sein.

Die Musik ist für den Smith Sund Eskimo, wie für die Naturvölker

überhaupt, keine blosse Ohrenkitzelei oder ein Zeitvertreib, sondern sie steht in der Mitte ihres Lebens und greift in alles ein, — in ihre Religion und Geschichte, in ihr tägliches Leben, in ihre Freude und ihr Leid. Bei jeder sich bietenden Gelegenheit wird gesungen und getanzt.

Musik und Tanz sind bei ihnen sehr eng miteinander verknüpft. Die Smith Sund Eskimos tanzen weder Paar- noch Gruppentänze, sondern die Männer tanzen Solotänze, in denen die verschiedensten Gefühle zum Ausdruck gebracht werden.

Bei meinem Aufenthalt unter den Smith Sund Eskimos hatte ich Gelegenheit, einem Gesang- und Tanzabend der Eingeborenen beizuwöhnen und schrieb darüber Folgendes in mein Tagebuch:
»North Star Bay, den 4. August 1909.

In der Mitte des Fellzeltes wurde eine grössere Fläche des Bodens freigemacht, wo die Angakut¹⁾ ihre Künste ausüben sollten. Massaitsiak, der älteste und angesehnste Mann im Lager, war gleichzeitig Priester und Medizinmann, kurz ein Angakok. Seine Darbietungen waren Musik und Tanz. Ein anderer Angakok, Ajorsalik, stellte sich ihm gegenüber. In seiner Hand hielt er ein Stück alten Treibholzes, dessen eines Ende er zwischen die Zähne steckte. Ruhig und bewegungslos starre er dem alten Beschwörer ins Gesicht, wie um ihn zu hypnotisieren. Plötzlich begann Matsaitsiak zu singen und zu tanzen, mit halbgeschlossenen Augen seinen Oberkörper hin- und herschwingend. Kaum hatte er seine Weise angestimmt, so fiel auch sein Weib mit ein, und bald wurde der Gesang von den anwesenden Frauen aufgenommen, erst leise, dann mit der Leidenschaftlichkeit des Tanzes wachsend, bis zum Forte sich erhebend. Die seltsamen Bewegungen, die der Tänzer mit Knieen und Leib ausführte, das Schwingen seines Oberkörpers, die Melodie mit ihren Kadenz, die bis zum wilden Klageschrei sich erhebenden Stimmen, es war als wenn uns ein Gefühlssturm umtobte.

Als der Gesang zu Ende war, hielt Ajorsalik sein Stück Treibholz, in dem man wohl einen Zauber vermutete, dem Tänzer unter die Nase und stiess zugleich ein paar gellende Schreie aus, mit denen er den Alten aus der Trance erweckte. Langsam kam dieser zu sich und riss, erstickend unter der Hitze seines Gewandes, das Pelzwerk vom Leib und begann von neuem mit dem Singen und Tanzen.

Wie er so dastand, die Brust entblösst, von Narben bedeckt, die vom Nahkampf mit dem Eisbären erzählten, glich er mehr einem Tier als einem Menschen.

Nun traten ein paar jüngere Eskimos heran und erregten mit ihren improvisierten Scherzen laute Heiterkeit. Der Alte hatte sich indessen auf der Pritsche (Bettgestell) niedergelassen und bearbeitete seinen

¹⁾ Einzahl: Angakok.

Körper mit dem Flügel einer Sturmmöwe in der Haltung eines Mannes, der solch loses Treiben nicht bemerken will.

Nach einiger Zeit griff ein anderer Angakok zur Trommel und begann zu tanzen, und einige der alten Lieder vorzutragen, die er von längst verstorbenen Schamanen gelernt hatte. Wimmernd und klagend verströmte seine tiefe weiche Stimme in uralten Gesängen, die von Leiden und Dulden erzählten, ein Ausdruck der Schrecken der langen Polarnacht.

Für diese Menschen bedeutet ihre Musik sicherlich noch mehr, als für uns Zivilisationsmenschen unsere Kunst. Sie müssen einen Ausdruck für ihre Sorgen und Freuden und einen Ablauf für ihren Überschuss an Energie und Lebenslust haben. Sie müssen etwas haben, um ihren Empfindungen Ausdruck zu verleihen, wenn die grauenvolle Polarnacht sich kalt und beklemmend über sie legt, und sie brauchen einen Ausdruck für ihre wilde Freude in der hellen Sommerzeit, wenn Tag und Nacht die Sonne über ihnen scheint und mehrere Monate lang nicht untergeht, wenn sie in lustigem Kampf mit dem Wilde von Ort zu Ort herumziehen und die wunderbaren Freuden des Abenteuerlebens geniesen.

Vor allem ist die Musik das Medium, wenn die Eskimos, im Gefühl ihrer Ohnmacht gegenüber der harten Natur der Polargegenden, sich zur Geisterwelt wenden, um Trost und Rat zu suchen. Wie anderen primitiven Völkern ist ihnen die Musik eine Art religiöses Heil, und sie huldigen ihr mit Eifer und grosser Hingabe«.

Der Eindruck, den ich damals von der Bedeutung der Musik im Leben der Naturvölker bekam, hat sich bei meinen späteren Reisen unter anderen Primitivstämmen, bei denen ich zum Teil sehr lange Zeit lebte, verstärkt.

Leider wird für die Naturvölker und ihre Geisteskultur die letzte Stunde bald gekommen sein. Der Materialismus unserer Zeit und die ungeheure Schnelligkeit des technischen Fortschrittes müssen binnen kurzem das Ende der Naturvölker herbeiführen. Die Primitivstämme werden ihre alten Kulturen mit in ihre Gräber nehmen, und dadurch wird auch unseren wissenschaftlichen Erkenntnissen über die Geisteskultur der Menschheit auf sehr früher Entwicklungsstufe ein Halt geboten, wenn wir nicht jetzt alles tun, um zu sammeln und für die Wissenschaft zu retten, was noch in letzter Stunde zu retten ist.

DIE MUSIK DER SMITH SUND ESKIMOS

A. Muskinstrumente.

Die Smith Sund Eskimos besitzen ebensowenig wie die anderen Eskimostämme irgendwelche melodietragenden Instrumente.

Das einzige Muskinstrument, das sie besitzen, ist eine kleine Trommel, die eigentlich mehr magische als musikalische Bedeutung hat.

Die Smith Sund-Trommel hat im Gegensatz zu der runden Trommel West- und Ostgrönlands eine ovale Form und ist etwas kleiner als die Trommel der anderen Eskimostämme. Sie besteht wie die Trommel der anderen Eskimostämme aus einem Rahmen und einem Handgriff aus Knochen oder Treibholz und ist auf der einen Seite mit Darmhaut bespannt.

Sie wird mit einem Stäbchen aus Treibholz oder Knochen geschlagen, aber nicht auf das Trommelfell, sondern auf der entgegengesetzten Seite des Trommelrahmens — abwechselnd ein Schlag rechts und ein Schlag links vom Handgriff.

Die Smith Sund Eskimos schlagen unter Umständen die Trommel weder mit dem Gesang noch mit dem Tanz im Takt, sondern in einem selbständigen Takt, sodass Gesang, Tanz und Trommelschläge zusammen eine rhythmische Polyphonie bilden.

B. Die Gesänge der Smith Sund-Eskimos.

Notenbeispiele und Analysen.

Um eine wissenschaftliche Bearbeitung von phonographisch fixierten Gesängen zu ermöglichen, ist es unerlässlich, sie zu transskribieren. Die Transskriptionen müssen nicht nur objektiv, sondern auch leicht lesbar sein. Deswegen ist es am zweckmäßigsten, unsere Notenschrift als Grundlage zu benutzen. Die genaue Bezeichnung der tonalen und rhythmischen Eigentümlichkeiten und der Vortragsweise (wozu unsere Notenschrift nicht ausreicht) kann durch die Verwendung diakritischer Zeichen und durch exakte Zeit- und Tonbestimmungen mittels des Metronoms und des Tonometers gewährleistet werden.

Doch eignen sich nicht alle Phonogramme für Tonmessungen. Durch die Messung von Phonogrammen, bei denen es sich um die Produkte ungebüter oder schlechter Sänger mit schwankender Intonation handelt, kommt meiner Ansicht nach nichts von Bedeutung heraus.

Beim Transskribieren der Phonogramme habe ich mich gelegentlich damit begnügt, kleine Erhöhungen und Vertiefungen durch ein + oder ein - über den betreffenden Noten anzudeuten. Wo ich bei guten Sängern mit ziemlich konstanter Intonation Intervalle bemerkte, die, wie z. B. neutrale Terzen, von unserem Tonsystem sehr abwichen, habe ich bei der ersten Bearbeitung des vorliegenden Materials, wenn die Phonogramme sich sonst dafür eigneten, Tonmessungen gemacht, denn in solchen Fällen können genaue Feststellungen der Schwingungsverhältnisse ergebnisreich sein.

Da man aber mit der Angabe der Schwingungszahlen allein die genaue Intervallgrösse nicht anschaulich machen kann, habe ich bei der ersten Bearbeitung die Schwingungszahlen nach der von dem Amerikaner ALEXANDER J. ELLIS erfundenen Methode umgerechnet und die Intervallgrössen in Centszahlen angegeben (siehe Anmerkungen p. 14).

Leider ist mir bei dem Bombenangriff auf Steinkjer am 21. April 1940 nicht nur meine ganze Abhandlung über die Gesänge der Grönländer, sondern auch mein Tonometer verbrannt, sodass ich bei der neuen Bearbeitung auf tonometrische Messungen verzichten musste.

Noch wichtiger als das Tonometer war mir das Metronom als Hilfsinstrument bei der Transskription vorliegender Gesänge. In vielen Fällen war es unmöglich, ohne das Metronom die rhythmische Gruppierung klarzulegen.

Beim blossen Anhören von phonographisch aufgenommenen Eskimo-Gesängen bekommt man zunächst den Eindruck eines einfachen und streng festgehaltenen Rhythmus. Bei dem Versuch, das Gehörte niederszuschreiben, und das Niedergeschriebene nach einem regelmässigen Takt-schema einzuteilen, gerät man aber in Schwierigkeiten.

Kleine rhythmische Verschiebungen, Accelerandos, Ritardandos, Akzente und Atempausen an Melodiestellen, wo man sie nicht erwartet, das komplizierte Durcheinander von Triolen, Achtelnoten, punktierten Noten, Vorschlägen und Syncopen und das vorübergehende Wechseln der Taktart wirken verwirrend auf den, der sich bemüht, die Phonogramme zu transskribieren und zu analysieren. — Am besten setzt man beim Transskribieren exotischer Musik keine Taktstriche, sondern nur Perioden (oder Gruppenstriche), da die Taktstriche das Lesen und Aneignen des fremden Melodiestoffes nur erschweren.

Von grösster Wichtigkeit ist es, das gegebene Material zu analysieren und zu vergleichen, denn erst dadurch kommt man zu einer verhältnismässig objektiven Betrachtungsweise.

Eine grosse Schwierigkeit bei der Bearbeitung von fremdartigen Geistesprodukten ergibt sich daraus, dass man, von der einheimischen Auffassung des Zivilisationsmenschen abhängig, etwas anderes wahrzunehmen glaubt, als das, was tatsächlich vorhanden ist. Dies gilt in vielleicht noch höherem Grade als für andere Kunstgattungen für die Musik. Man fasst unter Umständen die oft sehr komplizierten rhythmischen Figuren der exotischen Musik als uns vertraute rhythmische Kombinationen auf. Die rhythmische Gruppierung wird oft erst beim Vergleich des analysierten Materials durch Analogieschlüsse möglich.

Durch die Analyse wird man gelegentlich auch auf Transskriptionsfehler aufmerksam, die durch Auffassungstäuschungen entstanden sind. Weiter ist die Analyse eine notwendige Vorarbeit zu theoretischen Folgerungen, die völkerkundlich und anthropologisch sowie musikwissenschaftlich von Bedeutung werden können.

Neben einer verhältnismässig eingehenden Analyse der tonalen, rhythmischen und formalen Eigentümlichkeiten glaube ich, soweit es geht, auch eine Beschreibung des Charakteristischen an der Vortragsweise den Notenbeispielen beifügen zu müssen, da die Vortragsweise (genauer bezeichnet die Singweise) neben der Stimmfarbe in anthropologischer Hinsicht mit am wichtigsten ist. Eine in wissenschaftlicher Hinsicht ganz befriedigende Beschreibung der Singweise lässt sich aber weder mit Worten noch mit Notenzeichen machen. Die Singweise sowie die Stimmfarbe können nur durch das Anhören der Phonogramme wirklich erfasst und beurteilt werden.

Um den formalen Aufbau übersichtlicher zu machen, habe ich die verschiedenen Melodiesätze mit Buchstaben bezeichnet.

Der erste Satz (der meistens der Hauptsatz ist) wird mit A, der sich daran gliedernde zweite Satz mit B, der dritte Satz mit C usw. bezeichnet.

Falls die Sätze in varierter Form wiederkehren, werden den Buchstaben kleine Zahlen beigefügt. Der A-Satz wird dann das erste Mal als A₁, und wenn er in varierter Form wiederkehrt als A₂ bezeichnet. — Es wird, mit anderen Worten, dem Buchstaben, der einen Melodiesatz bezeichnet, jedesmal, wenn der betreffende Satz in einer neuen Form wiederkehrt, eine neue Zahl beigefügt.

Bei Wiederholungen der Melodie werden, wie es jetzt bei derartigen Arbeiten üblich ist, nur die neuen Varianten ausgeschrieben. Die Sätze und ihre Varianten, die vor den betr. Wiederholungen schon ausgeschrieben waren, werden nachher nur mit Buchstaben gekennzeichnet.

Damit das Tonmaterial übersichtlicher wird, und um Versetzungsszeichen soweit wie möglich zu vermeiden, sind die meisten Gesänge transponiert worden. Die Originaltonhöhe der Gesänge ist aber angegeben.

Um denjenigen, die im Notenlesen wenig Übung haben, den Überblick zu erleichtern, sind die Notenbeispiele alle im G-Schlüssel (Violinschlüssel) notiert. Die Melodien, die von Männern gesungen wurden, klangen also in Wirklichkeit eine Oktave tiefer, als hier notiert.

Phonogramm 1, vorgetragen von der Eskimofrau KASSALUK.

Dieser Gesang hat den Umfang einer grossen Sexte, in fünf Tonstufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} (\bar{g}is) \bar{a} \bar{c} \bar{d}$. Der Hauptton des Gesanges ist nicht der tiefste Ton (f), sondern a, welches auch der Anfangs- und Schlusston ist. Von diesem Hauptton als melodischer Tonika¹⁾ bewegt sich die Sängerin in schreitenden Intervallen²⁾ nach oben (Oberterz c) und nach unten (Untersekunden gis und g und die Unterterz f). Am Schluss der Melodie erscheint die Oberquarte d über der Oberterz schreitend eingeführt und dann als betonter Vorschlag zur Tonika.

Im Aufbau gehört diese Melodie zu den allereinfachsten der Smith Sund-Gesänge: ein Vorsatz (A)³⁾, aus zwei Motiven bestehend, der zweimal nacheinander (das zweite Mal in leicht variiertem Form) gesungen wird, dann ein Nachsatz (B), der die Melodie abschliesst.

Bei Wiederholungen der Melodie wechseln die Varianten des A-Satzes ihre Reihenfolge: A₂ A₃ B . A₂ A₄ B. A₄ A₃ B usw. Der Nachsatz B kehrt bei allen Wiederholungen der Melodie in unveränderter Form wieder.

Der Vorsatz A enthält $\frac{4}{4}$ Zeitwerte. Der Nachsatz B enthält $\frac{3}{4}$ Zeitwerte. Das Tempo ist mässig und konstant. Die Singweise muss als emphatisch mit verhaltenem Druck bezeichnet werden.

Phonogramm 2, vorgetragen von dem Angakok (heidnischen Priester) MASSAITSIAK.

Dieser Gesang ist sowohl tonal wie rhythmisch und formal bedeutend interessanter als der erste.

Der Umfang beträgt eine grosse Septime, und es kommen sechs Tonstufen vor: $f \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{d} \bar{e}$. Die Tonika ist a. Die Teilschlüsse fallen zum Teil auf die Tonika (a) und teils auf die Unterterz (f). Durch längeres Verweilen auf der Unterterz wird diese besonders hervorgehoben. Neben

¹⁾ Der Ausdruck »Tonika« wird im vorliegenden Werk nicht in harmonischer, sondern immer nur in melodischer Hinsicht gebraucht.

²⁾ Die Grenze zwischen schreitenden und springenden Intervallen darf, wenn es sich um Gesänge wie die der amerikanischen Naturvölker handelt, nicht zu eng gezogen werden. Doch wird man die Quarte als springendes Intervall und die Terzen (meistens auch die grosse Terz) als schreitende Intervalle hinnehmen müssen.

³⁾ Der Ausdruck »Satz« (Sätze) wird hier als Bezeichnung für die verschiedenen Melodieteile gebraucht.

der Unterterz treten Oberterz und Oberquarte sowohl durch ihre Frequenz als auch durch ihre Betonung als wichtige Intervalle hervor. Die Oberquinte (e) erscheint nur einmal im Hauptsatz der Melodie, aber an sehr wichtiger Stelle und wird ausserdem durch eine starke Betonung und ein kleines Ritardando besonders hervorgehoben. Die Untersekunde (g) kommt nur als unbetontes, absteigendes Durchgangsintervall vor und ist von geringer melodischer Bedeutung.

Die Melodie ist aus fünf verschiedenen Sätzen aufgebaut. Der Hauptsatz (A), der aus zwei Motiven besteht, wird zweimal nacheinander gesungen — das zweite Mal mit einer kleinen Änderung des zweiten Motives, das zu dem Nachsatz (B) hinüberleitet. Dieser Nachsatz wird in den beiden ersten Versen des Gesanges immer zweimal nacheinander gesungen, im dritten und vierten Vers aber je nur einmal. Der zweite Satz besteht nur aus einem Ton (der Unterterz). Diese, der tiefste Ton der Melodie, wird in kleine Zeitwerte (zwei Achtel- und eine Viertelnote) aufgelöst.

Nach dem zweiten Satz wird ein Zwischensatz (C) eingeschoben, der das erste Motiv in einer tieferen Lage imitiert. Dann folgt nochmals der zweite Satz, der dritte Satz und noch ein neuer Satz (D), der zunächst den Schluss des dritten Satzes imitiert und dann zu dem Schlussatz (E) hinüberleitet.

Der Schlussatz ruht auf der Tonika der Melodie. Sie wird in kleine Zeitwerte aufgelöst.

Im zweiten Vers wird der vierte Satz (D) leicht verkürzt. Die Melodie fängt wie üblich auf dem betonten Taktteil an.

Die metrische Einteilung ist zweigliedrig, ausgenommen der Schlussatz (E_1), der aus $\frac{7}{4}$ besteht.

Das Tempo ist mässig und konstant. Die Singweise ist emphatisch mit verhaltenem Druck und kennzeichnet sich weiter durch Sforzato-Einsätze, scharfe Akzente und Respirationsgeräusche auf den höheren Tönen, nebst Abwärtsglissandos und abnehmender Tonstärke bei absteigender Melodiebewegung, bis zum Piano auf den tiefsten Tönen.

Phonogramm 3, vorgetragen von MASSAITSIAK.

Der Gesang fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an. Die Vortragsweise kennzeichnet sich durch scharfe Akzente und Sforzatoeinsätze mit Atemgeräuschen auf den höheren Tönen, nebst Abwärtsglissandos und abnehmender Tonstärke in dynamischen Schattierungen bei absteigender Melodiebewegung.

Trotz der aufgeregten, emphatischen Singweise ist das Tempo mässig und ziemlich konstant.

Der Tonumfang ist eine grosse Septime, in sechs Tonstufen geteilt:

$\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \overline{\bar{d} \bar{i} \bar{s}}$. Die melodische Tonika ist a, auf welches der Hauptschluss und einige der Teilschlüsse fallen, und das auch durch seine Frequenz hervorgehoben wird. Danebst sind Oberquinte und Oberquarte sehr wichtig für den Charakter der Melodie, obwohl diese Intervalle nur in dem Hauptsatz (A) vorkommen.

Die Oberquarte (dis) wird einen guten Viertelton zu hoch intoniert. Die Oberterz wird in diesem Beispiel weniger schwankend intoniert, als von den meisten Eskimosängern. Es handelt sich hier um einen der besten Eskimosänger.

Die Unterterz wird sowohl durch ihre Frequenz wie dadurch, dass einer der wichtigsten Teilschlüsse auf sie fällt, besonders hervorgehoben. Sie wird im dritten Satz in kleine Zeitwerte aufgelöst.

Die Untersekunde (g) kommt nur als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall vor.

Die Melodie besteht aus vier kurzen Sätzen, die aus kleinen Einheiten aufgebaut sind. Der Nachsatz (B) kommt in variiertter Form wieder. Die metrische Einteilung ist zweigliedrig — $\frac{4}{4}$ Zeitwerte — in den drei ersten Sätzen und $\frac{6}{4}$ Zeitwerte im vierten Satz (D).

Phonogramm 4, vorgetragen von MITTEK.

Der Tonumfang ist eine grosse Sexte, in fünf Tonstufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} (\text{cis}) \bar{d}$. Die melodische Tonika ist a, auf welches der Hauptschluss und einer der Teilschlüsse fallen.

Danebst sind die Oberquarte und die Oberterz von Bedeutung für diese Melodie. Die Oberterz wird abwechselnd als Leitton (cis^+) und als c intoniert. Die Unterterz (f) beherrscht den ganzen dritten Satz und wird in kleine Zeitwerte aufgelöst. Die Untersekunde (g) kommt nur in der Variante des zweiten Satzes (B_4) als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall vor und ist von sehr geringer Bedeutung.

Die Melodie besteht aus ganz kleinen Einheiten, die in vier verschiedenen Sätzen aneinander gereiht sind. Mit Ausnahme des dritten Satzes (C) kehren die verschiedenen Sätze in teilweise stark variierten Formen wieder. Der erste Satz kommt in vier verschiedenen, der zweite Satz in sechs und der vierte Satz in drei Fassungen vor.

Es kommen verschiedene Arten der Variierung vor, unter anderem durch tonale Änderungen (B_2), durch rhythmische und tonale Änderungen (B_5 und A_3), durch Einschieben von neuen Motiven und Wiederholungen von Motivteilen (B_4 und B_6), durch Verkürzungen und Ausschaltung von Motivteilen (D_3).

Die metrische Einteilung ist unregelmässig. Der erste Satz (A_1) enthält zunächst $\frac{9}{8}$ Zeitwerte. Bei der zweiten Wiederholung (A_2): $\frac{5}{8}$ Zeitwerte, später (A_4) $\frac{6}{8}$. Der zweite Satz enthält zunächst $\frac{4}{8}$ Zeitwerte,

bei der zweiten Wiederholung (B_3) $\frac{5}{8}$, und bei der dritten Wiederholung (B_4) enthält er $\frac{13}{8}$ Zeitwerte usw.

Die Vortragsweise ist durch scharfe Akzente, Sforzatos und Atemgeräusche, Abwärtsglissandos und dynamische Abstufungen und eine eckige, emphatische Singweise gekennzeichnet. Trotz der Accelerandos und der aufgeregten Singweise ist das Tempo mässig und ziemlich konstant.

Phonogramm 5, vorgetragen von SÂMIK.

Der Gesang fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an. Der Tonumfang beträgt eine grosse Sexte, in vier Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{a} \overline{\bar{c}\bar{is}} \bar{d}$. Melodische Tonika (a), Unterterz (f), Oberterz (cis) und Oberquarte (d). Die Untersekunde fehlt.

Die Oberterz und die Oberquarte dominieren in den beiden ersten Sätzen (A und B). Der dritte Satz (C) wird von der Unterterz, die in kleine Zeitwerte aufgelöst wird, beherrscht. Nach dem dritten Satz folgt als Interludium ein vierter Satz (D) und dann ein fünfter Satz (E), in welchem die melodische Tonika (a) in kleine Zeitwerte aufgelöst wird und die Melodie abschliesst.

Die metrische Einteilung ist dreiteilig in den ersten vier Sätzen, und $\frac{7}{4}$ im Schlussatz des ersten Verses. Im zweiten und dritten Vers wird der Schlussatz (F) stark verkürzt und enthält nur $\frac{2}{4}$ Zeitwerte.

Die Vortragsart kennzeichnet sich durch eine aufgeregte, eckige und schnarrende Singweise, scharfe Akzente, Sforzatoeinsätze und starke Atemgeräusche auf den höheren Tönen nebst Abwärtsglissandos und abnehmender Tonstärke in dynamischen Schattierungen bei absteigender Melodiebewegung. Trotz der aufgeregten Singweise ist das Tempo mässig und konstant.

Phonogramm 6, vorgetragen von MASSAITSIAK.

Der Tonumfang beträgt eine grosse Sexte, in sechs Tonstufen geteilt: $\bar{f} \overset{+}{\bar{g}} \bar{a} \bar{c} \overline{\bar{c}\bar{is}} \bar{d}$, mit a, auf welches der Hauptschluss fällt, als melodischer Tonika. Das a wird in den beiden ersten Sätzen einen guten Viertelton zu tief intoniert — als neutrale Terz — in seinem Verhältnis zur Oberterz (c) und Unterterz (f). Die Oberterz spielt in diesem Lied eine grosse Rolle. Bemerkenswert ist, dass bei Wiederholung der Melodie der erste Satz (A) durch $\frac{2}{4}$ Zeitwerte verlängert wird, in welchen die Oberterz um etwa $\frac{1}{2}$ Ton (zum cis) erhöht wird und starkbetont als 3 Achtelnoten mit darauf folgender Pause wie eine Art Signal hervorgehoben wird. Darauf wird der erste Satz (A_1) in seiner ursprünglichen Gestalt wiederholt.

Auch die Oberquarte (d) spielt als Anfangston und auch durch die Betonung und eine kleine Fermate eine grosse Rolle. Die Unterterz

(f) hat in diesem Lied wenig zu sagen. Die Untersekunde kommt nur als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall vor.

Die Melodie besteht, wie die Gesänge der Smith Sund Eskimos im allgemeinen, aus kleinen Einheiten, die in mehreren verschiedenen Sätzen aneinandergereiht sind. Die vier Sätze, aus welchen diese Melodie aufgebaut ist, kehren in gesetzmässiger Weise, ohne Varianten wieder, mit Ausnahme der schon erwähnten charakteristischen Verlängerung des Hauptsatzes (A_2).

Die metrische Einteilung ist $\frac{8}{8}$ im ersten Satz (A_1), $\frac{10}{8}$ im zweiten Satz (B), $\frac{6}{8}$ im dritten Satz, $\frac{9}{8}$ im vierten Satz und $\frac{12}{8}$ in dem variierten Hauptsatz (A_2). Diese wechselnde Metrik wird ohne Änderungen bei allen Wiederholungen des Liedes streng durchgeführt.

Die Vortragsweise kennzeichnet sich durch scharfe Akzente, Sforzatoeinsätze und Atemgeräusche auf den höheren Tönen, Abwärts-glissandos und Diminuendos bei absteigender Melodiebewegung, bis zum Piano an den tiefsten Tönen. Dazu tritt die für die Smith Sun Eskimos und die amerikanischen Indianer eigentümliche Stimmfarbe und eine etwas aufgeregte Singweise, die man als pathetisch mit verhaltem Druck bezeichnen könnte, deutlich hervor. Das Tempo ist trotz der aufgeregten Singweise mässig und konstant. Der ganze Bewegungshabitus muss als feierlich schreitend bezeichnet werden.

Phonogramm 7, vorgetragen von KULÉ.

Tonumfang eine Quinte, in vier Stufen geteilt: $\bar{a} \bar{\bar{c}} \bar{\bar{d}} \bar{\bar{e}}$. Der Hauptton ist a. Die Untersekunde und die Unterterz fehlen. Diese Melodie fällt aus dem Rahmen der Gesänge der Smith Sund Eskimos. Die Intonation war bei dieser alten Sängerin schwankender als bei den anderen Smith Sund-Sängern. Auch die Form ist anders als die sonst bei ihnen übliche.

Die Melodie besteht aus einem langen schwebenden Vorsatz, einem Zwischensatz, der noch unklarer ist als der erste Satz und einem dritten Satz, der den Anfang des ersten Satzes imitiert und dann die Melodie abschliesst. Der Gesang wird öfters von gesprochenen Rezitativen abgebrochen.

Alle drei Sätze schliessen auf dem tiefsten Ton der Melodie. Die metrische Einteilung ist unregelmässig. Das Tempo ist mässig und ziemlich konstant. In der Singweise fehlen mehrere für die Smith Sund Eskimos sonst so typische Eigenarten.

Ob es sich hier in der Melodiestruktur um etwas ganz Besonderes, für die Eskimos Fremdartiges handelt, und ob die aus dem Rahmen fallende Vortragsweise auf die Altersschwäche der Sängerin oder auf fremden Einfluss zurückzuführen ist, lasse ich vorläufig dahinstehen.

Phonogramm 8, vorgetragen von IHRÊ.

Tonumfang: eine grosse Sexte, in 5 Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{d}$. Wie es den Smith Sind Eskimos üblich ist, fängt die Melodie mit dem betonten Taktteil an und zwar mit einem Vorschlag zu demselben. Die melodische Tonika ist a, auf welches der Hauptschluss fällt. Viel Gewicht fällt auch auf die Oberquarte (\bar{d}) und die Oberterz (\bar{c}). Ferner ist die Unterterz (\bar{f}), die in dem dritten Satz akzentuiert und in kleine Zeitwerte aufgelöst wird, von Bedeutung.

Die Untersekunde (\bar{g}), kommt hier nur als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall vor und ist von geringer Bedeutung.

Die Melodie ist aus fünf kurzen Sätzen aufgebaut, von denen der 2. und 5. Satz in leicht variiert Form wiederkehren.

Die Metrik ist abwechselnd viergliedrig und fünfgliedrig. Das Tempo ist mässig und ziemlich konstant.

Wie bei dem vorigen Phonogramm ist auch hier die Singweise weniger typisch für die Smith Sund Eskimos.

Phonogramm 9, vorgetragen von AJORSALIK.

Der Tonumfang ist eine grosse Septime, in sechs Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{d} \bar{e}$. Der Gesang hat zwei Haupttöne, nämlich d im ersten Teil und a in den letzten 3 Strophen.

Neben \bar{d} und \bar{a} ist auch das \bar{c} und das \bar{e} von Bedeutung. In diesem Gesang spielt ausnahmsweise auch die Untersekunde (\bar{g}) eine Rolle, da sie nicht nur als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall vorkommt, sondern auch an betonter Stelle erscheint und sogar den Hauptschluss der Melodie bildet.

Die Teilschlüsse fallen öfters auf den Hauptton \bar{a} und einmal auf die Unterterz \bar{f} , die in dieser Melodie sonst wenig zu sagen hat. Die Oberquinte \bar{e} kommt nur im Anfang des Hauptsatzes vor, ist aber für den Charakter der Melodie von Bedeutung.

Der Gesang fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an. Die Melodie besteht aus fünf Sätzen, die in gesetzmässiger Weise, teilweise ein wenig variiert, wiederkehren.

Die metrische Einteilung ist $7/8$ in jedem der drei ersten Sätze, $8/8$ im vierten Satz und $9/8$ im fünften Satz. Das Tempo ist mässig und konstant. Die Melodie bewegt sich in schreitenden Intervallen, treppenartig von oben nach unten.

Der feierlich schreitende Bewegungshabitus und die emphatisch-pathetische Singweise, die für die Smith Sund Eskimos typisch sind, kommen in diesem Phonogramm deutlich zum Vorschein.

Dieser Gesang enthält einige Worte Text, die jedoch schwer verständlich sind.

Phonogramm 10, vorgetragen von AJORSALIK.

Tonumfang eine grosse Sexte, in fünf Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{d}$. Der Hauptton ist a, auf welches der Hauptschluss und die meisten Teilschlüsse fallen. Der Hauptton wird im Schlussatz in kleine Zeitwerte aufgelöst. Neben der Oberterz, der Oberquarte und der Unterterz ist auch die Untersekunde von Bedeutung, weil sie nicht nur als absteigendes Durchgangsintervall vorkommt, sondern auch an betonter Stelle erscheint und einen der Teilschlüsse bildet.

Dieses Phonogramm gibt wieder ein Beispiel der sogenannten Dreiklangsmelodien, vor allem der erste Satz.

Obwohl diese Melodie in formaler Hinsicht nach der bei den Smith Sund Eskimos üblichen »Patern« aufgebaut ist und der Schluss als typisch eskimoisch charakterisiert werden muss, ist fremder Einfluss nicht ausgeschlossen.

Ich stelle mich skeptisch gegenüber dieser Melodie, nicht weil sie teilweise wie eine Dreiklangsmelodie aussieht, sondern weil der Rhythmus und die ganze Melodiebewegung, mit Ausnahme des Schlusses, mehr europäisch als eskimoisch aussehen.

Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine europäische Melodie, welche die Eskimos von den Mitgliedern einer Schifffmannschaft gehört haben, und welche der Eskimosänger bei der Wiedergabe unwillkürlich etwas eskimoisiert hat. Die Melodie wurde zu einem Eskimotext gesungen. Das Tempo ist mässig und ziemlich konstant. Die Vortragsweise ist dieselbe pathetische wie im vorigen Beispiel.

Phonogramm 11, vorgetragen von KULÊ.

Der Tonumfang beträgt eine Quinte, in fünf Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \dot{\bar{h}} \bar{c}$, die alle mehr oder weniger schwankend intoniert werden. So werden sowohl g und gis, wie a, $\dot{\bar{a}}$ und h und $\dot{\bar{h}}$ intoniert.

Die Tonleiter dieser Melodie enthält auch wie Beispiel 7, das von der selben Sängerin vorgetragen wurde, die Quarte, von dem tiefsten Ton der Melodie an gerechnet. Dieses Intervall fehlt sonst bei den übrigen Beispielen der Smith Sund Gesänge.

Die Melodie hat am Anfang a als Hauptton — später tritt seine Unterterz f als Hauptton hervor. Auf den letztgenannten fallen sowohl die Teilschlüsse wie der Hauptschluss.

Neben den Haupttönen a und f ist die Oberterz (c) zum ersten Hauptton von Bedeutung. Ebenso spielt die Obersekunde zum zweiten Hauptton eine wichtige Rolle, weil sie hier nicht als absteigendes Durchgangsintervall, sondern als aufsteigendes Leittonintervall auftritt.

Die metrische Einteilung ist unregelmässig.

Der Aufbau dieser Melodie folgt der bei den Smith Sund Eskimos üblichen Form, aber der Rhythmus und Bewegungshabitus ist anders. Auch das Tempo ist weniger konstant als üblich. Wie Nr. 7, das von derselben Sängerin gesungen wurde, fällt auch dieses Beispiel aus dem Rahmen der üblichen Smith Sund-Gesänge heraus, sowohl was die Singweise wie die Melodiebewegung betrifft.

Phonogramm 12, vorgetragen von MASSAITSIAK.

Das Lied hat den Umfang von einer grossen Septime, in sechs Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{\bar{d}} \bar{\bar{e}}$. Die melodische Tonika ist a. Der Hauptschluss fällt auf die Tonika. Die Teilschlüsse fallen auf die Unterterz (f), die in dieser Melodie einen ganzen Satz beherrscht. Auch die Oberterz, die Oberquarte und die Oberquinte treten als wichtige Intervalle hervor.

Die Untersekunde ist hier von geringer Bedeutung, da sie nur als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall und sogar nur einmal vorkommt.

Der Gesang fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an. Die Melodie besteht aus vielen kleinen Einheiten, die aneinandergereiht sind wie Perlen an einer Schnur.

Die fünf Sätze, aus denen die Melodie aufgebaut ist, kehren wieder in gesetzmässiger Weise. Der Hauptsatz wird zweimal nacheinander gesungen, das zweite Mal mit einer kleinen Änderung, die zu dem nächsten Satz (B) hinüberleitet. Der zweite Satz ruht auf der Unterterz, die in kleine Zeitwerte aufgelöst wird.

Die metrische Einteilung ist $7/8$ im ersten Satz, $10/8$ im zweiten Satz, $6/8$ im dritten, $9/8$ im vierten und $10/8$ im Schlussatz.

Die Singweise ist ernst und pathetisch mit scharfen Akzenten auf den höheren Tönen, Abwärtsglissandos und dynamischen Schattierungen bei absteigender Melodiebewegung.

Trotz der aufgeregten Singweise und der komplizierten Rhythmisik und Metrik ist das Tempo mässig und ziemlich konstant.

Phonogramm 13, vorgetragen von SÂMIK.

Der Tonumfang beträgt eine grosse Sexte, in fünf Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \overset{(+)}{\bar{c}} (\overline{\text{cis}}) \bar{\bar{d}}$. Die Tonika ist a. Auf diese fallen sowohl die Teilschlüsse wie der Hauptschluss. Neben der Tonika wird die Oberquarte sowohl als betonter Anfangston, wie auch durch ihre Frequenz, von grosser Bedeutung für den Charakter der Melodie. Ferner spielt die Oberterz eine gewisse Rolle. Sie wird aber ziemlich schwankend als c, $\overset{+}{c}$ und einmal als cis intoniert.

Die für die meisten Smith Sund-Gesänge charakteristische Unterterz, die gewöhnlich einen ganzen Satz beherrscht und in kleine Zeitwerte aufgelöst wird, hat in dieser Melodie nur wenig zu sagen. Die Untersekunde (g) kommt nur im Satz D vor, einmal betont und zweimal als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall.

Der Gesang fängt auf dem betonten Taktteil an und sogar mit einem akzentuierten Vorschlag, wodurch die darauffolgende Hauptnote synchronisiert wird.

Die Melodie ist aus einer Reihe ganz kleiner Motive zusammengefügt.

In rhythmischer Hinsicht gehört dieser Gesang zu den komplizierteren. Es wechseln Triolen, punktierte Noten, Achtel-, Sechzehntel-, und Zweiunddreissigstelnoten, betonte Vorschläge und Akzente an unerwarteten Stellen usw.

Der formale Aufbau ist etwas freier als in den vorhergehenden Beispielen. Im ersten Vers kommen vier verschiedene Sätze vor, wovon die beiden ersten wiederholt werden. Vom zweiten Vers ab kehren die verschiedenen Sätze unregelmässig wieder und teilweise in stark variiertem Form. Der Zwischensatz (C) fällt aus und ein neuer Zwischensatz erscheint, in welchem der Hauptton (a) in kleine Zeitwerte aufgelöst wird.

Aus den Wiederholungen der Sätze lassen sich mehrere verschiedene Arten der Variierung erkennen — unter anderen Wiederholung von Motivteilen, rhythmische Veränderungen, das Einschieben von Pausen usw.

Der Gesang wird öfters von gesprochenen Rezitativen abgebrochen.

Die metrische Einteilung ist $\frac{5}{8}$ im Hauptsatz und in allen seinen Varianten.

Der zweite Satz (B) und der Schlussatz (D), die in vielen verschiedenen Varianten wiederkehren, haben eine sehr unregelmässige Metrik.

Die für die Smith Sund Eskimos charakteristische aufgeregte, eckige Singweise mit Sforzatoeinsätzen, scharfen Akzenten und starken Respirationsgeräuschen auf den hohen Tönen, nebst Abwärtsglissandos und dynamischen Abstufungen bei der absteigenden Melodiebewegung, tritt bei diesem Sänger in gesteigertem Masse hervor. Trotz der aufgeregten Singweise ist das Tempo mässig und konstant.

Phonogramm 14, vorgetragen von SÂMIK.

Der Gesang fängt auf dem betonten Taktteil an. Der Tonumfang ist eine grosse Septime, in sechs Stufen geteilt $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} (\overline{\text{cis}}) \bar{d} \bar{e}$. Die melodische Tonika ist a. Auf sie fallen sowohl die Teilschlüsse wie auch der Hauptschluss. Neben der Tonika spielt hier, wie im letzten Beispiel, die Ober-

quarte eine grosse Rolle. Danebst ist die Oberterz (c), die auch als Leitton (cis) intoniert wird, von Bedeutung. Die Oberterz wird sehr schwankend intoniert. Die Oberquinte kommt nur einmal als Melisme vor. Die Unterterz spielt, wie im letzten Beispiel, eine kleinere Rolle als sonst. Die Untersekunde erscheint hier wieder in ihrer kleinen Rolle als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall.

Wie der vorhergehende Gesang ist auch dieser etwas freier im formalen Aufbau als die Mehrzahl der Smith Sund-Gesänge. Die Melodie enthält drei kurze Sätze. Der Hauptsatz wird im ersten Vers zunächst dreimal nacheinander gesungen und das dritte Mal durch kleine rhythmische Veränderungen und melismatische Ausschmückungen variiert. Ebenso wird der zweite Satz dreimal nacheinander gesungen und das dritte Mal ein wenig variiert. Im Schlussatz wird der Hauptton in kleine Zeitwerte aufgelöst.

Die Reihenfolge der Sätze wird bei den Wiederholungen der Melodie geändert und die Sätze durch Melismen, rhythmische Veränderungen, durch Wiederholung von Motivteilen, durch Verkürzungen der Motive usw. variiert. Der Gesang wird öfters von gesprochenen Rezitativen abgebrochen.

Die metrische Einteilung ist unregelmässig. Das Tempo ist auch in diesem Gesang mässig und konstant, trotz der aufgeregten, emphatischen Singweise, welche dieselbe ist, wie die bei den Beispielen 5 und 13 besprochene.

Phonogramm 15, vorgetragen von SÂMIK.

(#)

Tonumfang: eine grosse Sexte, in fünf Stufen geteilt, $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{d}$.

Die melodische Tonika ist a, auf welches der Hauptschluss und fast alle Teilschlüsse fallen. Die Oberquarte (d) spielt auch in dieser Melodie eine grosse Rolle. Die Oberterz wird sehr schwankend intoniert. Die Unterterz hat hier, wie in den beiden vorhergehenden Notenbeispielen, weniger zu sagen als sonst. Die Untersekunde spielt ihre übliche kleine Rolle als absteigendes Durchgangsintervall.

Diese Melodie ist wie die vorhergehenden aus drei Sätzen aufgebaut, die mehr oder weniger variiert wiederkehren. Bei der dritten Wiederholung der Melodie wird nach dem zweiten Satz ein neuer Satz (D) als ein Interludium eingeschoben, das wie der Schlussatz den Hauptton in kleine Zeitwerte auflöst.

Wie die vorhergehenden Beispiele fängt auch dieser Gesang auf dem betonten Taktteil an. Der Gesang wird öfters von gesprochenen Rezitativen unterbrochen. Die metrische Einteilung ist unregelmässig: ${}^4/_6$, ${}^5/_4$, ${}^7/_4$, ${}^6/_4$, ${}^4/_4$ usw. Die Singweise ist dieselbe aufgeregte, emphatische wie bei den besprochenen Beispielen 5 und 13 desselben Sängers. Das Tempo ist mässig und konstant.

Phonogramm 16, vorgetragen von AJORSALIK.

Der Tonumfang ist eine grosse Sexte, in fünf Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{d}$. Die melodische Tonika ist a, auf welches der Hauptschluss und auch einige der Teilschlüsse fallen. Die übrigen Teilschlüsse fallen auf die Unterterz, die in dieser Melodie viel zu sagen hat. In dem Hauptsatz treten Oberterz und Oberquarte als wichtige Intervalle hervor. Die Untersekunde hat in diesem Beispiel viel weniger zu sagen, als in Nr. 9 und Nr. 10, die von demselben Sänger vorgetragen wurden. Sie erscheint hier in ihrer üblichen Rolle als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall.

Auch dieser Gesang fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an. Die Melodie besteht aus fünf kurzen Sätzen. Im fünften Satz wird die Tonika in kleine Zeitwerte aufgelöst. Wie gewöhnlich bei den Smith Sund Eskimos enthalten die beiden ersten Sätze das, was für den Charakter der Melodie am wichtigsten ist.

Der aus einem für die Smith Sund Eskimos typischen rhythmischen Motiv und einer einzigen Tonstufe bestehende zweite Satz, der wie eine Antwort auf den ersten Satz wirkt, schliesst den ersten Teil der Melodie sehr schlicht und feierlich ab. Das erste Mal auf der Tonika, das zweite und dritte Mal auf der Unterterz, was den feierlichen, ernsten Charkater der Melodie noch mehr unterstreicht.

Trotzdem die Melodie aus wenigen sich wiederholenden kurzen Sätzen aufgebaut ist und jeder Satz aus kleinen gleichartigen Einheiten besteht, wirkt sie nicht beschränkt und monoton, sondern im Gegenteil sehr grosszügig und eindrucksvoll.

Die Metrik ist im ersten Satz zweiteilig, im zweiten Satz dreiteilig. Der dritte Satz (C) enthält $5/4$ Zeitwerte, der vierte Satz $6/4$ und der Schlussatz enthält $4/4 + 5/4$ Zeitwerte. Das Tempo ist mässig und konstant.

In diesem Beispiel kommt die für die Smith Sund Eskimos typische ernste und emphatische Singweise und der feierlich schreitende Bewegungshabitus sehr deutlich zum Vorschein.

Phonogramm 17, vorgetragen von ILLATNIAK.

Der Tonumfang ist eine grosse Septime, in 6 Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{d} \bar{e}$. Die melodische Tonika ist a. Auf diese fällt der Hauptschluss. Die Teilschlüsse fallen auf die Unterterz, die auch durch ihre Frequenz und durch ihre Akzentuierung als wichtiges Intervall hervortritt. Ferner sind die Oberterz und die Oberquarte wichtig für den Charakter der Melodie. Auch die Oberquinte ist von Bedeutung, obwohl sie nur als letztes unbetontes Achtel einer Triole vorkommt. Die Untersekunde erscheint in diesem Gesang in ihrer üblichen geringen Rolle als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall.

Der formale Aufbau ist in dieser Melodie etwas freier als in dem letzten Beispiel, obwohl er am Anfang sich der gewöhnlichen Form der Smith Sund-Gesänge anschliesst. Nach dem Vorsatz (A) folgt als Antwort ein Nachsatz, (B), in welchem die Unterterz wie üblich in kleine Zeitwerte aufgelöst wird. Dann folgt der erste Satz nochmals, aber anstatt des zweiten Satzes erscheint nachher der Zwischensatz (C) und dann der Schlussatz. — Dann wird als Interludium vor dem zweiten Vers ein neuer Satz (E) eingeschoben und mit einer kleinen Änderung wiederholt, worauf der zweite Satz erscheint, ehe die ganze Melodie wiederholt wird.

Dieser Gesang ist sonst typisch für die grosse Mehrzahl der Smith Sund-Gesänge. Er fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an. Die Vortragsweise ist die bei den Smith Sund-Frauen übliche emphatisch-akzentuierte und die bei dieser Sängerin besonders freudevolle Art des Singens.

Die Tonstärke nimmt bei absteigender Melodiebewegung ab. Das Tempo ist mässig und ziemlich konstant. Die metrische Einteilung ist $\frac{4}{4}$ im ersten und im dritten Satz und unregelmässig in den übrigen Sätzen.

Phonogramm 18, vorgetragen von KULÊ.

Der Tonumfang ist eine kleine Septime, in sechs Stufen geteilt:
 $\overline{d} \stackrel{(\div)}{f} \stackrel{(\div)}{g} \stackrel{(\div)}{\bar{a}} \stackrel{(\div)}{\bar{h}} \stackrel{(\div)}{\bar{e}}$. Die Tonika ist f. Auf diese fallen sowohl die Teilschlüsse wie auch der Hauptschluss. Nebst dem Hauptton sind die Oberterz und die Oberquinte wichtige Intervalle. Ferner ist die Unterterz, die einen ganzen Satz für sich hat, von Bedeutung. Eine Untersekunde zum Hauptton existiert in diesem Gesang nicht, dagegen eine Obersekunde, die aber nur einmal vorkommt und eine Oberquarte, die nur in den Varianten des dritten Satzes (C_2 und C_3) vorkommt und im Tritonusverhältnis zum Hauptton steht.

Die Intonation dieser alten Sängerin ist sehr unsicher — vor allem werden die Terzen sehr schwankend intoniert. Die metrische Einteilung ist unregelmässig, das Tempo ist mässig.

Dieser Gesang gehört wie Nr. 7 und Nr. 11 zu den Ausnahmen unter den Gesängen der Smith Sund Eskimos. Obwohl die Melodie in ihrem formalen Aufbau sich der bei den Smith Sund Eskimos üblichen Form anschliesst und auch sonst gewisse Smith Sund-Eigenarten aufweist, deuten Rhythmus und teilweise die Intervalle in den Hauptmotiven auf europäischen Ursprung hin.

Typisch für die Eskimos ist jedoch das Auflösen der tieferen Töne in kleine Zeitwerte (Satz B und Satz E). — Der Schlussatz ist überhaupt — auch in rhythmischer Hinsicht — typisch für die Smith Sund-Gesänge.

Phonogramm 19, vorgetragen von TUKUMINGUAK.

Der Tonumfang beträgt eine Quinte, in 4 Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c}$. Die melodische Tonika ist in diesem Beispiel der tiefste Ton (f), auf welchen der Hauptschluss fällt, und der auch durch seine Frequenz als der Hauptton hervorgehoben wird.

Neben dem Hauptton sind die Oberterz und Oberquinte von grosser Bedeutung. Auch die Obersekunde ist sowohl durch ihre Frequenz wie durch ihre Akzentuierung wichtig für den Charakter der Melodie.

Die Melodie besteht aus drei Sätzen, die teilweise mit kleinen Variierungen immer in derselben Reihenfolge wiederkehren. Die metrische Einteilung ist zweigliedrig durch alle Sätze. Das Tempo ist mässig und konstant.

Die Melodie besteht aus vielen kleinen Einheiten, die (wie von HORNBOSTEL treffend gesagt hat) »additiv gereiht« sind.

In der Singweise kommt die für die Smith Sund Eskimos typische Eigenart sehr deutlich zum Vorschein: das explosiv Pathetische mit verhaltenem Druck.

Phonogramm 20, vorgetragen von derselben Eskimofrau TUKUMINGUAK
wie Beisp. 19.

Der Tonumfang beträgt eine grosse Sexte, in 4 Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{a} \bar{c} \overset{(+)}{\bar{d}}$. Im ersten und zweiten Satz dominieren die Rahmenintervalle \bar{d} und \bar{f} . Der dritte Satz wird von den mittleren Intervallen a und c beherrscht, welche im Terz- und Quintenverhältnis zum tiefsten Ton stehen. Der Hauptton fällt auf a , das als Tonika des letzten Liedteiles gelten muss. Ein Sekundenintervall kommt in diesem Lied nicht vor. Im zweiten Satz wird der tiefste Ton (f) in kleine Zeitwerte aufgelöst.

Das Lied besteht wie das vorige aus drei kurzen Sätzen, die in regelmässiger Weise ohne Variierung wiederkehren. Die metrische Einteilung ist zweigliedrig im ersten und zweiten Satz. Der dritte Satz hat $\frac{7}{4}$. Das Tempo ist mässig und konstant.

Die Singweise zeichnet sich durch eine freudevoll aufgeregte, pathetische Stimmung mit verhaltenem Druck aus. Typisch für die Smith Sund Eskimos sind auch die Sforzatoeinsätze auf den höheren Tönen und die Abwärtsglissandos und abnehmende Tonstärke bei absteigender Melodiebewegung.

Die Intonation ist bei dieser Sängerin ziemlich sicher und konstant. Wenn sie aber im Hauptsatz der Melodie den Quartensprung $\bar{d}—\bar{a}$ zu gross macht, indem sie das \bar{d} beinahe einen Viertelton zu hoch intoniert, so geschieht dies anscheinend, um dadurch ihren Gefühlen stärkeren Ausdruck zu verleihen.

Phonogramm 21. Dasselbe Lied wie Nr. 20, vorgetragen von derselben Sängerin.

Die Intervalle sind genau dieselben wie im vorhergehenden Beispiel. Die Reihenfolge der Sätze ist dieselbe, mit der Ausnahme, dass der zweite Satz diesmal nicht zweimal nacheinander gesungen wird. Bei der zweiten und vierten Wiederholung der Melodie wird der zweite Satz halb gesprochen vorgetragen, wobei der Rhythmus und der metrischen Einteilung kleine Änderungen widerfahren, sonst ist sowohl die Rhythmus wie die Metrik genau dieselbe wie in Nr. 20, nur ist das Tempo ein klein wenig langsamer. Der Gesang wird von unregelmässigen Trommelschlägen begleitet und wird ein paarmal von gesprochenen Rezitativen unterbrochen. Die Vortragsweise ist dieselbe wie in Nr. 20.

Phonogramm 22, vorgetragen von TUKUMINGUAK.

Der Tonumfang beträgt eine grosse Sexte, in sechs Stufen geteilt:

$\overline{f} \overline{g} \overline{a} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{e}}$. Die melodische Tonika ist a. Auf diese fällt der Hauptschluss. Die Teilschlüsse fallen auf die Unterterz (f), die in kleine Zeitwerte aufgelöst wird und sowohl durch ihre Akzentuierung wie auch durch ihre Frequenz als wichtiges Intervall hervortritt. Die Oberterz und Oberquarte sind auch von grosser Bedeutung. Die Untersekunde erscheint hier wieder als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall und ist von geringer Bedeutung. Die Oberquinte erscheint einmal im ersten Satz als unbetonte Sechzehntelnote. Der Gesang fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an und besteht aus drei kurzen Sätzen, die aus kleinen Einheiten aneinander gereiht sind. Der zweite Satz wird zweimal nacheinander gesungen und kommt bei den Wiederholungen der Melodie in mehreren Variationen vor. Die metrische Einteilung ist zweigliedrig im ersten und zweiten Satz, $\frac{5}{4}$ im dritten Satz und $\frac{4}{4}$ in der Variante des dritten Satzes. Das Tempo ist mässig und konstant. Die Singweise ist dieselbe emphatisch-pathetische wie in den vorhergehenden Liedern. Auch in diesem Liede intoniert die Sängerin die Oberquarte am Anfang des Liedes etwas zu hoch.

Phonogramm 23. Dasselbe Lied wie Nr. 16, von demselben Sänger (AJORSALIK) vorgetragen.

Das Lied wurde diesmal ein klein wenig langsamer und einen Ganzton höher gesungen als Nr. 16.

Phonogramm 24, vorgetragen von MASAITSIAK.

Das Lied fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an. Der Tonumfang ist eine grosse Sexte, in fünf Stufen geteilt: $\overline{f} \overline{g} \overline{a} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{d}}$.

Die melodische Tonika ist a. Auf diese fallen sowohl die Teilschlüsse wie der Hauptschluss. Viel Gewicht fällt auf die Oberterz, die aber meistens als neutrale Terz intoniert wird. Die Oberquarte kommt nur am Anfang des Hauptsatzes (erster Satz) vor, aber an betonter Stelle und ist von grosser Bedeutung für den Charakter der Melodie.

In diesem Lied kommt wieder die Untersekunde nur als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall vor. Die Unterterz spielt in diesem Lied eine geringere Rolle als in den meisten Liedern der Smith Sund Eskimos. Der Abstand vom Hauptton zur Unterterz beträgt eine grosse Terz, wie fast immer, wenn die Untersekunde als Durchgangsintervall dazwischengeschaltet wird.

Der Aufbau der Melodie folgt der bei den Smith Sund Eskimos üblichen "Patern". Die metrische Einteilung ist zweigliedrig im Hauptsatz und im Nachsatz. Der Schlussatz (C) hat $\frac{7}{4}$ Zeitwerte. Die Vortragsweise kennzeichnet sich durch Sforzatoeinsätze und Atemgeräusche auf den höheren Tönen, Abwärtsglissandos und abnehmende Tonstärke in dynamischen Schattierungen bei absteigender Melodiebewegung, und einen feierlich schreitenden Bewegungshabitus. Trotz der emphatischen, etwas aufgeregten Singweise ist das Tempo mässig und konstant.

Phonogramm 25, vorgetragen von der Eskimofrau TUKUMINGUAK.

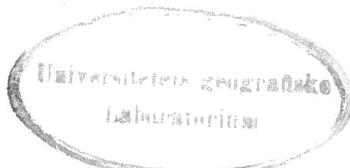
Das Lied fängt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil an. Es hat den Umfang von einer grossen Sexte, in vier Tonstufen geteilt:

$\bar{f} \bar{a} \bar{\bar{c}} \bar{\bar{d}}$. Der Hauptschluss fällt auf a, aber alle Teilschlüsse fallen auf f, das auch durch seine Akzentuierung und seine Frequenz besonders hervorgehoben wird (es dominiert den ganzen zweiten Satz). Das a ist aber der Mittelpunkt des Liedes, und muss als melodische Tonika bewertet werden.

Das Charakteristische des Hauptsatzes (A) wird aber durch den Anfangston geprägt, der durch eine scharfe Akzentuierung und auch dadurch, dass die Sängerin diesen Ton etwa $\frac{1}{4}$ Ton höher als üblich singt, besonders hervorgehoben wird.

Diese Sängerin ist eine der besten unter den Smith Sund Eskimos, und ihre Intonation ist ziemlich sicher und konstant, aber wie in den Phonogrammen Nr. 20, 21 und 22 singt sie auch hier die Oberquarte bewusst etwa $\frac{1}{4}$ Ton höher als sonst üblich und verleiht dadurch dem Lied eine besondere Farbe.

Diese Melodie enthält wie üblich bei den Eskimos viele kleine gleichartige Einheiten, die in mehreren kurzen Sätzen (oder Strophen) aneinandergereiht sind. Die metrische Einteilung ist zweigliedrig im ersten, dritten und vierten Satz. Der zweite Satz (B) enthält das erste



Mal $6\frac{1}{2}$ Viertel und bei den Wiederholungen (B_2) $\frac{5}{4}$ und (B_3) $\frac{7}{4}$ Zeitwerte.

Die Vortragsweise ist dieselbe wie die früher (unter Nr. 19 und 20) besprochene. Das Tempo ist auch in diesem Beispiel mässig und konstant.

Phonogramm 26, vorgetragen von MITTEK (Die Eidergans).

Der Tonumfang ist eine grosse Sexte, in sechs Tonstufen geteilt:

$\bar{f} \overset{(+)}{\bar{g}} \overset{(+)}{\bar{a}} \overset{(\bar{c})}{\bar{c}} (\text{cis}) \overset{(\bar{d})}{\bar{d}}$. Der Hauptschluss und einer der Teilschlüsse fallen auf a, das als melodische Tonika eingeschätzt werden muss.

Im Hauptsatz (A) dominiert die Oberquarte. Der zweite Satz (B) wird ganz von der Unterterz beherrscht, die in kleine Zeitwerte aufgelöst wird.

Die Oberterz wird schwankend intoniert, teilweise als c oder c^+ , teilweise auch als Leitton (cis) zur Oberquarte. Die Untersekunde kommt nur einmal am Schluss des dritten Satzes (C^2) vor und dann auch nur als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall.

Die Melodie besteht wie üblich aus einer Menge kleiner gleichartiger Einheiten, die hier in vier Sätzen aneinander gereiht sind. Der Hauptsatz (A) und der dritte und vierte Satz werden bei den Wiederholungen variiert. Der zweite Satz kehrt aber ungeändert wieder.

Die metrische Einteilung ist unregelmässig.

Die Singweise ist dieselbe eckige, emphatische mit Sforzato einsätzen, Respirationsgeräuschen, Abwärtsglissandos und dynamischen Abstufungen bei absteigender Melodiebewegung wie die unter Beispiel 4 beprochene, das von demselben Sänger vorgetragen wurde. Das Tempo ist mässig und konstant.

Phonogramm 27, vorgetragen von MASSAITSIAK.

Die Melodie beginnt mit einem Vorschlag zum betonten Taktteil. Der Umfang ist eine grosse Sexte, in fünf Tonstufen geteilt: $\bar{f} \overset{(+)}{\bar{a}} \overset{(\bar{c})}{\bar{c}} \overset{(\bar{d})}{\bar{d}} \overset{(\bar{e})}{\bar{e}}$. Die melodische Tonika ist a. Auf diese fällt der Hauptschluss und einer der Teilschlüsse.

Die Oberquarte wird von diesem Sänger ziemlich rein intoniert. Die Intonation der Oberterz schwankt aber, wie fast immer bei den Eskimos. Sie wird als c , c^+ und anscheinend bewusst auch als cis intoniert. Die Unterterz hat in dieser Melodie weniger zu sagen als sonst üblich, obwohl sie ein paarmal betont vorkommt und einen der Teilschlüsse bildet.

Die metrische Einteilung ist zweigliedrig in den drei ersten Sätzen. Der Schlussatz (D) hat $\frac{22}{8}$ Zeitwerte. Der erste Satz wird zweimal

nacheinander gesungen, das zweite Mal mit tonaler Variation. Der dritte Satz wird auch zweimal nacheinander gesungen, aber ohne Variation.

Das Tempo ist mässig und konstant und die Vortragsweise ist dieselbe wie in den früher besprochenen Beispielen dieses Sängers.

Phonogramm 28, vorgetragen von der Eskimofrau ARNARUNIAK aus Kap York.

Der Tonumfang ist hier wie in der Mehrzahl der Smith Sund-Gesänge eine grosse Sexte, in fünf Stufen geteilt: f g a c d.

Es handelt sich hier wieder um ein für die Smith Sund Eskimos typisches Lied, das aus kleinen gleichartigen Einheiten additiv zusammengereiht ist. Die Melodie ist aus vier kurzen Sätzen (Strophen) und einer kleinen Coda aufgebaut, die gesetzmässig wiederkehren, nur mit ganz kleinen einmaligen Änderungen des Hauptsatzes (A) und des Zwischensatzes (C) als Übergang zu den darauffolgenden Sätzen (B und D).

Die melodische Tonika ist a, welches der tonale Mittelpunkt der Melodie ist und in dem Zwischensatz (C), dem Schlussatz (D) und der Coda dominiert. Der Hauptschluss und zwei der Teilschlüsse fallen auf die Tonika. Die übrigen Teilschlüsse fallen auf die Unterterz (f), welche den ganzen zweiten Satz (B) beherrscht und in diesem Satz in kleine Zeitwerte aufgelöst wird. Im Hauptsatz dominiert die Oberquarte. Die Oberterz hat in diesem Beispiel wenig zu sagen. Die Untersekunde kommt nur im Schlussatz als absteigendes Durchgangsintervall vor.

Die Metrik ist zweigliedrig im Hauptsatz (A_1, A_2) und im Nachsatz (B). Der Zwischensatz (C_1) hat beim ersten Mal $\frac{2}{4}$ und das zweite Mal (als C_2) $\frac{3}{4}$ Zeitwerte. Der Schlussatz (D) hat $\frac{6}{4}$ und die Coda $\frac{5}{4}$ Zeitwerte.

Die Vortragsweise kennzeichnet sich durch Sforzatoeinsätze und Atemgeräusche auf den hohen Tönen. Abwärtsglissandos und abnehmende Tonstärke in dynamischen Schattierungen bei abnehmender Melodiebewegung, eine emphatische, etwas aufgeregte Singweise mit verhaltem Druck und ein feierlich schreitender Bewegungshabitus. Das Tempo ist trotz der etwas aufgeregten Singweise mässig und ziemlich konstant.

Phonogramm 29, vorgetragen von AJORSALIK.

(Demselben Sänger wie Beisp. 9, 10, 16, 23).

Der Tonumfang beträgt hier wie in den meisten Smith Sund-Liedern eine grosse Sexte, in sechs Tonstufen geteilt: $\bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} (\overline{fis}) \overset{(+)}{\bar{g}} (\overline{gis}) \bar{a}$. Der tonale Schwerpunkt ist in diesem Lied das e, auf welches der Haupt-

schluss und der erste Teilschluss fallen. Die anderen Teilschlüsse fallen teils auf die Unterterz und einmal auf die Oberterz.

Diese Melodie ist intervallmässig anders aufgebaut als die meisten Smith Sund-Gesänge, da sie eine Obersekunde, aber keine Oberquinte besitzt. In dem dritten Satz (C) werden zweimal nacheinander die Oberterz und die Obersekunde jede um beinahe einen halben Ton erhöht, worauf sie wieder in ihre ursprüngliche Lage zurückfallen.

Die Obersekunde (f) und teilweise der Rhythmus dieser Melodie deuten auf fremden Einfluss hin, obwohl der Schlussatz (D) als typisch für die Smith Sund Eskimos bezeichnet werden muss. Die Oberterz wird, wie fast immer bei den Eskimos, schwankend intoniert.

Die metrische Einteilung ist unregelmässig. Der Hauptsatz (A) enthält $\frac{7}{8}$ Zeitwerte, der zweite Satz (B) $\frac{6}{8}$, der dritte Satz (C) $\frac{13}{8}$ und der vierte Satz (D) enthält $\frac{17}{8}$ Zeitwerte. Bei der ersten Wiederholung enthält der vierte Satz $\frac{20}{8}$ und bei der zweiten Wiederholung $\frac{7}{8}$ Zeitwerte.

Die Vortragsweise ist dieselbe wie die in den Beispielen 9 und 16 besprochene, die von demselben Sänger vorgetragen wurden. Das Tempo ist mässig und konstant.

Der Gesang wurde von einem unisono Chor und unregelmässigen Trommelschlägen begleitet, die aber beide so undeutlich waren, dass sie sich nicht nach dem Phonographen transskribieren liessen.

Beispiel 30, Phonogramm K.Y. 30, vorgetragen von dem Grossjäger SÂMIK aus Kap York (Smith Sund) mit einem unisono Frauenchor.

Das Lied fängt auf dem betonten Taktteil an, aber ohne den üblichen Vorschlag. Der Tonumfang ist eine grosse Sexte, in sechs Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{cis} \bar{d}$.

Die melodische Tonika ist a, wie in den meisten Smith Sund-Liedern. Auf die Tonika fällt der Hauptschluss. Die Teilschlüsse fallen auf die Unterterz f. Die Oberquarte d dominiert in dem Hauptsatz (A). Die Unterterz (f) beherrscht den Nachsatz (B) und wird in diesem Satz in kleine Zeitwerte aufgelöst. Die Oberterz wird teilweise als c und teilweise als Leitton (cis) zur Oberquarte schwankend intoniert. Die Untersekunde (g) kommt nur in dem zweiten Zwischensatz (D) als unbetontes absteigendes Durchgangsintervall vor.

Die Melodie ist aus vier kurzen und einem längeren (Schluss)-Satz aufgebaut, die in gesetzmässiger Weise wiederkehren, nur mit ganz geringer Verkürzung des Nachsatzes (B) und einer kleinen rhythmischen Änderung des Hauptsatzes (A_2) durch den Chor bei der Wiederholung der Melodie.

Der Gesang wird von unregelmässigen Trommelschlägen begleitet,

die aber so undeutlich sind, dass es unmöglich ist, dieselben genau zu transskribieren; dasselbe gilt für den Chor.

Die Metrik ist zweiteilig in dem Hauptsatz (A) und dem Nachsatz (B) mit Ausnahme des verkürzten Nachsatzes (B_2), der nur $\frac{3}{4}$ hat. Ebenso ist die metrische Einteilung in den Zwischensätzen (C und D) zweigliedrig.

Beispiel 31 (Phonogramm Umanak 9a), vorgetragen von OSARKRAK aus North Star Bay).

Der Tonumfang beträgt eine grosse Sexte, in fünf Stufen geteilt: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{c} \bar{d}$. Die melodische Tonika ist a, auf welches der Hauptschluss und einer der Teilschlüsse fallen. Einer der anderen Teilschlüsse fällt auf die Oberterz, welche schwankend intoniert wird. Zwei fallen auf die Unterterz, die im vierten Satz (D) in kleine Zeitwerte aufgelöst wird.

Die metrische Einteilung ist zweigliedrig in den ersten drei Sätzen. Der vierte Satz enthält $\frac{5}{8}$ und der Schlussatz (E) $\frac{7}{8}$ Zeitwerte. Mit Ausnahme des Hauptsatzes, der bei der Wiederholung (A_2) in tonaler und rhythmischer Hinsicht ein wenig variiert wird, kehren die verschiedenen Sätze ungeändert wieder.

Die Vortragsweise kennzeichnet sich durch scharfe Akzente, Sforzatos und Atemgeräusche auf den höheren Tönen, Abwärtsglissandos und abnehmende Tonstärke bei absteigender Melodiebewegung, nebst einer eckigen, emphatischen Singweise mit verhaltenem Druck. Das Tempo ist mässig und konstant.

C. Analyse der Notenbeispiele amerikanischer Indianer.

Beispiel 1. Phonogramm Nr. 3. Leden, Canada 1911¹⁾, Trinklied, gesungen vom Cree-Indianer PAPAHQUAN.

Die melodische Tonika dieses Liedes ist f, welches den Hauptschluss und die meisten Teilschlüsse bildet und das auch als betonter Anfangston sowie durch ihre Frequenz dominierend wirkt.

Der Gesang fängt in der Höhe an und bewegt sich treppenartig nach unten, bis er eine Oktave unter dem Anfangston abschliesst.

Von dem Anfangston (f) springt die Melodie zunächst eine Quarte nach unten zum c. Dieser Quartensprung wird im ersten Vers zunächst wiederholt. Danach macht die Melodie einen Quintensprung von c bis f, dann einen Oktavensprung nach oben, wonach der Quartensprung nach unten wiederholt wird.

¹⁾ Beispiel 1 bis 4 wurden von CHRISTIAN LEDEN unter d. Praerie-Indianern Canadas phonographisch aufgenommen und transskribiert.

Die Melodie schreitet dann weiter eine Terz nach unten zum a und bewegt sich nach der Wiederholung des Fanfarenmotives f c a allmählich nach unten.

Durch Wiederholungen wird der erste Teil der Melodie teilweise stark variiert.

Diese Melodie könnte als ein Schulbeispiel der sogenannten Dreiklangsmelodien dienen. Sie macht zunächst den Eindruck, als sei sie hauptsächlich aus zerlegten Dreiklängen aufgebaut. Dass solche Dreiklangsmelodien aber als ein Beweis für ein latentes Harmoniegefühl der amerikanischen Indianer dienen könnten, wie es J. C. FILMORE und A. FLETCHER annahmen, möchte ich bezweifeln.

Diese Indianermelodie könnte eher als ein Beispiel dafür dienen, wie man sich das Entstehen der verschiedenen Intervalle in der Musik der Naturvölker denken könnte. Wir sehen zunächst am Anfang der Melodie, wie durch das Einschalten eines Zwischentones in die Oktave die Quinte und deren Umkehrung, die Quarte, entstehen konnten. Danebst sehen wir, wie in den Quintenraum ein mittlerer Ton eingeschaltet wird, wodurch Terzen entstehen. Schliesslich wird auch in den Raum zwischen dem Grundton und der Oberterz ein mittlerer Ton eingeschaltet, wodurch ein Sekundenintervall entsteht.

Ob die Grundkonsonanten älter sind als Sekundenintervalle ist aber fraglich.

Der formale Aufbau dieser Melodie ist typisch, nicht nur für die amerikanischen Indianer, sondern auch für die Smith Sund Eskimos.

Die Melodie besteht aus 4 kurzen Sätzen, die regelmässig, und was die beiden letzten Sätze betrifft, ohne Änderungen, wiederkehren. Der erste Satz wird aber bei den Wiederholungen sehr stark und der zweite leicht variiert.

Die metrische Einteilung ist unregelmässig. Im ersten Vers enthält der erste Satz $\frac{3}{4}$ Zeitwerte, der zweite Satz $\frac{6}{4}$. Der dritte und der vierte Satz haben beide $\frac{5}{4}$ Zeitwerte. Im zweiten Vers enthält der stark variierte erste Satz $\frac{3}{4}$ Zeitwerte, und die drei letzten Sätze haben je $\frac{4}{5}$ Zeitwerte.

Im Vortrag finden wir hier dieselben Eigentümlichkeiten wieder, welche die Gesänge der Smith Sund Eskimos charakterisieren, nämlich Sforzatoeinsätze und scharfe Akzente, nebst starken Atemgeräuschen auf den hohen Tönen, Abwärtsglissandos, abnehmender Tonstärke bei absteigender Melodiebewegung und einer emphatisch-pathetischen Singweise. Trotz der aufgeregten Singweise ist das Tempo mässig und ziemlich konstant.

Charakteristisch ist auch hier das Auflösen des tiefsten Tones am Schluss des ersten Verses in kleine Zeitwerte, welches wir auch von den Gesängen der Smith Sund Eskimos her kennen. Ebenso der Be-

wegungshabitus, welcher dem ganzen Gesang ein feierlich schreitendes Gepräge gibt.

Beispiel 2. Phonogramm LEDEN Canada Nr. 8, gesungen vom Cree-Indianer PYENIS.

Wie das vorige Beispiel macht auch dieses Indianerlied den Eindruck, aus zerlegten Dreiklängen aufgebaut zu sein. Der Tonumfang ist eine Oktave, in welcher neben dem Grundton (f) die Quinte (c) und das Terzintervall (a) dominieren. Daneben hat die Sekunde (g) viel zu sagen. Die Sexte (d) kommt nur ein paarmal im zweiten Satz vor. Die vierte Stufe vom Grundton aus gerechnet wird nur einmal für einen Moment in einem Abwärtsglissando im zweiten Satz des Liedes leicht und unsicher berührt. Ein Septimenintervall kommt nicht vor.

Das Lied fängt in der Höhe (auf der Oktave des Grundtones) an und bewegt sich zunächst in Quartensprüngen treppenartig nach unten und schreitet dann über das Sekundenintervall zur melodischen Tonika hinab.

Im ersten Satz schwankt die Intonation um etwa einen Viertelton, was im Notenbeispiel durch \div und $+$ angegeben worden ist.

Die Metrik ist unregelmässig. $^{19}/4$ im ersten Satz, $^{16}/4$ im zweiten Satz, dann $^{3}/4$ Pause. Im zweiten Vers enthält der zweite Satz $^{18}/4$ Zeitwerte.

In der Vortragsweise finden wir hier dieselben Merkmale wieder, die sowohl für die Smith Sund Eskimos wie für die Indianer typisch sind: Sforzatoeinsätze und starke Atemgeräusche auf den hohen Tönen, Abwärtsglissandos und abnehmende Tonstärke in dynamischen Schattierungen bei absteigender Melodiebewegung, eine aufgeregte, pathetische Singweise, welche bei Wiederholung der Melodie zweimal durch wildes Geschrei unterbrochen wird.

Das Tempo ist mässig und konstant. Der ganze Bewegungshabitus ist feierlich schreitend.

Beispiel 3. Phonogramm LEDEN Canada Nr. 10 (Der Tanz der Präriehühner), gesungen von KISSIKAONÁGUS.

Ein typischer Indianergesang. Die Melodie fängt in der Höhe mit Sforzatoeinsätzen und starken Atemgeräuschen an und bewegt sich stufenweise nach unten. Wie fast alle Gesänge der Smith Sund Eskimos, so ist auch dieses Indianerlied hauptsächlich aus kleinen schreitenden Intervallen zusammengereiht. Am Schluss des Gesanges kommen aber einige Quartensprünge vor.

Der Tonumfang dieses Liedes ist eine Oktave. Die melodische Tonika ist nicht der tiefste Ton (\bar{e}), sondern a. Nebst dem Hauptton a spielt die Oberquinte (\bar{e}) sowohl als betonter Anfangston wie auch auf Grund

ihrer Frequenz eine grosse Rolle. Danebst sind Oberterz und Oberquarte von Bedeutung für den Charakter der Melodie. Die letztgenannte wird sowohl als **dis** wie als **d** und **d⁺** intoniert. Die Unterquarte (die tiefste Tonstufe der Melodie) erscheint als unbetonter Abschluss des Liedes.

Diese Melodie ist aus zwei Sätzen aufgebaut, welche bei Wiederholungen leicht variiert werden. Typisch für die Indianer wie auch für die Smith Sund Eskimos ist, dass diejenigen Tonstufen, auf welchen der Sänger längere Zeit verweilt, in kleine Zeitwerte aufgelöst werden. Bei den Indianern wird das Auflösen gewisser Töne in kleine Zeitwerte zum Pulsieren gesteigert.

Die metrische Einteilung ist unregelmässig. $\frac{20}{4}$ im Hauptsatz (A_1 und A_2), $\frac{17}{4}$ im Nachsatz (B_1) und $\frac{14}{4}$ im Nachsatz B_2 . Der Gesang endet wie viele Indianer- und Eskimolieder mit unartikuliertem Geschrei.

Typisch für die Vortragsweise der Smith Sund Eskimos, sowie für die der Indianer sind die scharfen Sforzatoeinsätze und starken Atemgeräusche auf den hohen Tönen, ebenso die Abwärtsglissandos und die abnehmende Tonstärke bei absteigender Melodiebewegung. Weiter haben die Smith Sund Eskimos und die Indianer eine sehr ähnliche Stimmfarbe und dieselbe emphatisch-pathetische Singweise. Der ganze Bewegungshabitus muss für beide Völkergruppen als feierlich schreitend bezeichnet werden. Das Tempo ist auch in diesem Lied trotz der pathetischen Singweise mässig und ziemlich konstant.

Beispiel 4. Phonogramm LEDEN Canada Nr. 11 (Kriegstanzgesang), gesungen von KISSIKAONÁGUS.

Auch dieser Gesang ist aus zwei Sätzen aufgebaut. Der Schluss des zweiten Teiles liess sich wegen eines Fehlers im Phonogramm nicht transskribieren.

Die Melodie fängt in der Höhe mit Sforzatoeinsätzen und starken Atemgeräuschen an und bewegt sich stufenweise abwärts bei abnehmender Tonstärke bis zum Piano auf dem tiefsten Ton des Liedes.

Dieser Gesang hat den Umfang von einer None und enthält die folgenden Tonstufen: $\bar{e} \bar{g} \bar{a} \bar{h} \bar{e} \bar{fis}$. Die melodische Tonika ist hier der tiefste Ton (e). Dessen Oktave (e) sowie die Oberquinte (h), der Anfangston (fis) und die Oberquarte (a) sind alle von Bedeutung für den Charakter der Melodie. Die Oberterz kommt in diesem Lied nur einmal an unbetonter Stelle vor.

Der feierlich schreitende Bewegungshabitus nebst dem Pulsieren auf den Strukturtönen und die emphatische Singweise verleihen diesem Gesang einen besonders leidenschaftlichen Charakter. Trotz der aufgeregten Singweise ist das Tempo mässig und konstant.

Beispiel 5. Pawnee-Indianerlied, aufgezeichnet von EDWIN S. TRACY aus A. C. FLETCHER, »The Hako: a Pawnee Ceremony«, 22. Ann. Rep. Bureau Amer. Etnol. 1904, p. 39.

Die Aufzeichnung TRACY's macht einen zuverlässigen Eindruck.

Die Melodiestruktur muss als typisch indianisch bezeichnet werden. Hier finden wir wieder die absteigende Melodiebewegung und die Tatsache, dass jene Töne, auf welchen längere Zeit verweilt wird, in kleinere Zeitwerte aufgelöst werden. Ebenso finden wir den feierlich schreitenden Bewegungshabitus wieder, den wir von den Gesängen der Smith Sund Eskimos kennen.

Das Lied ist pentatonisch, aber der Melodieumfang ist eine None: $\bar{d} \bar{e} \bar{g} \bar{a} \bar{h} \bar{d} \bar{e}$. Das Tempo ist mässig.

Über die Vortragsweise wird, wie es vor 40 Jahren üblich war, so gut wie nichts mitgeteilt. Man hatte damals noch nicht entdeckt, wie wichtig die Vortragsweise bei den Gesängen der Naturvölker in anthropologischer Hinsicht ist.

Beispiel 6. Indianerlied von Tompson River (British Columbia), nach phonographischer Aufnahme transskribiert von O. ABARHAM und E. M. von HORNBOSTEL, veröffentlicht in Boas, Anniversary Volume, New York 1906, Nr. 11, p. 458.

Auch dieses Lied hat eine für die Indianer und die Smith Sund Eskimos typische Melodiebewegung. Es hat den Umfang von einer Quinte: $\bar{g} \bar{a} \bar{h} \bar{c} \bar{d}$. Beim Transskribieren mag sich eine irrtümliche Notierung in Bezug auf das Tempo eingeschlichen haben. Es soll wahrscheinlich metr. 160 Achtel- und nicht 160 Viertelnoten heißen.

Beispiel 7. Totengesang einer Truppe Pueblo-Indianer. Transskribiert durch den deutschen Musikwissenschaftler Dr. FISCHER nach einer von der Favoritgesellschaft aufgenommenen Grammophonplatte. Die Notierung wurde noch durch von HORNBOSTEL und STUMPF oftmals nachgeprüft, da sie grosse Schwierigkeiten bereitete. Aus: CARL STUMPF »Die Anfänge der Musik« Leipzig 1911, pp. 145—148.

Hier haben wir es mit einem der komplizierteren Indianergesänge zu tun, sowohl in tonaler wie in rhythmischer Hinsicht.

Das Lied fängt mit einer undeutlich intonierten Einleitung an. Die Melodiebewegung ist absteigend, wie in den meisten Liedern der Indianer und Smith Sund Eskimos. Abgesehen von der Einleitungsformel hat die Melodie den Umfang von einer Duodezime: cis e (f) fis gis a h (his) cis e (f). Eine melodische Tonika lässt sich schwer feststellen.

Die fremdartigen Töne (f und his) sind, wie STUMPF sagt, »ganz sicher keine zufälligen Entgleisungen, sondern Abweichungen zu bestimmten Ausdruckszwecken«.

Was die Struktur betrifft, ist dieses Lied interessanter als die beiden letzten. — Nach der kurzen Einleitung, die mehr gebellt als gesungen wird, fängt das eigentliche Lied mit den für unsere Ohren hart anmutenden Quartengängen an: $\overline{e} \ \bar{h}$, $\bar{h} \ \overline{fis}$ und $\overline{a} \ \bar{e}$. Die Melodie ist aus 4 Sätzen oder Abteilungen aufgebaut.

Der erste Satz (A) kommt nur einmal vor. Der zweite Satz (B) kommt viermal, aber in varierter Form vor, C erscheint zweimal und D nur einmal.

B ist ein Zwischensatz, welcher einen neuen Aufschwung in der Melodie (zu C₁, D und C₂) vorbereitet. Ebenso bereitet B den Schluss der Melodie vor, der mit einem zweistimmigen Geschrei endet.

Die Metrik ist kompliziert, aber nicht ganz regellos. Das Tempo ist mässig und konstant.

In der Vortragsweise finden wir die für die Smith Sund Eskimos und die Indianerstämme typischen Merkmale in verstärktem Masse wieder: die scharfen Sforzatoeinsätze, hackende Akzente, starken Atemgeräusche auf den hohen Tönen und die Abwärtsglissandos, die man hier als heulende Glissandos bezeichnen möchte. Die Fortissimostellen werden mit grossem Affekt vorgetragen.

Die pathetische Singweise, welche den amerikanischen Naturvölkern von den Polareskimos bis zu den Ona-Indianern auf Tierra del Fuego eigen ist, kommt in diesem Beispiel in verstärktem Mass zum Ausdruck.

Der Allakaluf-Stamm (Süd Chile) ist aber in diesen Rassen- und Kulturreihen nicht miteinbezogen.

Beispiel 8, gesungen von einem Toba-Indianer aus Bolivien, in St. Pedro phonographisch aufgenommen von Professor LEHMAN-NITTSZCHE, und transskribiert durch von HORNBOSTEL und FISCHER.

Aus: STUMPF, »Die Anfänge der Musik« Leipzig, 1911, p. 137—138.

Der Gesang hat den ungewöhnlichen Umfang von $2\frac{1}{2}$ Oktaven, vom grossen G bis zum zweigestrichenen d: G c d es g (as) c es e f g a h \bar{c} (\bar{d}). Hier haben wir wieder ein typisches Beispiel von abnehmender Tonstärke bei absteigender Melodiebewegung.

Nach längerem Verweilen auf den tiefen Tönen, setzt die Wiederholung der Melodie mit voller Stärke unvermittelt auf den hohen Anfangstönen ein, und sogar mit grosser Treffsicherheit.

Auch dieser Gesang fängt mit einer Einleitungsformel an, welche fortissimo vorgetragen wird.

Die Terzen und Sexten werden sehr schwankend als grosse und kleine durcheinander intoniert.

Das Tempo ist konstant, aber die metrische Einteilung unregelmässig. Die Tonstufen, auf welchen der Sänger für längere Zeit verweilt, werden, wie auch bei den Smith Sund Eskimos, in kleine Zeitwerte aufgelöst. Der Bewegungshabitus ist feierlich schreitend und die Singweise ist sehr pathetisch.

D. Zusammenfassende Charakteristik.

Bei den Smith Sund Eskimos hat jeder Sänger seine individuelle Ausdrucksweise. So unterscheidet man beim Anhören leicht die fliessenden Melodien und die elegante Vortragsweise das Angakoks MASSAITSIAK von dem robusteren Stil, der die Gesänge SÂMIKS prägt, oder dem schweren ernsten Musikstil des alten Angakoks AJORSALIK.

Trotz gewisser individueller Verschiedenheiten im Melodiebau und in der Vortragsweise haben die Smith Sund Eskimos ebenso wie die amerikanischen Indianer eine Reihe wesentlicher Merkmale gemeinsam, z. B. die treppenartig absteigende Melodiebewegung und eine Melodiestruktur, welche aus mehreren verschiedenen, meistens sich wiederholenden Melodieteilen besteht.

Jeder Melodieteil besteht aus einer Menge kleiner Einheiten, welche aneinandergereiht sind, wie Perlen an einer Schnur, wie von HORNBOSTEL sich auszudrücken pflegte.

Leicht erkennbar sind auch das mässige, konstante Tempo und der feierlich schreitende Bewegungshabitus, welcher die Musikäusserungen der Smith Sund Eskimos und der amerikanischen Indianer charakterisiert.

Sehr charakteristisch ist ihre heissblütige Vortragsweise mit scharfen Akzenten, Sforzatoeinsätzen und starken Atemgeräuschen auf den hohen Tönen, nebst abnehmender Tonstärke in dynamischen Schattierungen bei absteigender Melodiebewegung und ihre sanfte piano Vortragsweise auf den tieferen Tonstufen.

Ebenso bemerkenswert sind ihre Abwärtsglissandos und die Tatsache, dass die tieferen Töne in kleine Zeitwerte aufgelöst werden, wenn längere Zeit auf ihnen verweilt wird.

Besonders bemerkenswert ist ihre Stimmfarbe und ihre emphatische, pathetisch-ernste Singweise — Leidenschaft mit verhaltenem Druck.

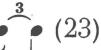
Das eben Gesagte betrifft die Smith Sund Eskimos und alle mir bekannten amerikanischen Indianerstämme, mit Ausnahme der Kanufuerländer. Die Alakalufes und wahrscheinlich auch die Jaghanes gehören einer ganz anderen Rasse an.

Das Auflösen gewisser Töne in kleine Zeitwerte wird bei den Indi-

anern oft zu einem Pulsieren oder Tremolieren gesteigert — meistens zwei oder drei Pulsationen pro Viertelnote.

So wie die Lieder der Smith Sund Eskimos haben auch die der amerikanischen Indianer einen grösseren oder kleineren Tonumfang, was in dieser Verbindung jedoch weniger Bedeutung hat. Auch soll man sich hüten, solche Merkmale wie Vierteltonintervalle, neutrale Terzen usw. als Beweise für Rassen- und Kulturzusammenhänge der Völker anzunehmen. Intervalle wie neutrale Terzen, Vierteltonintervalle u. dergl. kommen bei einer so grossen Anzahl ganz verschiedener Völker in ganz verschiedenen Weltteilen vor, dass sie in dieser Verbindung nicht als Kriterien angesehen werden können.

Bemerkenswert ist aber der betonte Vorschlag, der in den Gesängen der amerikanischen Indianer und auch der Smith Sund Eskimos vorkommt: ein kurzer betonter Schlag, von einem etwas längeren unbetonten Schlag gefolgt, wodurch die längere Note syncopiert wird. Er wird meistens in folgender Weise notiert:  oder .

Dieser Vorschlag scheint auch bei den Eskimos aus Prince Albert Sound (Nord Kanada) vorzukommen. HELEN H. ROBERTS hat ihn aber in folgender Weise notiert  (23).

Bei Untersuchungen darüber, wie die amerikanischen Indianer zu dieser Merkwürdigkeit (dem betonten Vorschlag) gekommen sind, könnte man auf den Gedanken verfallen, dass der Ursprung dieses merkwürdigen Rhythmus auf ein gewisses Rasselinstrument der südamerikanischen Indianer zurückzuführen sei.

Dieses Rasselinstrument wird durch einen kurzen betonten Ruck nach unten, gefolgt von einem längeren unbetonten Rückschlag nach oben hantiert.

Da aber die Smith Sund Eskimos auch den betonten Vorschlag anwenden, obwohl sie nie ein Rasselinstrument der amerikanischen Indianer gesehen oder gehabt haben, muss man mit von HORNBOSTEL annehmen, dass der betonte Vorschlag auf einer gemeinsamen Rasse-eigenschaft dieser Völker beruht.

E. Folgerungen.

Die eingehende Analyse von den in dieser Abhandlung veröffentlichten Gesängen der Smith Sund Eskimos und denjenigen der amerikanischen Indianer hat erwiesen, dass diejenigen Merkmale, welche für die Gesänge der Smith Sund Eskimos typisch sind, auch für die Gesänge der Indianer — von Kanada bis Südamerika — typisch sind.

Die hier genannten Eigentümlichkeiten in Stimmfarbe, Singweise und Melodiebewegung müssen als typisch für die amerikanische Urbe-

völkerung bezeichnet werden. Sie unterscheiden sich sehr von den Musikäusserungen aller anderen mir bekannten Naturvölker, mit einer einzigen Ausnahme, welche bisher noch nicht näher nachgeprüft werden konnte.

Als Ergebnis der in der vorliegenden Abhandlung beschriebenen musikethnologischen Untersuchungen folgt, dass die amerikanischen Indianer Verwandte von den Smith Sund Eskimos sind. Wenn darüber hinaus die Vorfahren der Eskimos und die der Indianer in grauer Vorzeit mit asiatischen Völkern Rassenbeziehungen hatten, dann kaum mit den Mongolen, sondern eher mit den Paläoasiaten.

Eine gründliche Untersuchung von phonographisch aufgenommenen Gesängen der Paläoasiaten würde wahrscheinlich neues Licht auf die Frage werfen, ob in prähistorischer Zeit Rassenbeziehungen zwischen den Vorfahren der amerikanischen Urbevölkerung und den Paläoasiaten bestanden haben. Einzelne von den Phonogrammen, welche Dr. FINDEISEN bei den Jenissei Ostjaken aufgenommen hat, dürften für diese Frage von Interesse sein.

»Es ist nicht bloss willkürlich deutelnde Phantasterei, wenn jemand dieselben Züge erkennt im leiblichen Gehaben eines Volkes und allen Erscheinungen der Kultur, die es trägt. Denn die Überlieferung geht nicht nur durch Auge und Ohr von den Älteren auf die Jüngeren, sondern durch das Blut von Ahnen auf Enkel über — sonst wäre sie nicht so zäh« (24).

TABELLARISCHE ÜBERSICHT

Tabellarische Übersicht über die Gesänge der Smith Sund Eskimos.

Kleiner Tonumfang	keiner
Tonumfang von einer Quinte	3
Tonumfang von einer grossen Sexte	21
Tonumfang von einer grossen Septime	7
Ausgesprochen absteigende Melodiebewegung	26
Pendelmelodien, welche um einen mittleren Hauptton nach oben und nach unten pendeln und auf dem Hauptton abschliessen	5
»Zerlegte Dreiklangsmelodien«	4
Melodien, die teilweise von fremder Musik beeinflusst sind	2
Melodien, die mit etwas fremdartiger Singweise vorgetragen wurden	3
Melodien, mit einer mittleren Tonstufe als melodischer Tonika, auf welche der Hauptschluss fällt	28
Melodien mit zwei Haupttönen	2
Melodie mit der tiefsten Tonstufe als Tonika	1
Pentatonik von den Tonstufen f g a c (oder cis) d	15
Pentatonik mit Halbton und Tritonus	1
Hexatonik von den Tonstufen f g a c d e	4
— — — — f g a cis d e	1
— — — — f g a c dis e	1
— — — — c d e f g a	1
Melodien von Quinten- oder Sexten-Umfang aber mit nur 4 Tonstufen	
a c d e	1
f g a c	1
f a c d	4
f a cis d	1
Ganz aus dem Rahmen der Smith Sund Eskimogesänge fallende Melodie aus den Tonstufen d f g a h c bestehend	1
Melodien mit Vierteltonstufen	11

TEXTE DER PHONOGRAPHIERTEN SMITH SUND ESKIMO-GESÄNGE

Phon. K.Y. 9

»ta viŋ — a«: Da im Norden.

Phon. K.Y. 10.

qak ku — naŋ — a — ha — i — ha: Da im Süden; su — ju va u — vai: Es läuft von ihm fort.

Phon. K.Y. 11.

Eine alte Frau singt von ihrem Vater, der ein grosser Seehundfänger war: »Hapa — poia hapa — poi« ist wahrscheinlich der Name von dem Hilfsgeist ihres Vaters, welcher ihm nach dem Glauben der Eskimos geholfen hat, Seehunde zu fangen, indem er ihm die Seehunde entgegengeschickt hatte, damit er (der Eskimo) sie töten sollte.

Phon. K.Y. 13.

a — jun̩gi — jingi — jun̩gi: Das ist gut (allright).

Phon. K.Y. 15.

»Quŋu jukku ligpoq«: Es war ja gut, dass er lächelte. »Sorojuit sua«: das kleine Ding, was. »jeteki: wahrscheinlich ein Name.

Erklärung der Schreibweise in den Smith Sund Eskimo-Texten.

a	wie in französisch »aller«.	k	wie in englisch »key«.
ai	wie in englisch »high«.	l	wie in englisch »ale«.
ä	wie in englisch »hat«.	q	ein k-Geräusch ganz hinten im Mund an der Zungenwurzel. (25)
e	wie in französisch »été«.	m	wie in englisch »man«.
ɛ	ungefähr wie in englisch »merry«.	n	wie in englisch »no«.
ɛ	vor r und q hinten im Mund artikuliert.	ŋ	ungefähr wie in englisch »king«.
o	wie in französisch »rose«.	p	wie in englisch »poor«.
ø	wie in englisch »war«.	r	beinahe wie in französisch »rire«.
ö	wie ö weit hinten im Mund.	s	wie in englisch »sing«.
g	wie in deutsch »Regen«.	t	wie in englisch »tent«.
h	wie in englisch »half«.	u	wie in französisch »ou«.
i	wie in französisch »ici«.	w	ungefähr wie in englisch »will«.
j	wie in englisch »yard«.		

Aus Rücksicht auf diejenigen, welche die westgrönlandische Schreibweise gewohnt sind, ist diese Schreibweise auch als Grundlage für die Textsilben der Smith Sund Eskimos benutzt worden.

LITERATURVERZEICHNIS

- 1) JOHN ROSS, Entdeckungsreisen (aus dem Englischen übersetzt). Herausgegeben von P. A. Nemnich, Leipzig bei Friedrich Fleischer 1820, p. 56.
 - 2) KANE, Elisha Kent, Arctic Explorations, The Second Grinnel Expedition Vol. I, p. 212. Childs and Peterson, Philadelphia.
 - 3) ebenda, p. 383.
 - 4) R. STEIN, Eskimomusic, The White World, New York 1902.
 - 5) Erik Eggen, Skalastudier, Oslo, Eberhard Oppis Verlag, MCMXXIII. pp. 10—11.
 - 6) Meddelelser om Grønland Bd. XL. Erster Teil, Kopenhagen 1911, pp. 30—36.
 - 7) Zeitschrift für Ethnologie, Heft 2, 1911, pp. 261—270.
 - 8) Zeitschrift für Ethnologie, Heft 5, 1912, p. 831.
 - 9) E. v. HORNBOSTEL »Musikalischer Exotismus« Melos, Berlin 1. Juli 1921, p. 180.
 - 10) DENIKER, »Essai d'une classification des races humaines« (Bul. de la Soc. Anthropol. de Paris) 1889, III, Serie XII, p. 335.
 - 11) STEENSBY, Om Eskimokulturens Oprindelse, p. 17, Kopenhagen, 1905.
 - 12) Meddelelser om Grønland, 34. Heft, p. 389, Kopenhagen 1910.
 - 13) H. RINK, Journ. of the Anthropol. Institut of Gr. Brit. and Ireland, London 1873.
 - 14) S. G. MORTON, Crania Americana I, p. 63, II, p. 4, London 1839.
 - 15) TOPINARD, l'Anthropologie, Paris 1895, p. 438.
 - 16) QUATREFAGES, A. de, Histoire Generale des Races Humaines, Paris 1889, p. 435.
 - 17) ebenda p. 309.
 - 18) BRINTON, The American Race, New York 1891, p. 65.
 - 19) Essays of an Americanist, p. 65, Philadelphia 1890.
 - 20) »On the musical scales of various nations«, Journ. of the Society of Arts, vol. XXXIII, 1885.
 - 21) C. STUMPF, »Die Anfänge der Musik«, pp. 161—162, Leipzig 1911, Verlag Johann Ambrosius Barth.
 - 22) Dr. KARL BÜCHER, Arbeit und Rhythmus.
 - 23) Report of the Canadian Arctic Expedition 1913—18, Vol. XIV: Eskimo Songs, Ottawa 1925, p. 254.
 - 24) Prof. von HORNBOSTEL in Melos., Nr. 9, Berlin 1921, p. 180.
 - 25) WM. THALBITZER »A Phonetical Study of the Eskimo Language« (Medd. om Grønland, Vol. XXXI).
-

Tonleiter der Smith Sund Eskimos

Nr. 1 + 2 3 +

1 + 2 3 +

4 5 6 +

7 + [+] (+) 8 9

10 11 (÷) (÷) 12

13 14 (+) 15 +

16 17 18 ÷ ÷ ÷

19 20 + 21 wie nr 20 22

23 wie nr 16 24 25 26 +

27 28 29 (+)

÷ 30 31 (Phonogram Uma 9a)

Eskimo-Gesänge von Smith Sund
phonographisch aufgenommen und transkribiert von
CHRISTIAN LEDEN

Phonogramm Nr. 1. Vorgetragen von „Kassaluk“. Original Quinte tiefer

M. M. $\text{♩} = 72 \cdot 76$

A 1 *mf* > > > + > [>] (:) A 2 (:) > > >

(a) - ja - i - i ja ja - x ja ja je - a [a] - ja - i ja - a

ja - a ja ja je - a ja - i ja - i je - e [a] ja - i - a - a

ja - a ja a je - a [a] ja - i - ja - a ja - a

ja ja ja - a

Nr. 2. Vorgetragen von „Massaitsiak“. Original Halbton tiefer

M. M. $\text{♩} = 76 \cdot 80$

A 1 *mf* *fz* (:) > 3 *f* *fz* *fz* A 2 *fz* > 3 *fz* > 3 *fz*

a - ja je - ε - e a - ja je - a[i]

a - ja je - ε - e - a - ja ja je - ε - a a - ja - jai

gesprochen B a - ja - jai

C mf fz (:) > > B p C mf D1

a - ja je - a - i a - ja - a - jai a - ja - a - ja ja

ja - je - a - ja a - ja - jai a - ja hai - ja je - ha - ja

a - je - a - jai a je - a - jai
a - ja - jai

Nr. 3. Vorgetragen von „Massaitsiak“. Original Halbton tiefer

A1 M. M. ♩ = 76-80

a - ja - jää - ε a - ja ε - jää - e - ja a - ja ja - a - je - a
a - ja - a ja - jai a - ja - ja - a je a a - ja - a
ja - a - jε a - ja - ja jai a - ja - ja jai
a - ja ja - a - je a - ja - ja je - a a - ja - ja - je - jai
A A B2 C B2 C B1 D A A B2 C B2 D

Nr. 4. Vorgetragen von „Mittek“. Original Tonart

A 1 M. M. ♩ = 132-138

poco accel.
a - je je - e jeh ε je - je e eh - e je - e je - e je - a
a je je - e jeh - ε je - je e jeh ä - a jää je e - ja - a
ja - a - jah a - ja - ja - jah a - ja je - je - a - a ja - ja - ja a -

64

poco accelerando

fz B4

ja - ja - ja ja - ja je - je - ja - a ja ja - je - a - a ja

D1 *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

ja je a - a ja - ja - ja ja ja - ja hai ja a i ja ja

A2 *fz* + *fz* B1 *fz* *fz* A3 *fz* > + *fz* +

ja ja ja je je ja a ja ja jah -

fz B2 *fz* > C B3 C B4 D2

je jeh jeh a ja jää je a - a ja - ja

fz *fz* *fz* *fz* A4

ja a - ja ja ja - ja hai ja ai ja ja

fz B1 Var. *fz* A4 B2 C *fz* B5 *fz* C

fz *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* D3 *fz* *fz*

B6

Nr. 5. Vorgetragen von „Sâmik“. Original Tonart

A1 M. M. ♩ = 84

A1 ä - jä - ö jää - ö jää - ö ä - jä jää - ä jää - ö - ha - jai

B1 f_z > > >

A2 gesprochen f_z (3) f_z (3) >

B2 f_z > f_z (3) > C > > f_z

ä jää ö - ä jää - ö - ä jää - ä

ä jää - ä - jää jää - ä - a - ja a - ja ja - ha - ja - ja - hai

Musical score for Nr. 6, featuring multiple staves of notation with lyrics in German and Inuktitut. The score includes vocal parts labeled A1 through F2, and spoken parts labeled C, D1, D2, E1, E2, and B1 Var. The tempo is marked M. M. ♩ = 76-80.

Lyrics (Inuktitut):

- D1 fz: ä - jä - ä ha - i jä - ä - ha - i jä - hai ä - jä - i jä - i ja - a
- C gesprochen: ja - ha - jai
- D2: ä - jä - ä ha - i jä - ä ha i jä - je - ha
- E2: ä - jä - i - jä - i jä - ä ja - ha - ja - ja i - ja - ja - ha jai
- A2 B1 Var.: ja - ja - ja ja i - ja - jai ä - jä - ö - jä - jä - ö jä
- (halb gespr.): i - ja - ja ha - jai
- gesprochen: A2 B1 Var. A2 B2 C D1 E1 C D2 E2 F2

Nr. 6. Vorgetragen von „Massaitsiak“. Original Halbton höher

M. M. ♩ = 76-80

Lyrics (Inuktitut):

- A1: a - jä - jä a - jä - a jä - ä - a je - ja ä - ja - ha ja - ha -
- C: ja - ja ä - jä - ä je a - jä - jä - ä a - ja - a ja - ja
- A2: jä - a - ja a - je - a - ja a - ja - ja a - jä - jä a - jä - a jä - ä - a
- A1 B C D: ja - jah a - ja - ja

Nr. 7. Vorgetragen von „Kulê“. Original kleine Septime tiefer

A M. M. ♩ = 84

mf fz > *fz* > *fz* > *fz* >

a - jai - a - jai - jai a - ja - jai a - jai - a - jai - jai

B gesprochen > > *fz* > *p* > gesprochen

a - jai - ja - jai jai a - ja - jai

> > *fz* > *f+* + > + *fz+* gesprochen

a - jai - ja - jai - jai a - jai - ja - jai - jai

C *p* > > *D mf* > > *fz*

a - jai - ja - jai - jai a - jai - ja - jai ja - jai a - jai - jai

gesprochen + + + > ÷ ÷ ÷

a - ja - jai - ja - jai a - ja - jai

gesprochen > > > > > ÷ *fz*

a - jai - ja jai - jai a - ja - ja (ja) (rezitativ)

gesprochen *A f* > *fz* > *fz* >

a - jai - ja - jai jai a - ja jai

gesprochen *mp* > > *fz* > *C +* + *fz+* > + + + +

a - jai - ja - jai - jai a - ja - jai a - jai - ja - jai - ja

Nr. 8. Vorgetragen von „Ihre“: Original Tonart

Musical notation for a vocal piece. The lyrics are:

ja - i - je ha - i - ja ja - i - a je hai ji - hai jai ja -
jai ja - jai ha jai a - i - je ha - jai je - a je - ha - jai

The notation includes measures with various note heads and rests, some with slurs and dynamic markings like fz (fortissimo). Below the staff, there are labels: A, B1, A, B2, C, B3, D, E2, A, B2, C, B3, C, B3, D, E2.

Nr. 9. Vorgetragen von „Ajorsalik“. Original Quarte tiefer

M. M. = 144

The musical score consists of multiple staves of music. The lyrics are:

je - jä - je - jä - ä - jä jä - (ä) - ha je jä - je - jä i - je jä -
hä - a ta - viy - a i - je - jä - ä - jä - a - a - ha je - ja - je -
ja - a - je - ja - ha - a ta - viy - na - a - je ja - a - ha - ja
je - ja - je - ja - je - ja - ba - je - ja jai (j)a - ja - ha - jai
je - a - ja A1 A2 B C1 C2 D E2 a - ja - ha -
jai ja - a - ja A1 A2 B C1 C2 Var. ta - viy na - a - je -
ja - a - ja ja - ha D E2 Letzte Wiederholung unvollständig.

Nr. 10. Vorgetragen von „Ajorsalik“. Original kleine Terz tiefer

M. M. ♩ = 144

Qak-ku-nay-a ha-i-ha su-ju va-u vai qak-ku-nay-a
 ha-i-ha su-ju-va-u-vai-a qak-ku-nay-a ha-i-hai
 su-ju-va-u-vai ja qak-ku-nay-a ha-i-ha su-ju-va-u-vai ja ha-ja jai-ha ja i-ja-ja

C B3 A1 B4 B2 D A1 B1 A2 B2

qakkunaja = der sydpå. sujuvauvai = den
 (det) løber fra ham (hende)

Nr. 11. Vorgetragen von „Kulē“. Original kleine Sechst tiefer

A1 M. M. ♩ = 112

Ha-pa-poi-e-a ha-pa-poi ha-pa-poi-ja-a ja ha-pa-poi
 poi ha-pa-poi-a ha-a-ja poi-ja-ja gesprochen
 poi-ja ha-pa-poi-ja ha-pa-poi-ja-ja ha-pa-poi ha-ja-jai
 a-ja-ha-ja a-i-ja-ja ha-pa-poi-ja ha-pa-poi
 ha-pa-poi-ja ha-pa-poi-ja ha-pa-poi-ja gesprochen

Music score for vocal performance, featuring three staves of music with lyrics in Inuktitut. The lyrics are:

ha - pa - po - i ja - ja ha - pa - poi - ha ja ja
ja - ja - jai ja a - i ji - a - ja
ha - pa - po - i - ja - ja ha - pa - poi - ja - ja - ja

The score includes dynamic markings like fz (fortissimo) and \div (division), and vocal techniques indicated by symbols above the notes. The vocal parts are labeled C2, B2, E, A2, B3, C2, B4, D, gesprochen, and Abgebrochen.

Nr. 12. Vorgetragen von „Massaitsiak“ Original Halbton höher

Music score for vocal performance, featuring five staves of music with lyrics in Inuktitut. The lyrics are:

a - ja - ja - je - e je - ä ja - je - (h)ai a - ja - jä je - e je - ä
ja - je ha - i a a - ja - ja [ha] jai a - ja - ja - ha - hai
a - ja ja - je - hoi a - ja - je ha i a a - ja ja
je - a - ja je - a ja - a - jai - ja ja - ja - hai ja - je - a - ja

The score includes dynamic markings like mf , fz , and \div , and vocal techniques indicated by symbols above the notes. The vocal parts are labeled A1, M. M., A2, B1, C, B1, C, D, E, A1, A2, B2, C, B1, C, D, and Abgebrochen.

Nr. 13. Vorgetragen von „Sâmik“. Original Ganzton höher

M. M. $\text{♩} = 144$

A1 fff fz $f \text{ B1 } fz$ fz mf
 $a - ja - ja - a - a - a - ja - ja - a$

$ffff$ $ff \text{ A2 } fz$ fz $ff \text{ B2 } fz$
 Technische Fehler der Aufnahme $a - ja - ja - a - a - a - ja - ja - a - a - ja - ja - a -$

$gesprochen$
 $je - a - ja - a - ja - ja - ja - ja - ja - ja - a - ja - a - ja - a - a$

$mp \text{ D1 } fz$ fz fz A3
 $a - ja - ja - a - a - ja - ja - a - i - ja - ja - ja - a - ja - a - ja - a - a$

f fz gesprochen $B1$ Halb gesprochen $A3$ $B3$
 $ja - ja - a$ 10 8 Halb gesungen $a - ja - ja - å - å - ja - å - å - a$

$D2$ fz
 $ja - a - je - jai - a - ja - je - a - ja - ja - ja - ja - je - i - ji - ai - ja$

$B1$ Var. $D3$
 $(a - -) - ja - ja - a - ja - ja - i - je - ja - a - je - a - a - ja$

$E1$ p $D3$
 $ja - i - ji - a - ja - ja - a - ju - i - ji - i - ju - i - ji - i$

$D4$ $gesprochen$ $D1$ Var.
 $a - ju - i - ji - i - ju - i - a - ju - i - ay - i - je - a - ja - ja$

$y - a - ay$ $a - ju - i - jay$ $a - ju - i - ji - i$

71

E1 Var.

gesprochen A3 Var.

B1 Var. gesprochen

D5 E2

A3 B1 ja - ja - a ja - ja - a a - ja ja - a - ja ja

juy - i (a) juy - i juy - i juy - i a - juy - i juy - i juy - i

A3 B1 Var. gesprochen A3 B3 Var.

Abgebrochen von Gespräch a - ja ja - a - a

D5 Var.

ja - a - ja ja - je a - ja ja ja - a ja - ja a je - a ja - ja - ja

Nr. 14. Vorgetragen von „Sâmkîk“. Original Halbton tiefer

A1 M. M. $\text{♩} = 84$

p je - je ja - a [i] a - je je - je je - ai ja - je -

fz ja je - i - je je - e - e - ja - ji a - je - e - je je - e -

(+) B1 *poco rit.* a je - e - ja - ja

B1 B2 a je - e - ja - ja

ja jai a je-a ja ja-jai a - ja - jai - jai je - je ai jai
 gesprochen A3
 je - je je - a - e - a - ja je a - je je - ö je a - ja - jai
 A3 Var.
 je - je je - e (e) a a - je - je - e je - a - ja - jei
 B3
 je je - e - ja je - a - a - a je - e a - ja - e je - e he ja - ja jai
 gesprochen A4
 a - jä - e - je - ö - a je je - e a - je je - e
 gesprochen A 4 Var.
 je - a - ja - ja(i) gesprochen gesprochen
 a - ja - a - jε
 B4
 a - ja - a - ja
 gesprochen
 C2
 a je - ha ja - ja - jε
 gesprochen
 halb gesprochen
 ja ja
 A4 Var. B5
 a - ja - je å - å a
 ja ja a - je - a ja - ja - ja - å
 C3
 ja ja a - je - a ja - ja - ja - å

Nr. 15. Vorgetragen von „Sâmik“ Original Halbton tiefer

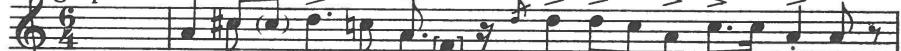
M. M. ♩ = 84

A1
 a - je - ä - e je a - je je - ai
 A2
 a - je - ä - e - je - a - je - je ai - a

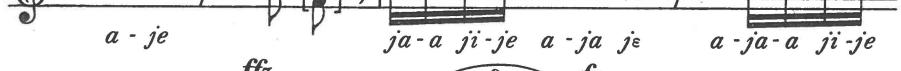
B1 > 

B1 Var. 

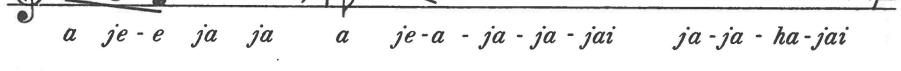
gesprochen 

C1 

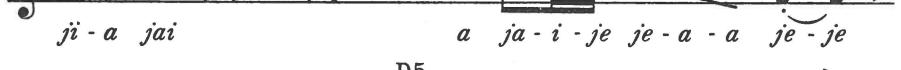
gesprochen A3 

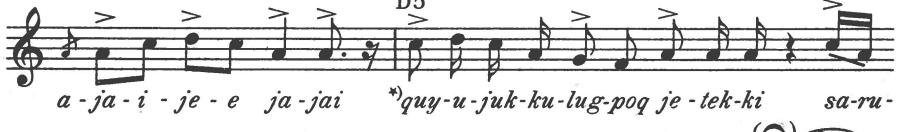
A3 Var. Var. B2 + > 

fz > + > 

a - je 

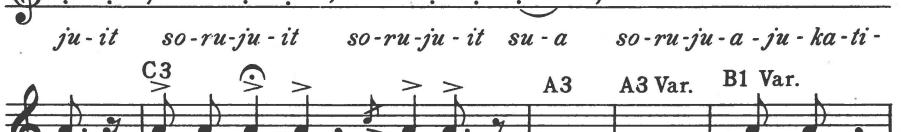
ffz C2 

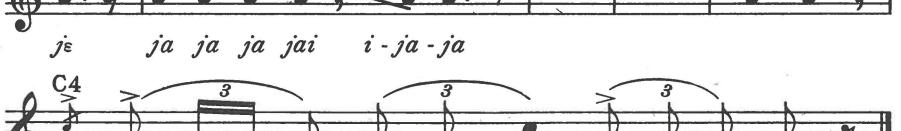
A3 Var. gesprochen B3 

D5 

ju - it so - ru - ju - it so - ru - ju - it su - a so - ru - ju - a - ju - ka - ti -

C3 

A3 A3 Var. B1 Var. 

C4 

*), „quy - jukkulu gpuq“ = det var da godt den smilede, „sorujuit sua“ = den lille ting hvad? „jetéki“ antagelig et navn

Nr. 16. Vorgetragen von „Ajorsalik“. Original Quarte tiefer

M. M. = 108

A1 *fz* > > *fz* > *fz* *fz.* > *B1* > *fz* *fz* *fz*

mp

a jää - ä jä je - e e jä i - e ai a ja jai (a) ja - jai

A2 *fz* *fz* *fz* > *B2* > > > >

a - jää - ä jä je - e e jä - i - e (h)ai - a (a) ja jai (a) ja jai

C > > > *fz* > *B2* *C* *D* >

a ja - a - ja - je hai - a - a jä - i - je hai - (a) a - ja

ja - e - ha ja ja - e - ha je - a - ha - ja a - ja jai - ha ja jai

A1 gesprochen *B1* *A2*

ja - ja ha - jai je - ha - ja

gesprochen *B2* *C* *B2* *A2* *D* *E*

8 *4*

Nr. 17. Vorgetragen von „Illatniak“. Original grosse Terz tiefer

M. M. ♩ = 104

A1 > >
a - ja ja - a - ha ja ja - je - ai (a) ja - ja - ha ja ja - ha ja
fz A1 C1 >
jai ja, a ja a ha ja a ja - a - ha ja ja - i ja
ja - ha ja jε - ε a - ja - i je - a je - a - i ja - ha ja
fz E2 fz >
ja - a a - ja - i je - e je - a - i ja - a ja - ja - ha ja ja

Nr. 18. Vorgetragen von „Kulê“ Original Quinte tiefer

M. M. ♩ = 114

a ja je-a - ja ja i (je) a - ja jai ja a ja-a ja ja ja ja ja ja ja ja - ö a - ja - ja - ja ja - ö ai - ja ja jai ja - ö ai ai ja jai ja - ö a - e je a - i je a - ö a - e je a - i je a - ö

76

mf a tempo

a - ja ja ja jai i - je - ä - jä - jä jää - ä - ö i - jä - jä jää - ä

jää - ö i - jä ja jää jää - ö ai - jä jää jai jää - ö

C1 Var. E > > > > > > >

(a) i jä jai jää - ö i - ja ja - ja a - ja jai a - ja ja ja

> fz > C3 C1 C3 C1 B1 C1 C1 E

a - ja - jai ppp

Nr. 19. Vorgetragen von „Tukuminguak“. Original Quinte tiefer

M. M. $\text{d} = 112$

A1 a jä jä ä ä jä ja a a jä jä ä ä jä jä - ä

B1 ä ja - ja a ja - ja - a jä - jä - ä a - ja - ja

C1 jää jää jä - ä ä jä jä jä

A1 B1 C2 ä - jä - jä ä - ä jä - jä ä - ä

A2 jää jää jä - ä ä jä jä jä - ä jä - jä jä - ä

B2 ä - jä - jä ä - ä jä - jä - ä ä - ä jä - jä jä - ä

C1 A1 B2 jää jää jä - ä ä jä jä jä - ä jä - jä jä - ä

A3 B2 C2 ä - jä - jä - ä ä - ä jä - jä - ä ä - ä jä - jä jä - ä

C1 poco rit.

Nr. 20. Vorgetragen von „Tukuminguak“. Original grosse Terz tiefer

M. M. ♩ = 88

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with A1, followed by a section with B and C, then back to A, B, C, A, B, C, A, B, C. The second staff starts with B, followed by a section with C, then back to B. The third staff starts with C, followed by a section with A, then back to C. Below the staves, the lyrics are written in a repeating pattern: ja ja - a ja ja - a ja je je - a ja ja - a ja - ja a ja je - a ja i - ja - i je - a - a ja - ja ja - ja ja ja ja ja - i ja - i ja - i je - a - a ja - ja ja - je - a ja - je - a ja ja ja - i. Below the lyrics, the letters A, B, C are placed under each corresponding section of the music.

unvollständig

Nr. 21. Vorgetragen von „Tukuminguak“. Trommelbegleitung unregelmässig. Original Tritonus tiefer

M. M. ♩ = 84

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice, starting with A, followed by sections with Trommel, B1, and u.s.w., then back to A. The bottom staff is for the drum, with lyrics: ja ja - ja ja ja - a ja ja je - a ja ja ja - a ja ja je - a ja ja ja - ja ja ja ja - ja ja ja ja - a ja ja ja ja ja ja ja - a ja ja ja ja ja ja ja - a ja ja ja ja ja ja ja - a ja ja ja ja ja ja ja - a. Below the staves, the letters A, B, C are placed under each corresponding section of the music. The word "gesungen" is written above the last section of the vocal part, and "halb sprechend" is written below the first section of the vocal part.

gesungen C2
gesungen fz
halb sprechend ja ja - ja halb sprechend

A
a ja ja je - a ja je - a ja ja jai sprechend

B1 C A B3
sprechend je - a ja - i ji - a ak - ka ja - ja

C A B1
a - ja ja ja - ja sprechend unvollständig

Nr. 22. Vorgetragen von „Tukuminguak“. Original Tritonus tiefer

M. M. ♩ = 88

A fz fz+ + fz fz fz+ fz fz
a - ja - ja ja - ε a ja ja ja - ε a ja - i - ja - ε

B1 fz > fz > fz B2 fz fz
a - ja - je - ε - a ja - ja - ja - a ja - ja - ja a - ja ja - i

fz > fz > fz > fz C1 > fz
je - ε - a ja ja - i je - e - ε - a ja a - ja - a - a -

fz > fz > fz A B1 B3 >
i ji - a ja - i ji a - a ja ja ai - ja

fz > fz > fz B4 > >
ja - i je - a a - ja - ja ja - a - ja - ja ja ai - ja ja - i

fz :>
je - e - a - a - ja ja - i je - e [a] a - ja ja - i je - e - a

i - ja ja - i je - e - a - a ja - jai
 B1 B4 C2 A B1 sprechend
 B4 C2 A B1 Abgebr. durch gespräch B4 C2

Nr. 23. Vorgetragen von „Ajorsalik“. Original kleine Terz tiefer

M. M. ♩ = 104

å ha - å ha - å ha - å ha - i - jε - ha - å (a) ha -
 jai å - ha - jai å ha - å ha - å ha - å ha - i - je
 hai - (a) å ha jai å ha jai a ha - å ja - je
 ha - i - ha ha - i - jε - hai (a) å ha jai å ha jai
 a - ja ja - e - ha ja ja - e - ha ja - e - ha ja a
 ja ja - ha ja ja - i a - ja - hai ja - a a - i - ha ja
 A1 B1 A2 B2 C B2 C D E Abgebrochen

Nr. 24. Vorgetragen von „Massaitsiak“. Original Ganzton höher

M. M. $\text{♩} = 80$

The musical score consists of eight staves of music for voices A1, A2, B1, B2, B3, B4, C1, and C2. The vocal parts are labeled with letters above the staff. The lyrics are written below each staff, primarily in German, with some Inuktitut words interspersed. The music includes dynamic markings like fz and $fz+$, and performance instructions like "Am Schluz durch sprechen abgebr.". The tempo is marked as $\text{♩} = 80$.

lyrics (approximate translation):

- Staff 1: a-jä-e ja ha ja-a a-jä-e ja-ha jää-e jää-e-ja
- Staff 2: a-a jää-ä ja a jää-e jää-e ja a-a jää-e ja
- Staff 3: a-jä-e jää-e ja a-a-jää-a ja a-ja jai.
- Staff 4: i-a-ja a jää-e jää-e ja a jää-ä-a-ja
- Staff 5: a-jää-a-ja a jü-ä-ja a ja ja ja jai
- Staff 6: a-ja hai jai i-je ha ja
- Staff 7: a-jä-e jää-e jää-a jää-ä-a ja-a-ja
- Staff 8: C2 Am Schluz durch sprechen abgebr. (C2 ends here)

Nr. 25. Vorgetragen von „Tukuminguak“. Original Tritonus tiefer

M. M. $\text{♩} = 104$

The musical score consists of two staves of music for voices A1, A2, B1, and C1. The vocal parts are labeled with letters above the staff. The lyrics are written below each staff, primarily in German, with some Inuktitut words interspersed. The music includes dynamic markings like mf , pp , and fz , and performance instructions like "C1 > fz". The tempo is marked as $\text{♩} = 104$.

lyrics (approximate translation):

- Staff 1: a-jää-je-ä-ä ja-je-ä-ä jää-je ä-je je ä-ä
- Staff 2: ja ja-ha ja ha ja-ha ja ha a ja a ja-i je-e

Musical score for Nr. 26, featuring two staves of music with lyrics. The first staff uses a treble clef and includes dynamics like fz , mf , and $ten.$. The second staff uses a bass clef. The lyrics are: "jai a - ja ja ja ja - ha ja a ja - i je - e - jai a - ja - i je - a - je je - a - ja ja ja - a - ja". Measure numbers C1, B2, C2, A, B3, C1, B2, C2 are placed above the notes.

Nr. 26. Vorgetragen von „Mittek“. Original Halbton tiefer

M. M. $\text{♩} = 80$

Musical score for Nr. 26, featuring four staves of music with lyrics. The lyrics are: "ä jä je - e - ä - jä - je - e - e jä e je - e - ä ä jä je - e ä ja je - e e jä - e ä - a ja ja - a a ja ja - a ä - jä je - e ä - a ja ja - a a - ja ja - ä ä - jä je - e - ä - a ja jä - e - a a je - a je ja je je - a ja ja ja - i ja - ja ha - jai a i je a - ja å jä - åw je - je å jä - åw je - e å - jä - åw je e ha, å jä - åw - je - je, å jä - åw je, å ja - åw je - e ha a ja". Measure numbers A1, A2, C1, B, D, A3, B, A3, C Var., D, A3, A4 are placed above the notes. The last measure is labeled "Unvollständig, abgebrochen".

Nr. 27. Vorgetragen von „Massaitsiak“. Original kleine Septime tiefer

M. M. ♩ = 152

Musical score for 'Jäi Jäi' featuring five vocal parts (A1, A2, B, C, D) in G major. The score includes lyrics and dynamic markings like *mp*, *fz*, and *sprechend*. The vocal parts are arranged in two staves, with some parts appearing in both.

A1: *mp* (measures 1-10), *fz* (measures 11-12), *fz* (measures 13-14)

A2: *fz* (measures 1-2), *fz* (measures 3-4), *fz* (measures 5-6), *fz* (measures 7-8), *fz* (measures 9-10)

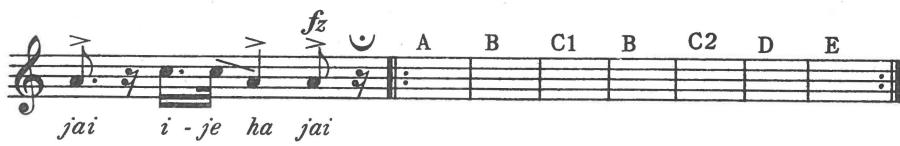
B: *fz* (measures 1-2), *fz* (measures 3-4), *fz* (measures 5-6), *fz* (measures 7-8), *fz* (measures 9-10)

C: *fz* (measures 1-2), *fz* (measures 3-4), *fz* (measures 5-6), *fz* (measures 7-8), *fz* (measures 9-10)

D: *fz* (measures 1-2), *fz* (measures 3-4), *fz* (measures 5-6), *fz* (measures 7-8), *fz* (measures 9-10)

Nr. 28. Vorgetragen von „Arnaruniak“. Original Tritonus tiefer

M. M. ♩ = 84



Nr. 29. Vorgetragen von „Ajorsalik“. Original Tonart

M. M. $\frac{1}{8}$ = 136

A1 $fz >$ $fz >$ $fz >$ $[+]$ $B1 \overset{3}{>}$
a jå - å ha ja ja - e - a j - a - ha a - ja

$> \overset{3}{>} \div \circlearrowleft A2 + f_z f_z >$ $f_z >$
ja - ha jö a jå - å - ja jå ja å - hå ja - ja

$C > f_z (\div) (+) (+) f_z$
å jå je - je-hait je - je-hait jå - jå - i hait jå - å hait

$B2 + \overset{3}{>} > \circlearrowleft f_z D1 \overset{3}{>} > \overset{3}{\circlearrowleft}$
ait - ja - ja ja - hait ja - å - ait ait - ja - ja ja a

$> \overset{3}{>} > \overset{3}{>} \overset{3}{>} f_z f_z f_z$
ja - hait ja - jau ja - jai - ha - jai a - i - ja - ja

A1 B1 A2 C B2 D2 $\overset{3}{>} > \circlearrowleft > \overset{3}{>} >$
i - ja - ja ja - hait ja (h)ait - je - ja

$> \overset{3}{>} > f_z f_z A1 B1 A2 C B2 D3 \overset{3}{>}$
ja - jai - ha - jai i - ja - ja! i - ja - ja

$f_z \overset{3}{>} > f_z \overset{3}{>} \text{Gebrauchs-Leiter v. Nr. 29} (+)$
ja - hait ja - jai

Nr. 30. Vorgetragen von „Samik“. Original kleine Terz tiefer

M. M. $\text{♩} = 76$

ai - jää jää - ä jää jää - e jää jää - hai jää - jää jää - ä
jää jää - e jää - ji hai - a ja - ja ja - a. ja - ja ja - a
ja - a ja - je ha - a ja - ja ja ja - ja ja - a
poco rit. fz E a tempo
ja - ja ha - a ja ja - je - he ja ja - je ha ja
ja ja - ja ja - ai ja - ja jai jai e - je ha - ja wieder-
A3 Var. B1 C B1 C D E
holung mit unisono Chor

Smith Sund Lied Nr. 31. Phonogramm Umanak Nr. 9a. Vorgetragen von „Osarkrak“. Original Tonart. Der Angakok „Aladak's Lied“

M. M. $\text{♩} = 176$

a ja - e - je a - je a - ja jai je - a ja - a ja - ja je
[a] je - a ja - a - a ja a ja ja - a ja a - je - a ja
je - e - e a ja - a ja - ä je - a ja ja a - ja - jai a je - je
a - je a - ja - je
B C D C E A2 B C D C E

Beispiel 1. Creeindianer Trinklied gesungen von Papahaquan. Original Halbtön tiefer. Phonogramm Nr. 3. Leden, Canada 1911.

M. M. ♩ = 112

A1
ffz ffz ffz ffz mf
C D A2
B2 C D
A3 B1 C D
A4 B3 C D
A5 Unvollständig, abgebrochen
Gebrauchsleiter

Beispiel 2. Creeindianer-Gesang gesungen von Pyenis. Original Ganzton höher. Phonogramm Nr. 8. Leden, Canada 1911.

M. M. ♩ = 112

A1
ffz ffz ffz fz mf
B1
f
6/8 time

Gebrauchsleiter Indianerlied Nr. 2

Beispiel 3. Hühnchentanz-Gesang gesungen von Creeindianer Kissikaonagus. Original Tonart. Phonogramm Nr. 10. Leden, Canada 1911.

M. M. $\text{♩} = 100$

geschrei Gebrauchsleiter

Beispiel 4. Kriegstanz-Gesang gesungen von dem Creeindianer Kissikao-nagus. Original Tonart. Phonogramm Nr. 11. Leden, Canada 1911.

M. M. $\text{♩} = 96$

A1

B

u. s. w. Der Rest undeutlich

Gebrauchs-Leiter

Beispiel 5. Pawnee-Indianerlied. Aufgezeichnet von Edwin S. Tracy. Aus A. T. Fletcher. The Hako: A Pawnee Ceremony, 22 Ann. Rep. Bureau of Amer. Ethnol. 1904, S. 39.

M. M. $\text{♩} = 126$

Beispiel 6. Indianerlied vom Thompson River. Aus O. Abraham und E. M. von Hornbostel, Phonographierte Indianermelodien aus British Columbia, Boas Anniversary Volume, New York 1906 S. 458. Nr. 11.

M. M. $\text{♩} = 160$

u. s. w.

Beispiel 7. „Totengesang“ einer Truppe von Pueblo - Indianer transkribiert durch Dr. Fischer nach einer von der Favoritgesellschaft aufgenommene Grammophonplatte.

Die Notierung wurde durch von Hornbostel und Professor Carl Stumpf oftmals nachgeprüft da dass transkribieren grosse Schwierigkeiten bereitete. Aus Carl Stumpf „Die Anfänge der Musik“, Leipzig 1911 S. 145-148.

M. M. ♩ = 112

A

f fz

fz

fz

B1 +

C1

mf

B 2 > > > > > >

> > > > > > u. s. w.
dim.

parlando - > > > > > >

fz *p* *fz* *ffz*

D > > > > > >

dim.

> > > > > >

fz

B 3 > > > > > >

fz

> > > > > >

fz

C 2 > > > > > >

ffz

> > > > > >

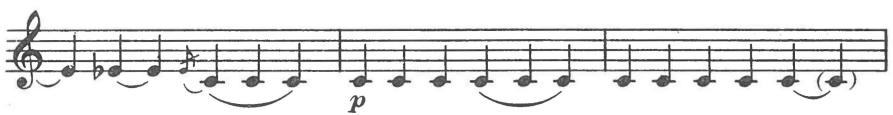
mf

B 4 > > > > > >

fz Geschrei

Beispiel 8. Gesang eines Toba-Indianers aus Bolivien von Professor Lehmann-Nitzsche, in St. Pedro phonographisch aufgenommen, durch von Hornbostel und Fischer transkribiert.

M. M. $\text{d} = 152$



Anhang

Die Transkription eines von Missionaren phonographisch aufgenommenen Liedes der Eingeborenen der Westküste Australiens (Beagle Bay), erwähnt in der Einleitung dieser Abhandlung.

„Das Beginnen auf hohen Tönen und die Senkung auf tiefe, schwache scheint für australische Gesänge ganz typisch zu sein.“ *)

M. M. $\text{♩} = 120$

Die Gesänge der australischen Urbevölkerung sind aber in anderen Merkmalen verschieden von den Gesängen der amerikanischen Urbevölkerung, besonders, was die Singweise anlangt.

*) Aus: Carl Stumpf, „Die Anfänge der Musik“ Leipzig, Verlag Johann Ambrosius Barth 1911 S. 122 123.

Beispiele wie man bei Niederschrift exotischer Musik nach dem Gehör subjektive Täuschungen anheimfallen kann: Eine Melodie der Smith Sund Eskimos von dem Norweger Eivind Astrup und dem Amerikaner R. Stein nach Gehör niedergeschrieben, wiedergegeben nach Erik Eggen's Doktorabhandlung „Skalastudier“. Eberh. B. Oppi's Forlag. Oslo. MCMXXIII.

1 Astrup

2 Stein

Erklärung der in den Notenbeispielen angewandten
diakritischen Zeichen *)

- + kleine Erhöhung bis zu einem Viertelton
- ÷ kleine Vertiefung bis zu einem Viertelton
- ⌚ kleine Verlängerung der Zeitdauer eines einzelnen Tones
- ⌚ kleine Verkürzung der Zeitdauer eines einzelnen Tones
- (♪) Tonhöhe einigermassen bestimbar
- ♪ Unbestimmbare Tonhöhe
- ♪♪ Portamento
- ♪♪ zweimal Atemansatz auf dem selben liegenden Ton
- > accentuierter Tonansatz
- <> Accent nach dem Tonansatz
- fz* starker Tonansatz mit Atemgeräuschen
- ffz* sehr starker Tonansatz mit Atemgeräuschen
- ,
- ' Atempause
- \ abwärts Glissando
- [] Was in eckigen Klammern steht, gilt nicht für alle Wiederholungen

*) Vergl. O. Abraham und E. v. Hornbostel, „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien“ Sammelb. der intern. Museums Ges. IX, 1909.