

Patagonische Gesänge und Musikbogen.

Phonogrammaufnahmen und Einleitung von **Robert Lehmann-Nitsche**, Dr. phil. et med.,
Sektionschef für Anthropologie am Museum zu La Plata.

I. Einführung.

Obwohl erst in allerjüngster Zeit unter das Rüstzeug der forschenden Völkerkunde aufgenommen, ist der Phonograph doch sofort vom gleichen Augenblicke an, seinen Wert *ad aures* demonstrierend, vom simplen Unterhaltungsspielzeug zum wissenschaftlichen Apparate aufgestiegen. Bekannt sind ja die vor der Berliner anthropologischen Gesellschaft gegebenen Anregungen und bekannt die schönen Erfolge, die namentlich dem rastlosen Eifer des Prof. v. Luschan zu danken sind¹. Sie veranlaßten mich, eine auch für hiesige Verhältnisse äußerst seltene Gelegenheit wahrzunehmen und die Musik der berühmten Patagonier oder Tehuelche² auf der phonographischen Walze zu fixieren. Zwar hatte ich schon vor einigen Jahren mit der von Hofrat Prof. Dr. Siegm. Exner geleiteten Phonogramm-Archivs-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien in Verbindung gestanden, um Indianersprachen in bequemer und einwandfreier Weise von vorneherein mit gewiß dem besten der dem Forscher zugänglichen Apparate aufnehmen zu können, nachdem ich mich bisher mit dem üblichen Diktieren hatte behelfen müssen; aber die große Schwere desselben machte mir die Unmöglichkeit, ihn für ethnologische Zwecke zu benützen, ohne weiteres klar, und ich mußte den Plan fallen lassen. Nachher lernte ich aber während meines Aufenthaltes in Europa in der zweiten Hälfte des Jahres 1904 bei Prof. v. Luschan das Aufnahmeverfahren von Sprache und Musik vermittels der gewöhnlichen im Handel käuflichen Phonographen oder Graphophone kennen, und überraschend günstig sind ja die damit ohne weiteres zu erzielenden Resultate, welche, nach den Untersuchungen von O. Abraham und E. v. Hornbostel³ zu urteilen, zum mindesten für musikwissenschaftliche, ich will nicht direkt sagen, rein linguistische Zwecke, vollkommen genügen.

Die Gelegenheit, mit phonographischen Aufnahmen unverzüglich zu beginnen, wurde mir förmlich aufgedrängt, kaum daß ich Mitte Jänner 1905

¹ von Luschan: Einige türkische Volkslieder aus Nordsyrien und die Bedeutung phonographischer Aufnahmen für die Völkerkunde. Zeitschrift für Ethnologie, 1904, S. 177—202.

² Spanische Schreibweise, in deutscher Tehueltsche.

³ Abraham und von Hornbostel: Phonographierte türkische Melodien. Ebenda S. 203—221.

—: Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft. Ebenda S. 222—233; Diskussion (Oppert, Stumpf, Hartmann, Bab, von den Steinen, Waldeyer), S. 233—236.

wieder in Argentinien glücklich angelangt war. Eine kleine Gesellschaft der südlichen Patagonier oder Tehuelche aus dem Territorium Santa Cruz, welche in der Weltausstellung zu Saint Louis sich hatte sehen lassen,¹ wartete, von da zurückgekehrt, hier in La Plata bereits auf den Abgang des Küstendampfers, der sie wieder in ihre Heimat, zunächst nach Rio Gallegos, bringen sollte. Es waren drei Erwachsene und ein alter Mann, ein altes Weib und ein Mädchen von etwa zehn Jahren. Ein anderer alter Mann war unterwegs auf der Schiffsreise von Nordamerika nach hier gestorben. Mit dem alten Ehepaare war nicht viel anzufangen. Die drei jungen Männer hingegen waren aufgeklärte Köpfe, sprachen vorzüglich Spanisch, und ich hatte mich bald mit ihnen angefreundet. Musikalisch waren freilich nur zwei, Casimiro und Bonifacio, beide junge Burschen von wohl über 20 Jahren, älter aussehend als sie in Wirklichkeit waren, prächtig an Gestalt und Wuchs, im Gesichtstypus sehr verschieden, obwohl, was indianisches Blut anbelangt, zweifellos reinrassig. Während nämlich Casimiro's Kopf und Gesicht den Typus der patagonischen Riesenschädel oder Kephalonen wiedergibt, scheint Bonifacio noch anderes indianisches, vielleicht araukanisches Blut zu besitzen. Doch das nur nebenbei. Die ganze Truppe fühlt sich als echte Tehuelche und spricht unter sich nur ihr *Aónükün'k*, wie sich der Stamm selber nennt. Auf die vielen Verballhornisierungen der patagonischen Stammesnamen, von welchen die Bezeichnung „Tsoneka“ die bekannteste und falscheste ist, einzugehen, ist hier indes nicht der Ort. Ich begnüge mich nochmals zu betonen, daß es sich hier um die südlichen Patagonier des Santa Cruz-Territoriums handelt, die von den nördlichen aus dem Territorium Chubut nur in der Sprache unbedeutend dialektisch verschieden sein sollen. Der Kultur nach besteht kein Unterschied.

Um zu phonographischen Aufnahmen zu gelangen, hatte ich keine Zeit zu versäumen. Trotzdem ich mich nun während meines zurzeit (Mitte 1905) bereits achtjährigen Aufenthaltes in La Plata unausgesetzt bemüht hatte, auch mit Tehuelche zusammenzukommen, war es jetzt doch das erstemal, daß mir dieses glückte, und da phonographische Aufnahmen von Sprache und Musik wegen der Transportschwierigkeiten der Walzen bei einer eventuellen Reise in Patagonien am dringendsten waren, kaufte ich unverzüglich eines der nordamerikanischen Graphophone der Columbia-Phonograph-Compagnie, die, wie eine Menge anderer Systeme, in relativ guter Qualität überall in Buenos Aires zu haben sind, wo die Vorliebe für Grapho- und Grammophonmusik die früheren Spieluhren und Spielwerke fast völlig verdrängt hat und geradezu zur Manie ausgeartet ist. In der Technik hielt ich mich genau an die von Abraham und v. Hornbostel gegebenen Vorschriften².

Von den rein sprachlichen Aufnahmen wurde ich nicht recht befriedigt; der Wert derselben liegt ja gewiß darin, daß die Leute ihre Texte in den Trichter hineinerzählen können, just wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und

¹ Eine ganz kurze Notiz darüber findet sich u. a. im *American Anthropologist*, 1905, S. 157.

² Abraham und von Hornbostel: Phonographierte türkische Melodien. Ebenda S. 203—221.

—: Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft. Ebenda S. 222—233; Diskussion (Oppert, Stumpf, Hartmann, Bab, von den Steinen, Waldeyer), S. 233—236.

ohne den Fluß der Gedanken und der Rede verlangsamten oder ganz unterbrechen zu müssen, wie es beim Diktieren in die Feder nun einmal nicht zu ändern geht, und wodurch die ungezwungene natürliche Fassung und der Ausdruck des Gedankens zweifellos leidet. Beim Hineinsprechen in den Phonographen kann aber jedermann, nicht nur der Indianer, so natürlich reden, wie das überhaupt nur möglich ist, wenn er weiß, daß sein Wort aufgezeichnet wird. Auf jeden Fall muß man aber die betreffende Sprache genau kennen, um sie nach den Phonogrammen zu Papier bringen zu können; auch dann ist das zum Teil noch recht schwierig, und immer werden Lücken übrig bleiben, wo man beim besten Willen nichts Genaueres hört. Bei einem unbekanntem Idiom kann aber nur der Sprecher selbst oder jemand, der dasselbe womöglich als Muttersprache redet, die Phonogramme richtig verstehen und in die Feder diktieren, für beide Teile eine äußerst mühselige und trotzdem mitunter erfolglose Arbeit. An der Hand dieser Diktate lassen sich dann allerdings die Phonogramme studieren, mit welchem wissenschaftlichen Erfolge, müssen erst die Phonetiker entscheiden; aber auf jeden Fall sind die so erhaltenen Texte einwandfrei und ungekünstelt, soweit das überhaupt möglich ist. Die wenigen so von mir fixierten, die ersten, in welchen fortlaufende Erzählungen in dieser Sprache aufgezeichnet wurden, sollen späterhin veröffentlicht werden.

Mit dem zweiten Teil der Aufnahmen, der Musik, sollen sich die folgenden Zeilen beschäftigen, und wir haben schon daran erinnert, daß Phonogramme für musikwissenschaftliche Untersuchungen ein einwandfreies Material abgeben. Bei unseren Patagoniern handelt es sich um zweierlei, Gesang und Musikbogenmelodien, wie es schon im Titel absichtlich ausgedrückt worden ist. Ehe wir aber gesondert darauf eingehen, empfiehlt es sich, zunächst alle Literaturstellen, welche sich auf die Musik der Patagonier überhaupt beziehen, in chronologischer Reihenfolge kennen zu lernen. Erst nach einer solchen literarischen Revue werden wir uns kurz mit unseren eigenen phonographischen Aufnahmen beschäftigen, um die eigentliche fachwissenschaftliche Verarbeitung derselben den Herren Spezialisten zu überlassen, welche den zweiten Abschnitt dieser Abhandlung übernommen haben.

II. Die bisherige Literatur.

Gleich der erste Patagonier, den je ein Europäer zu Gesicht bekommen, „sang und tanzte“¹. Nachdem nämlich Magellan und seine Leute schon zwei Monate in San Julian verweilt hatten, „erschien eines schönen Tages im Mai 1520, als es am wenigsten erwartet wurde, ein Mensch von gigantenhafter Gestalt. Er war beinahe nackt und sang und tanzte gleichzeitig und warf sich Sand auf den Kopf“. Magellan entließ ihn später zu seinen Gefährten, die inzwischen auch aufgetaucht waren. „Diese begannen sogleich ihren Tanz und Gesang, wobei sie den Zeigefinger zum Himmel streckten.“

Drake, der 1578 die patagonische Küste befuhr, hielt sich am längsten ebenfalls in San Julian auf und kam hier längere Zeit mit den Indianern in Berührung. Wahrscheinlich in diesem Hafen wurde die Gelegenheit zu den

¹ Pigafetta: Primo viaggio intorno al globo terracqueo. Milano 1800, S. 24 und 27.

folgenden Beobachtungen gegeben, die sich auf jeden Fall auf die Patagonier des heutigen Territoriums Santa Cruz beziehen¹:

„Ihre Männer, denen der Tanz viel Freude macht, fabrizieren Musikinstrumente aus Baumrinde, die mit Fäden aus Straußdärmen wie mit Gitarrensaiten zusammengenäht und dann übermalt werden; darein kommen kleine Steine. Sie sind also unseren Kinderklappern in England ähnlich. Diese hängen sie mit Schnüren an ihre Gürtel, wenn sie mit dem Tanzvergnügen beginnen wollen.“

Als Byron im Jahre 1764 zehn oder zwölf Meilen von dem östlichen Ende der Magellanstrasse an Land ging, machten seine Leute den Indianern viele Freundschaftszeichen, und diese bezeugten ihre Genugtuung, indem sie äußerst bizarre Weisen sangen und in die Hände klatschten².

Don Antonio de Viedma³, der im Jahre 1780 mit der Gründung einer spanischen Niederlassung an der Mündung des Rio Deseado beauftragt war, kam dort viel mit den Eingebornen zusammen und hat uns eine Schilderung von ihnen hinterlassen, der ich folgende Stelle entnehme:

„Die Hexenmeister oder Hexenmeisterinnen müssen von Zeit zu Zeit ihr Amt ausüben und die Fetische (*Camalásque*), die alles Mögliche darstellen, unter Begleitung von zwei hohlen Kürbissen, die kleine Steinchen enthalten, ansingen. Diese Musik ist ebenso unangenehm wie ihre Stimme. In der gleichen Weise wird auch die Gottheit angerufen, um Krankheit oder Tod auf den Feind herabzusenden oder um Patienten zu heilen.

Wird jemand krank, so kommt sein Hausarzt und singt ihm mit so starker und mißtöniger, unangenehmer Stimme ins Ohr, daß der Patient davon allein sterben könnte. Wird's schlimmer, ladet der Herr Doktor seine Kollegen und die alten Weiber ein, ihm singen zu helfen, damit Tag und Nacht der Gesang nicht aufhöre. Im Falle eines tödlichen Ausganges ist aber nur der Hausarzt verantwortlich. Handelt es sich um ein junges Mädchen, so wird dies in einem besonderen, abseits von dem gemeinsamen Familienzelle, aus Ponchos hergestellten Zelte untergebracht, Männer oder verheiratete Frauen aber werden in jenem belassen. Liegt nun der Patient schon in den letzten Zügen, so ist der Gesang am stärksten, weil dann alle alten Weiber, die es überhaupt gibt, hingehen und singen; eins von ihnen, das an einem Stocke alle Schellen, die nur aufzutreiben waren, befestigt hat, lärmt damit mächtig und geht damit von Zeit zu Zeit um das Zelt herum, wobei die im Zelte selbst befindlichen alten Weiber ihre Schreierei verstärken.

Nach dem Tode weinen die Weiber aus der Verwandtschaft und Bekanntschaft des Verstorbenen, auch wenn sie keine Lust dazu haben, und seufzen so kläglich und jammervöll, daß man glaubt, sie rissen sich die Seele aus dem Leibe.“

Der englische Kapitän Fitz-Roy erzählt von den Tehuelche der Gregory Bay ganz im Süden von Patagonien folgendes⁴:

„Unter verschiedenen Dingen, die man ihnen zeigte, um sie zu amüsieren, war auch eine musikalische Schnupftabakdose, die ich expreß zu dem Zwecke angeschafft hatte, ihr Erstaunen zu erregen; aber ich war überrascht, daß eine der ganz ordinären Pfeifen einen zehnmal stärkeren Eindruck auf sie machte. Diese Indifferenz musikalischen Tönen gegenüber hätte ich nicht vermutet, da sie ja häufig singen, wenn auch gewiß in monotoner Weise.“

¹ Fletcher: The world encompassed by Sir Francis Drake; edited by Vaux, London 1854, Hakluyt Society, S. 50. — Die Mitteilung dieser sowie einer späteren Stelle (Roncagli) verdanke ich Herrn Felix F. Outes in Buenos Aires.

² Byron: Voyage autour du monde, fait en 1764 et 1765. Paris 1767, Préface S. LVI, LIX—LX.

³ Viedma: Descripción de la costa meridional del Sur, llamada vulgarmente Patagonia. Colección Angelis, Buenos Aires 1837, Tomo VI, S. 76.

⁴ Fitz-Roy: Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836. London 1839, Vol. I, S. 115.

D'Orbigny¹ berichtet nur, daß sie, wenn sie betrunken sind, in monotoner Weise singen, ohne in Zorn zu geraten.

Genauere Kenntnisse über die Tehuelche bekommen wir erst in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, wo die Erforschung Patagoniens mit der berühmten Reise des englischen Kapitäns Georges Chaworth Musters ansetzt, um durch Moreno und Lista fortgesetzt und durch den chilenisch-argentinischen Grenzstreit und seine endgültige Beilegung wesentlich gefördert zu werden, wobei sich wiederum Francisco P. Moreno die größten Verdienste erworben hat.

In Musters Reisewerke² finden sich eine Menge interessanter Stellen, in denen die Art und Weise der Tehuelche-Musik, so gut wie das für einen Reisenden nur möglich ist, beschrieben wird, namentlich erfahren wir aber daraus die Gelegenheiten, bei denen sich ihr musikalisches Bedürfnis Luft macht. Der Tehuelche Sam Slick, der Musters nach Santa Cruz begleitete, und dessen Skelett später von Moreno exhumiert wurde und sich jetzt im Museum zu La Plata befindet, war gewöhnlich heiterer Stimmung und während die Reisenden dahingaloppierten, „sang er ein indianisches Liedchen, das aus den in verschiedenen Tonarten vorgetragenen Worten ‚Ah dsche leh loo, Ah dsche leh loo‘ bestand“ (S. 35). Vor seiner Abreise von Santa Cruz erbot er sich, eine Probe von seiner Erziehung abzulegen, indem er ein Kirchenlied singen wollte, das ihm von der Mission her noch haften geblieben war, gab aber dabei deutlich zu verstehen, daß Grog. eine passende Begleitung sei; da jedoch keiner vorhanden war, ging die Gelegenheit, durch seinen Gesang erbaut zu werden, verloren (S. 44, 54).

Bei den offiziellen Festlichkeiten im Leben der Tehuelche, nämlich bei Geburt eines Kindes, bei Eintritt der Mannbarkeit eines Mädchens und bei Hochzeiten, spielt Gesang und Musik eine große Rolle. Bei den beiden ersten Feiern (S. 189—190) ziehen während der Herrichtung des Festzeltes junge Männer um die aufgerichteten Zeltstangen und singen, während die Frauen mit den schauerhaftesten Zauberformeln und dem gräßlichsten Geheul einstimmig (S. 86). Dann folgt abends ein Schmaus und Tanz, und Musters gibt von dem ersten derartigen Balle, den er am Rio Chico, u. zw. aus Anlaß der ersten Menstruation eines Mädchens mitmachte, folgende anziehende Schilderung (S. 87):

„Nachdem die Mahlzeit zu Ende war, sagte mir Casimiro, am Abend werde ein Tanz stattfinden. Ich sah diesem ‚Kränzchen‘ mit großer Erwartung entgegen und bemerkte bald, daß einige der Frauen daran gingen, eine große Menge Brennholz zu sammeln, das außerhalb des Zeltes hingelegt wurde. Gleich darauf, als es anfang zu dämmern, wurde ein Feuer an umherstehende Gras, aber von den Männern, die, vier und die Musiker ausgenommen, schon im Grase saßen, etwas entfernt. Das Orchester bestand aus einer Trommel, die dadurch hergestellt war, daß man ein Stück Haut über einen Napf gespannt hatte, und aus einer Art Blasinstrument, das aus dem Schenkelbein eines Guanako gefertigt war, in welches man Löcher gebohrt hatte; es wird an den Mund gesetzt und geblasen oder auch mit einem kurzen Bogen gespielt, der eine Roßhaarsehne hat. Als alles fertig war, wobei einige der alten Hexen die

¹ D'Orbigny: Voyage dans l'Amérique méridionale. Paris-Strasbourg 1839—43, Tome II, p. 88—89.

² Musters: Unter den Patagoniern. Jena 1873.

ganze Zeit in ihrer melodischen Weise sangen, spielte das Musikkorps auf, und vier Indianer, in wollene Decken vermunimt, so daß nur ihre Augen zu sehen waren, und die Köpfe mit Straußfedern geschmückt, marschierten in den Kreis hinein und fingen an langsam um das Feuer herumzuschreiten, indem sie nach der Musik Takt hielten. Nachdem sie zwei- bis dreimal herumspaziert waren, wurde das Tempo allmählich schneller, bis sie in einer Art Trab liefen, und als sie ungefähr das fünfte Mal die Runde machten, warfen sie, schnell nach der Musik tanzend, ihre Mäntel weg und zeigten sich geschmückt mit weißer Farbe, womit der ganze Leib beschmiert war, und jeder mit einem von der Schulter bis zur Hüfte reichenden Gürtel voller Glocken, die im Einklang mit den Schritten klingelten. Die ersten vier bestanden aus den Häuptlingen Casimiro, Orkeke, Crimè und Camillo. Nachdem sie mit großer Lebendigkeit (so daß sie manchmal beinahe ins Feuer getreten wären) getanzt und ihre mit Federn geschmückten Köpfe nach den Schlägen der Trommel in grotesker Weise auf beide Seiten geneigt hatten, traten sie ab, um auszuruhen, erschienen aber dann wieder und tanzten einen anderen Schritt. Als dies vorüber war, traten vier andere auf, und so ging es fort, bis alle, auch die Knaben, eine solche Tour getanzt hatten. Zuweilen trugen die Tänzer, um größeres Aufsehen zu machen, einen Bündel Binsen in der einen Hand. Gegen neun Uhr abends, wo jeder genug getanzt hatte, gab Casimiro das Zeichen zum Schluß. Die Musiker hörten auf zu spielen, und alle gingen zu Bette. Der Tanz war nicht ungraziös, wurde aber durch die abgeschmackten Bewegungen des Kopfes grotesk. Er war streng auf die Männer beschränkt, die Frauen durften bloß zuschauen.“

Bei einer Hochzeitsfeier wird u. a. auch „die Braut von dem Bräutigam unter dem Jauchzen seiner Freunde und dem Gesange der Frauen nach seinem Toldo geführt“ (S. 191).

Zum komplizierten Begrüßungszeremoniell beim Zusammentreffen zweier Horden gehört auch, daß eine auserlesene Schar alter Frauen singt und schreit, um den bösen Geist zu verscheuchen (S. 224). Auch beim Überbringen von Geschenken werden Frauen zum Singen (Musters nennt es „melodisches Geheule“) mitgenommen (S. 226).

Daß in der Bezechtheit „Lieder geheult“ werden (S. 151), darf nicht weiter wundernehmen, wenn man in den Berichten der Reisenden liest, wie die Indianer jede Gelegenheit zu alkoholischen Orgien benutzen.

Zu dem schon vorher erwähnten prophylaktischen Zwecke der Teufelverscheuchung gehört es, wenn beim Abschied die alten Frauen recht schön singen, damit der Teufel den Abreisenden nicht in den Weg komme (S. 282), und hat der böse Geist den Indianer krank gemacht, so singen die alten Weiber, um jenen zu vertreiben und den Patienten zu heilen (S. 230).

Bei einem Todesfall ist Klagegesang eine natürliche Äußerung des Schmerzes der weiblichen Angehörigen des Verstorbenen. Beim Tode eines Kindes wird das Sattelzeug des Pferdes, auf dem es zu reisen pflegte, nachdem das Pferd selber getötet worden, verbrannt, ferner die Wiege und alles was dem Kinde gehörte, wobei die Frauen schreien und singen (S. 192). Als Musters auf der Rückreise nach Patagones begriffen war, wurden eine Menge Kinder krank; „auf jeder Seite hörte man die Klagen eines krank gewordenen Kindes und bei dem Jammergeschrei *Ah dsche leh lo'*, das die Frauen über ihre Lieblinge erhoben, konnte man fast die ganze Nacht nicht schlafen“ (S. 263). „Es starben viele Kinder und das Lager hallte von den Klageliedern der Frauen wider“ (S. 265). „Durch die eintönigen kläglichen Gesänge der Frauen wurden wir benachrichtigt, daß die Zahl der Kinder abermals durch einige Todesfälle vermindert worden sei“ (S. 275).

Auf den Musikbogen Bezug hat folgende Stelle (S. 137): „Für die Indianer ist das Guanako ein in jeder Hinsicht nützliches Tier“. . . . „Aus dem Schenkelknochen schneiden sie Würfel oder stellen aus ihm ein musikalisches Instrument her“.

Letzteres ist dann auch auf S. 180 in Abb. 8 dargestellt; ein mäßiger Holzschnitt zeigt einen kleinen Bogen und einen sehr dicken Knochen, auf dem vier Ornamentgruppen mit drei Löchern abwechseln (siehe beistehende Wiedergabe von Musters Abb. 8).

Schließlich macht Musters noch folgende uns hier interessierende allgemein gehaltene Angaben (S. 185):



Patagonischer Musikbogen.

Nach Musters a. a. O. S. 180,
Abb. 8.

„Die musikalischen Instrumente der Tehuelche habe ich schon beschrieben. In Teckel erfreuten wir uns außer dem einheimischen Orchester (Abb. 8) und dessen harmonischen Klängen, an die man sich bereits gewöhnt hatte, auch noch eines Kornets, mit welchem Jackechans Bruder oft unsere Abende belebte. Unter den Tehuelche konnten viele die gewöhnlichen Hornsignale blasen, die sie gehört hatten, wenn sie in Rio Negro oder in Punta Arenas waren, und die meisten von ihnen schienen ein gutes musikalisches Gehör zu haben. Ihre Gesänge jedoch klingen nicht melodisch und sind bloße Wiederholungen ganz sinn- und bedeutungsloser Worte. Casimiro sagte mir, früher hätten die alten Männer die Gewohnheit gehabt, die Sagen des Stammes und auch eine Art Gebet zu

singen. Es ist sehr zu bedauern, daß diese Sitte abgekommen ist. Ich versuchte bei verschiedenen Gelegenheiten über ihre Vorfahren Auskunft zu erlangen (S. 186), aber alle meine Bemühungen waren vergeblich. Als ich sie fragte, wie ihr Volk gereist sei, ehe Pferde ins Land kamen, konnten sie sich nicht vorstellen, daß dies je der Fall gewesen sei.“

Moreno, dessen erste große Reise nach Südpatagonien mit einem Mal weiße Flecken auf einem großen Teil der Karte von Patagonien verschwinden ließ, erzählt von dem Eindruck, den ein kleiner anspruchsloser Leierkasten auf die Tehuelche aus der Umgebung des Lago Argentino machte¹:

„Eigentümliche Empfindungen ruft bei ihnen die Musik hervor. Diese musikalischen Äußerungen der menschlichen Kultur gefielen den Tehuelche ganz außerordentlich; die vier, die gerade anwesend waren, wußten nicht, wie sie ihre Zufriedenheit äußern sollten, als sie die fröhlichen französischen Weisen hörten. Von der Freude von uns Reisenden selber will ich lieber gar nicht reden; die Musik der ‚Fille de Madame Angot‘ und vor uns auf dem See die Treibeisstücke!“

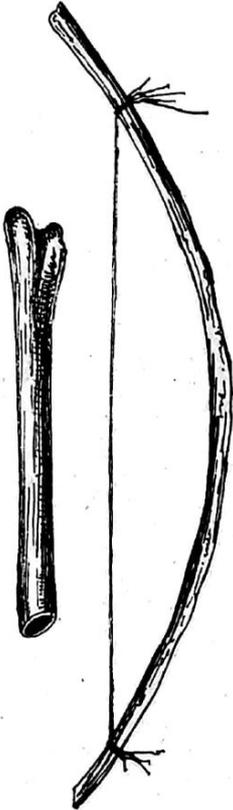
Als Moreno auf gleichem Wege den Santa Cruz flußabwärts zur Insel Pavon zurückgekehrt war, besuchte er die Indianer, die inzwischen dort angekommen waren und am Flußufer ihre Zelte aufgeschlagen hatten, und beschenkte sie mit Glasperlen, Decken und Schnaps. Die Nacht war daher für sie sehr fidel.

„Nur Chesko, zufrieden mit der Anwesenheit der schönen Losha und später wegen Alkoholzufuhr melancholisch gestimmt, nahm nicht Teil an der gemeinsamen Freude; er beschäftigte sich mit dem Cool'á, dem Musikinstrumente der Tehuelche, strich mit einem hohlen Kondorknochen die Saiten dieser primitiven Violine und begleitete die ärmliche Weise, die er dem einfachen Instrumente entlockte, mit einer Art Gesang, der aus unzusammenhängenden Sätzen ohne Sinn bestand, die der verlebte Indianer nicht sprach, sondern eher stammelte.“

¹ Moreno: Viaje á la Patagonia Austral, emprendido bajo los auspicios del Gobierno Nacional 1876—1877, Tomo I, Buenos Aires 1879, S. 366, 445, 385.

Wenn in dem beigelegten Wörterverzeichnis der Tehuelchesprache für das Wort „Corneta“ (Trompete) der Ausdruck *Co'olo* angegeben wird, so weiß ich nicht, ob das auf einem Irrtum beruht, da die Indianer für importierte Gegenstände gewiß das betreffende Fremdwort gebrauchen und kaum ein eigenes schaffen werden, oder ob, als sie nach einer einheimischen Bezeichnung dafür gefragt wurden, sie in der Verlegenheit diejenige für ihr einziges Musikinstrument, eben für den Musikbogen, angaben. *Co'olo* würde demnach Musikinstrument im allgemeinen bedeuten.

Der argentinische Paläontologe Florentino Ameghino kennt ihn auch, äußert sich aber nicht genauer betreffs der Art, wie er gespielt wird.



Patagonischer Musikbogen.

Nach Roncagli a. a. O. Taf. I,
Fig. 5.

Er spricht gelegentlich¹ von zwei der dazu gehörenden Streichknochen, die vom Rio Negro stammen. Es sind, sagt er, „zwei Kondorknochen, sehr gut poliert, mit mehreren Löchern, wonach zu urteilen es eine Art primitiver Flöten oder Violinen waren, wie sie noch jetzt die heutigen Tehuelche gebrauchen; die Oberfläche ist mit einer großen Zahl unverständlicher Zeichen bedeckt, gebildet aus klein punktierten Linien in verschiedenen Kombinationen“.

Doch die Literatur wird immer genauer. Der italienische Marineoffizier G. Roncagli, Mitglied der 1882 von dem Kapitän Bove geleiteten antarktischen Expedition, war von diesem mit der Erforschung der Gegend zwischen Punta Arenas und Santa Cruz beauftragt worden und hat darüber später einen Bericht veröffentlicht, der u. a. folgende Angaben über die Tehuelche enthält²:

„Die Musik ist ihnen nicht gänzlich unbekannt; gelegentlich singen sie eine Art von Liedern ohne Rhythmus und Harmonie und spielen, um das Ensemble zu vervollständigen, ein besonderes Instrument; dies besteht aus zwei Stücken, einem kleinen mit Pferdeschweifhaaren gespannten Holzbogen und einer geglätteten Straußtibia. Den Bogen stützen sie gegen die geschlossene Zahnreihe und legen die vier ausgestreckten Finger der linken Hand auf die Sehne, dann lassen sie den mit Speichel befeuchteten Knochen auf den Pferdehaaren hin- und hergleiten und erhalten einen zitternden Ton, der seine Höhe wechselt, je nachdem ein, zwei oder alle Finger von der Saite aufgehoben werden.

Dieser Ton wird von dem Spieler gut wahrgenommen, weil er vermittelt der Zähne zum Gehirn weitergeleitet wird, aber der Zuhörer kann ihn gerade noch und auch nur bei vollkommener Stille hören“.

Spegazzini hat im Jahre 1884 einen hochinteressanten Vortrag über seine patagonische Reise gehalten, der leider wenig bekannt geworden ist und

¹ Ameghino: La antigüedad del hombre en el Plata, Tomo I, Paris-Buenos Aires 1880, S. 496—497.

² Roncagli: Da Punta Arenas á Santa Cruz. Bollettino della Società Geografica Italiana, Ser. II, Vol. 9, 1884, S. 776—777.

u. a. folgende eindrucksfrische Schilderungen aus dem Leben der Tehuelche enthält, die für unser Thema von Wichtigkeit sind¹:

„Der Mann ist im allgemeinen ein großer Faulpelz; außer jagen, Tiere abhäuten, Sattelzeug und Waffen herrichten, tut er nichts; sitzt ruhig hin, schwatzt mit den anderen Männern und spielt den *Kóóll(a)*; so verbringt er den Tag.“ — — —

„Eine andere Unterhaltung, die ihnen viel Spaß macht, ist das *Kóóll(a)*-Spielen. Dieses Musikinstrument ist eins der einfachsten und merkwürdigsten, die ich gesehen habe; es besteht aus zwei nicht miteinander verbundenen Stücken, erstens einem kleinen Bogen von hartem Holz, mit einem Bündel Pferdehaare gespannt, und zweitens einem Röhrenknochen vom Strauße mit 4 oder 5 Löchern auf einer Seite. Man spielt das Instrument in der Weise, daß man den Bogen mit der linken Hand an einem Ende festhält und das andere Ende an die Schneidezähne stützt, während man mit der rechten Hand den Straußenknochen über die Sehne streichen läßt.“

Eines Tages befand ich mich in einem Indianerzelt am Rio Gallegos und plauderte gerade mit einem Chonosindianer (dem einzigen, den ich gesehen), welcher seit längerer Zeit unter den Tehuelche lebte und ziemlich gut Spanisch sprach; andere Indianer standen dabei und hörten uns zu; das Zelt war eins von denen, welche im Winter gebraucht werden und gehörig voll Rauch; die Temperatur darin war mild trotz der Kälte, die draußen herrschte. Da traf plötzlich eine schwermütige und nicht unangenehme Musik mein Ohr; es war, als ob eine Violine gespielt würde, aber in sehr weiter Ferne, und die Melodie schien ein Chopinscher Trauermarsch zu sein; ich hörte ein Weilchen zu, dann stand ich auf und ging aus dem Zelte, mich umzusehen; draußen hörte man aber nichts und ich überzeugte mich, daß im Zelte selber gespielt wurde. Richtig, in einer Abteilung desselben traf ich den alten Mérikan, uralt und blind; er lag auf dem Bauche und vertrieb sich die Zeit mit dem *Kóóll(a)*; ich betrachtete ihn eine lange Weile und lauschte mit wirklichem Genuß jener äußerst zarten, wenn auch sehr leisen und eintönigen Weise; ich erinnere mich noch, wie mich eine tiefe Traurigkeit, fast ein Anfall von Heimweh beschlich. Ohne zu wollen, vergaß ich ganz den Ort, wo ich mich befand und sah im Geiste wie in einem Spiegel mein Vaterland, meine Berge; ein weißes Häuschen, einige wohl bekannte liebe Gesichter . . . aber plötzlich hörte die Musik auf, der Traun entschwand und ich befand mich . . . in einem Indianerzelt in Patagonien.

Noch oft konnte ich seitdem den *Kóóll(a)* spielen hören, und immer machte es mir Vergnügen; der ‚Dr. Enrique‘, der Feuerländer, von dem ich schon gesprochen habe, spielte darauf sogar ein Stückchen aus der ‚Tochter der Madame Angot‘. Wo hatte er’s gelernt? In Punta Arenas!

Welch ein Unterschied zwischen der Tehuelchenmusik und der der afrikanischen Völker! Jene mild, traurig, still, diese ganz Funken und Feuer, voller Donner und Blitz! Die gleichen Unterschiede wie im Charakter der Kinder der patagonischen Einöden und der Dickichte Afrikas . . .

Diese Musik der Tehuelche ist schön, nicht aber ihr Gesang, und gewiß noch mancher wird meiner Meinung sein, wenn er diesen hören würde. Das einzige, womit ich ihn vergleichen kann, ist das Froschgequacke in den europäischen Sümpfen, ehe es regnet. Sowie mich die alten Indianerweiber nur ankommen sahen, setzten sie sich hin und begannen zu singen, bis ich jeder ein kleines Geschenk verabfolgt hatte, und das tat ich möglichst schnell, um sie nicht zu lange zu ermüden.

Mehr oder weniger den gleichen Wert haben die Gesänge der Feuerländer; sie sind ohne irgend welchen Rhythmus und bestehen selten aus Worten, die etwas bedeuten; eher scheinen es Seufzer als Ausdrücke der Zufriedenheit zu sein.“

Der argentinische Reisende Ramon Lista macht in seinem Buche über seine Forschungen und Entdeckungen in Patagonien gelegentlich Bemerkungen über die gesanglichen Leistungen der Tehuelche. An der Stelle, wo er die zweifelhaften Freuden schildert, welche das Logieren in einem Indianerzelt mit sich bringt, heißt es zuletzt²:

¹ Spegazzini: Costumbres de los Patagones. Anales de la Sociedad Científica Argentina, Bd. 17, 1884, S. 229, 234—236.

² Lista: Viaje al país de los Tehuelches. Buenos Aires 1879, S. 42. — Mis exploraciones y descubrimientos en la Patagonia 1877—1880. Buenos Aires 1880, S. 60.

„Und kommt die Nacht und will man schlafen, balgen sich die Hunde oder irgend so ein altes Weib fängt einen schaurigen Sang an, der wegen seiner Länge gar nicht auszuhalten ist.“

An einer weiteren Stelle¹ werden ebenfalls die Störungen der Nachtruhe veranschaulicht, als ein altes Weib einen unerträglichen Gesang, der die Nerven schrecklich angriff, im Gedenken an ihren schon vor zehn Jahren verstorbenen Ehegeliebten anstimmte und nicht zum Aufhören zu bringen war.

In dem letzten Buche Listas² schließlich, in welchem er sich mit den Patagoniern beschäftigt, ist das ganze fünfte Kapitel der Musik und was dazu gehört, gewidmet; wir lassen es ungekürzt in Übersetzung folgen:

„Es ist eigentlich nicht zu verwundern, wenn der Tehuelche die Musik fast gar nicht kennt; das einzige Musikinstrument, was er besitzt, besteht aus einem kleinen, etwa fußlangen und ein drittel Zoll dicken Bogen, aus biegsamem Holze gefertigt und mit einer Sehne aus Pferdehaaren versehen; ein polierter Knochen, auf dem mitunter Zeichnungen eingeritzt sind, fast immer ein Kondorhumerus (sollte eher Ulna heißen, L.-N.), dient zur Ergänzung. Der Bogen wird an einem Ende mit Daumen und Zeigefinger der linken Hand gehalten und mit dem andern Ende an die Zähne gestützt, der Knochen aber leicht mit Speichel befeuchtet und sanft über die Bogensehne hin- und hergeführt. Auf diese Weise und durch abwechselndes Aufheben von Zeige- und Ringfinger kommen zarte Töne zustande, die, wie die Indianer sagen, den Galopp des Pferdes oder das Rauschen des Windes nachahmen.“

Dieses Lieblingsinstrument der Jugend heißt *Koolo*. Außer ihm gibt es noch die bekannte Trommel, ehemals hergestellt aus einer Art kleinem Gefäße von Buchen- oder sonst einem Holze, das mit einem Stück frischer Guanako- oder Hasenhaut überzogen wurde, die beim Trocknen sich fest anzieht und vollkommen gespannt bleibt.

Der *Koolo* bildet heute noch die Unterhaltung der Kinder in den heißen Sommerstunden, und die Trommel spielt auf zum Tanz, den die Indianer sehr lieben; sie wirkt mit bei allen freudigen Ereignissen des Lebens und wird mit zwei unbiegsamen leichten Stäbchen geschlagen.

Es gibt nur einen Tanz und der heißt ‚Straußentanz‘, wobei die Jugend und mitunter sogar die Alten die graziösen Bewegungen dieser Vögel nachahmen wollen, wann sie zur Brunstzeit einander suchen oder wann sie gemächlich hie und da eine Blume picken oder Insekten sammeln.

Die Geburt eines Kindes, das Durchbohren der Ohrläppchen zum Anlegen der silbernen Ohrgehänge (was nie vor dem vierten Jahre des Kindes stattfindet), die erste Menstruation, die Hochzeit usw. geben Veranlassung zu lärmenden Festlichkeiten, bei welchen man unter den Strahlen der Sonne oder im Dunkel der Nacht um die im Freien brennenden Feuer tanzt.

Das Interessanteste an diesen Festen ist der Umstand, daß nur die Männer tanzen, u. zw. mitten im Kreise der Frauen, welche ruhig sitzen bleiben, singen und mit den Händen klatschen.

Jene tanzen mit nackten Beinen und bloßem Rücken; auf der Brust tragen sie, mit einer Binde befestigt, schellenbesetzte Lederstreifen und auf dem Kopfe einige lange Straußenfedern. Der ‚Tanz‘ selber besteht aus vier Teilen; zu jedem einzelnen ist die Musik verschieden, und jedesmal, wenn eine neue Figur kommt, treten die Tänzer aus dem Kreise, um sofort im Gänsemarsch und in einem Schritt, den man beinahe gymnastisch nennen könnte, zurückzukehren.

Die Lieder oder Sangweisen der Tehuelche sind von einer verzweifelten Monotonie; wenn man sie Nachts in der Stille der Einöde hört, lösen sie keine angenehmen Empfindungen aus; sie erinnern etwas an das Geschrei des Käuzchens und scheinen das wirre Sausen und Seufzen des Windes nachzumachen³:

Ya yau güe
Ya yau güe
Ya gu güe

¹ Lista: *Mis exploraciones* etc. S. 96.

² Lista: *Una raza que desaparece*. Los Indios Tehuelches. Buenos Aires 1894, S. 56–59.

³ Man beachte, daß die folgenden Silben in der spanischen Schreibweise des Originals wiedergegeben sind; *güe* wäre also in deutscher *gue* (*u* und *e* getrennt zu sprechen), *gué* in deutscher *ge*.

Mai ya gu gué
Mai go yú
Mai go beyü
Eye mai gabu-yé.

Diese unübersetzbare Probe von traditioneller Poesie genügt zwar nicht, um über das musikalische Empfinden der Tehuelche ein Urteil zu bekommen; aber mag es sich auch um einen Gesang von Barbaren handeln, so zeigt er doch schon einen gewissen Grad von Kultur.“

Die letzten Angaben in der Literatur schließlich stammen von ten Kate¹; sie beziehen sich speziell auf den Musikbogen und wurden durch einen Artikel von Otis T. Mason über die geographische Verbreitung dieses Instrumentes veranlaßt, in welchem Patagonien ausgelassen war. Wir geben, um alles, was sich auf patagonische Musik bezieht, zusammen zu haben, erst ten Kate das Wort und kommen dann noch auf unsere eigenen Untersuchungen zu sprechen, ehe wir auf Masons Aufsatz und die dazu gehörenden Arbeiten eingehen. ten Kate schreibt:



Junger Tehuelche, den *Koh'to* spielend.

Nach einer Photographie von H. ten Kate.

„Prof. Otis T. Masons Abhandlung über die Musikbogen (Am. Anthr. X, Nr. 11) veranlaßt mich, einige Bemerkungen zuzufügen.

Eine weitere Verbreitzungszone dieser Bogen ist Patagonien. Im August 1896 hatte ich Gelegenheit, im La-Plata-Museum einige Individuen aus dem westlichen Zentral-Patagonien anzutreffen. Einer von ihnen, ein Jüngling Tehuelche- und Araukaner-Mischblut², besaß ein merkwürdiges Musikinstrument, das ich bis dahin noch niemals gesehen hatte. Es besteht aus einem

¹ Ten Kate: Geographical distribution of the musical bows. American Anthropologist, 1898, S. 93—94.

² Ten Kate veröffentlichte später seine anthropologischen Untersuchungen über diesen wie über andere Indianer: Matériaux pour servir à l'anthropologie des Indiens de la République Argentine. Revista del Museo de La Plata, XII, 1904, S. 31—58.

III. Meine phonographischen Aufnahmen.

Da die beiden musikalischen Individuen der Truppe, Casimiro und Bonifacio, willig waren, konnte ich Gesänge ohne weiteres aufnehmen. Den Phonograph und das Grammophon in Aktion kannten sie sehr genau von S. Louis her, das Wesen desselben war ihnen natürlich vollkommen fremd geblieben und praktischen Aufnahmen hatten sie auch nie beigewohnt. Daß man daraus die eigene Stimme unmittelbar widerschallen hört, versetzte sie in grenzenloses Erstaunen, beinahe Bestürzung, begeisterte sie aber gleichzeitig so für die Sache, daß sie mir so viel sangen, als ich nur irgend wollte. Die Aufnahmen dürften im allgemeinen gelungen sein, obwohl ich erst allmählich mit den Feinheiten der Technik vertrauter wurde, und wir viel unter der Hitze des Sommers zu leiden hatten. Die Leute veranlaßte ich, genau so zu singen, wie es ihre Art war, durchaus nicht etwa mit deutlicherer Aussprache, was im Interesse einer leichteren Transkription recht wünschenswert gewesen wäre, auch nicht lauter oder leiser. So weit das mit dem Phonographen zurzeit überhaupt möglich ist, geben daher die Phonogramme ein getreues Echo des Tehuelche-Gesanges, u. zw. dessen, was die Leute bei guter Laune singen, nicht etwa therapeutische und Klagegesänge (siehe Musters). Dieser besteht aus Silbenkomplexen, die absolut keine Bedeutung haben, wie ich genau feststellte, und die immerzu mit geringen Variationen wiederholt werden. Ich stellte ausdrücklich fest, daß die Leute nur solche und keine andere Art Gesang kannten.

Um ein möglichst genaues musikwissenschaftliches Studium zu ermöglichen, nahm ich auf jeder Walze nur ein Motiv auf, nur auf Walze I zwei, das zweite Motiv wurde aber auf Walze II wiederholt.

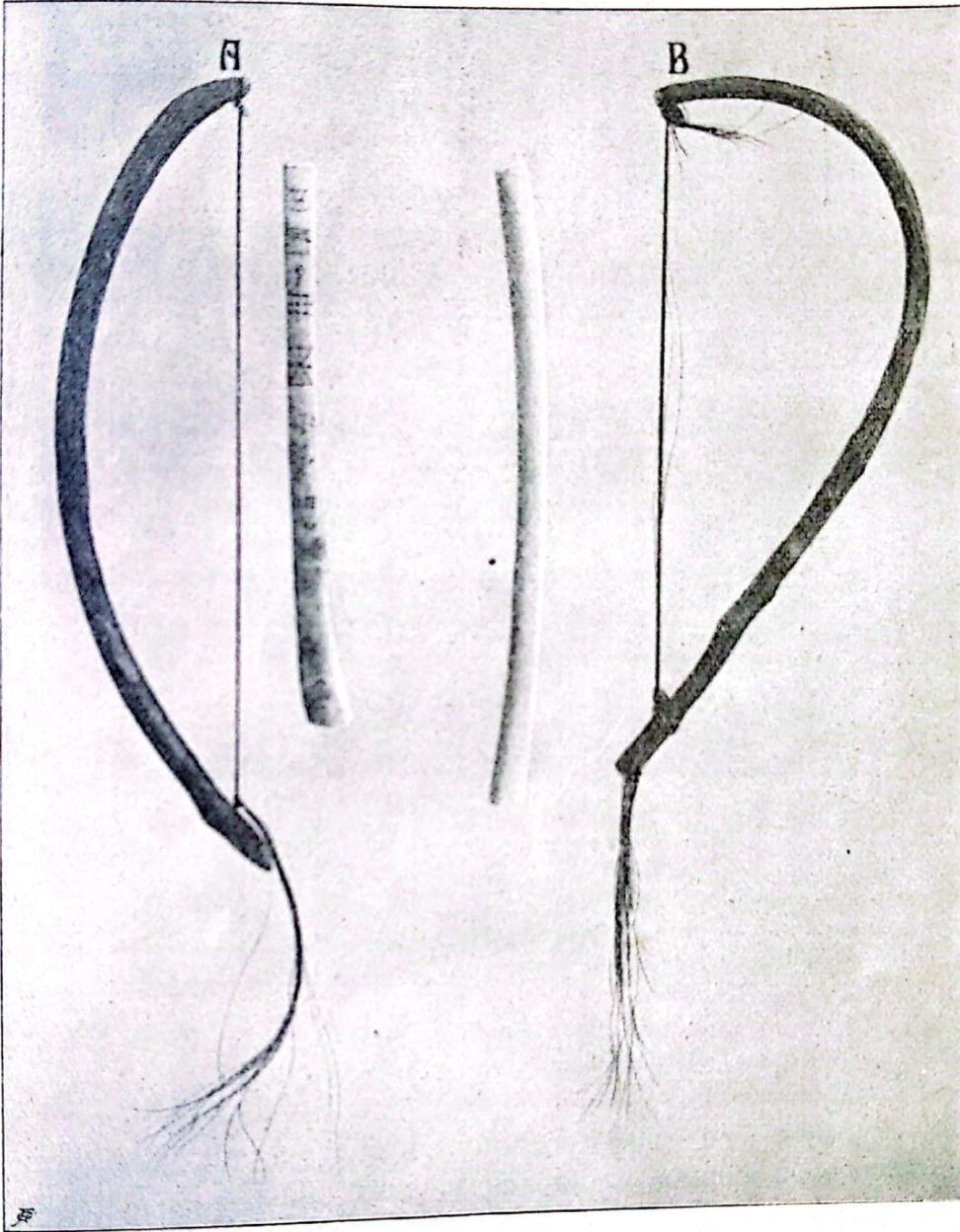
Vier der Aufnahmen wurden ein paar Tage später wiederholt, nachdem ich die ersten Aufnahmen hatte zu Gehör bringen lassen; trotz meiner Aufforderung, genau so wie früher zu singen, weichen sie naturgemäß von der ersten etwas ab. So sind im ganzen 50 verschiedene Melodien auf ebensoviel Walzen phonographiert worden.

Die Texte zu den Gesängen ließ ich mir unmittelbar nach der Aufnahme von dem Sänger selber diktieren. Walze I bis X ist von Casimiro besungen, die übrigen von Bonifacio, der nicht zusammen mit seinen Gefährten abreiste und noch längere Zeit in La Plata blieb. In einem Verzeichnis habe ich laufende Nummer, Datum der Aufnahme und Anfang des Textes eines jeden Motives zusammengestellt, außerdem Phonogramm I und II genau textlich analysiert, eine recht mühsame Aufgabe. Beide Verzeichnisse finden aber im zweiten, rein musikalischen Abschnitt im Zusammenhang mit den fachwissenschaftlichen Untersuchungen ihren richtigen Platz.

Recht begierig war ich, die Musikbogenmusik zu fixieren. Im Museum zu La Plata ist zu dem von ten Kate erwähnten Exemplare (A) inzwischen noch ein weiteres hinzugekommen (B). Beide wurden von Casimiro frisch mit Pferdeschweifhaar besaitet, um darauf besser spielen zu können (siehe Abbildung auf S. 929.).

Die Bogen sind recht klein (die Sehne 25 resp. 28 cm lang), kaum fingerdick und aus einem mit dem Messer roh entrindeiten Ästchen, jedenfalls

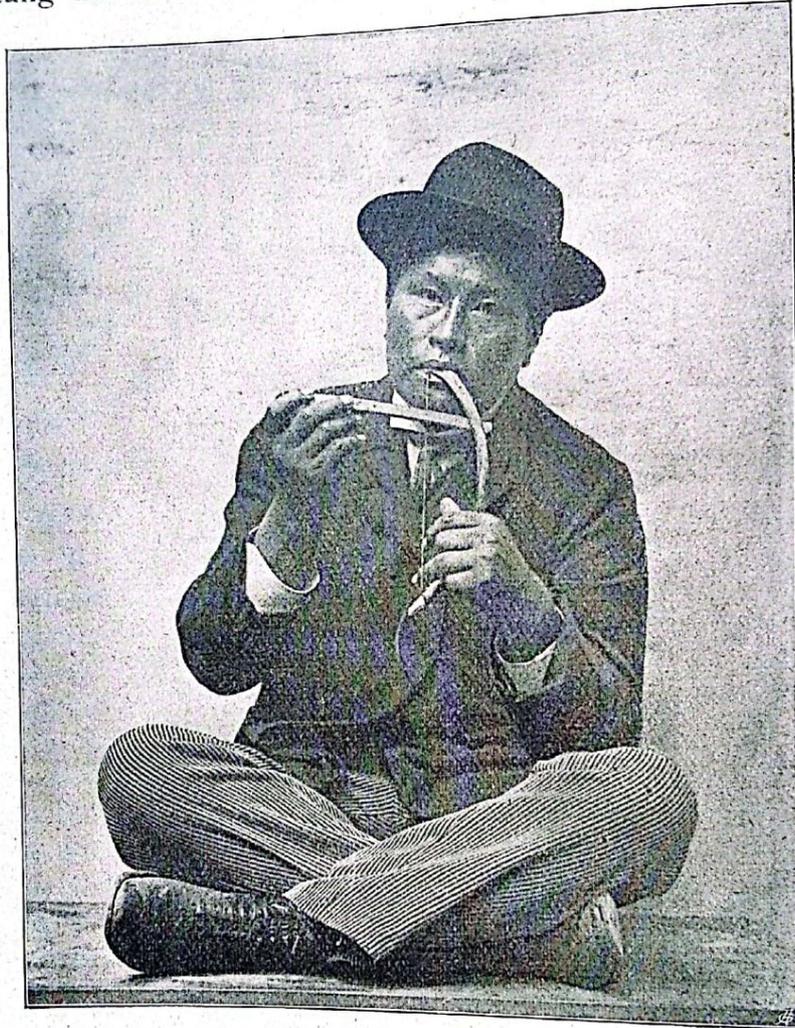
der patagonischen Buche (*Notofagus antarctica*), hergestellt. Auf derjenigen Hälfte, welche an den Mund gestützt wird, sind beide Krümmungsaußenseiten mit dem Messer abgeflacht, so daß sich der Bogen im oberen Drittel stärker krümmen kann, ohne indes viel von seiner Widerstandsfähigkeit einzubüßen. An diesem oberen Ende ist auch eine Kerbe zum Befestigen des einen Endes



Patagonische Musikbogen aus dem Museum zu La Plata.

der Roßhaarsehne eingeschnitten, deren anderes Ende lang gelassen und um das untere Ende des Bogens herumgeschlungen wird. Beim Spielen stützte Casimiro den Bogen gegen die geschlossene Zahnreihe und konnte durch Aufheben der drei mittleren Finger und Andrücken an die Sehne vier verschiedene zarte summende Töne erzielen, wenn er mit dem vorher quer durch den Mund gezogenen Knochen, den er in der rechten Hand hielt, darüber

hinstrich. Dabei hockte er sich mit gekreuzten Beinen auf die Erde, und in dieser Stellung habe ich ihn photographiert, um die Art des Spielens recht anschaulich zu machen. Eine besondere Stellung oder sonstiges beim Gesange war nicht wahrzunehmen. Man erkennt auf dieser ganz unabhängig und unbeeinflusst von ten Kates Abbildung aufgenommenen Photographie die genau gleiche Haltung des Instrumentes wie auf jener.



Casimiro, den *Kolo* spielend.

Nach einer Photographie von R. Lehmann-Nitsche.

Die Knochen sind beide Kondorulnen-Diaphysen von der rechten resp. linken Seite, deren Epiphysen sorgfältig mit einem scharfen Messer quer durch so eine lange dünnwandige, leicht gebogene Röhre, die gewiß beim Schwingen des frischen Knochens von Periost etc. und speziell zum Entfernen der longitudinalen Höckerreihe mit dem Messer abgeschabt und dementsprechend vielfach höckerig und uneben. Der eine der beiden Knochen (B) aus dem Plata-Museum zeigt weiter keine Verzierungen, und solche unverzierte scheinen jetzt häufiger in Gebrauch zu sein. Der andere (A) hat auf der planen Fläche ein einfaches geometrisches Ornament aus Punkten und Strichen eingeritzt,

zu dem auch drei Löcher gehören, welche die Knochenwandung perforieren. Die Punkte stehen entweder in Gruppen oder sind durch feine Linien zu einer geometrischen Figur miteinander verbunden.

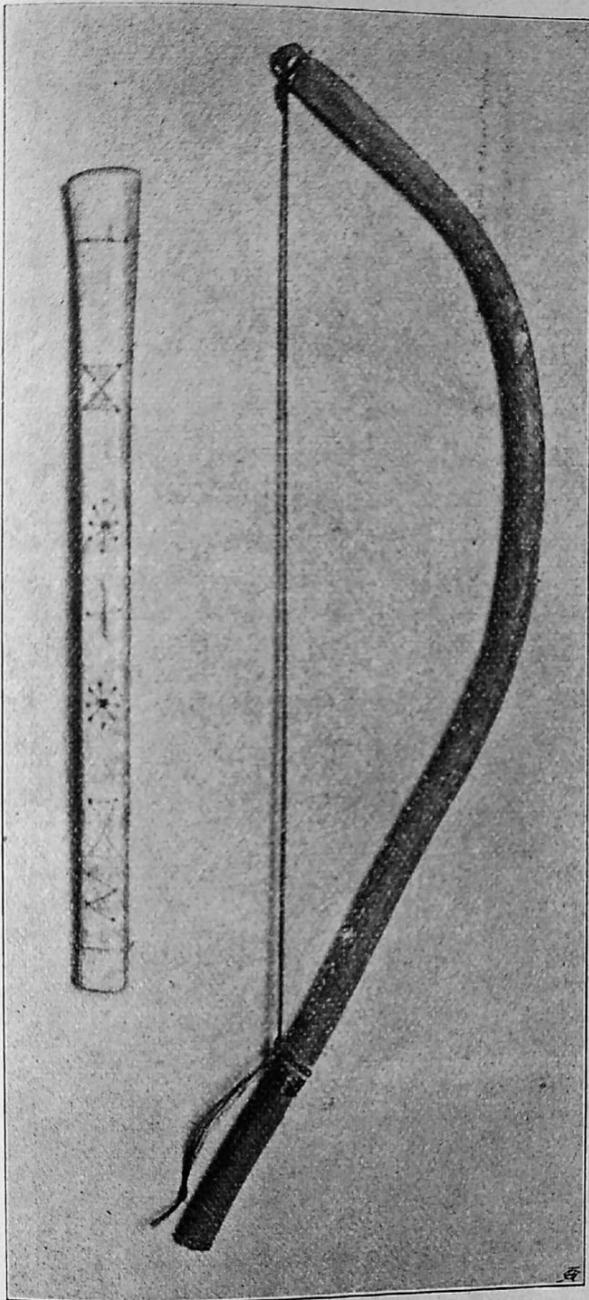
Was schließlich die einheimischen Bezeichnungen anbelangt, so wurde mir für das ganze Instrument *Kolo*, für den Bogen *T'kchā* (deutsche Schreibweise), für die Pferdehaarsehne *T'ār*, für den Knochen *T'kchōo* mitgeteilt. Das Wort für Bogen im allgemeinen lautet *Kchā*, für Knochen *Kchōo*, leider habe ich verabsäumt, die Bedeutung des *T'* zu ermitteln.

Auch im Berliner Museum für Völkerkunde befindet sich ein patagonischer *Kolo*, worauf schon Balfour l. c. p. 49—50 (Anm.) kurz hingewiesen hat, und Herr Dr. Max Schmidt hatte die Liebenswürdigkeit, folgende Beschreibung hier einzuschalten:

Beistehende Abbildungen geben zwei Musikinstrumente aus Südpatagonien wieder, welche sich im Berliner Museum für Völkerkunde befinden (VB 96 und VB 97). Diese Musikinstrumente bestehen aus einem Holzbogen mit Roßhaarsehne und einem Vogel-Röhrenknochen. Der letztere ist mit eingeritzten geometrischen Figuren ornamentiert und mit zwei Schalllöchern versehen. Bei VB 96 ist auch das Bogenholz durch eine Reihe nebeneinander liegender Dreiecksfiguren ornamentiert.

Ob die Musikbogenmusik sich nach den Phonogrammen studieren läßt, kann ich beim Abfassen dieser Zeilen nicht wissen, hoffe es aber. Da ich selber die Aufnahmen gemacht,

höre ich natürlich die Phonogramme und erkenne auch die sehr leise Melodie, weiß aber nicht, inwieweit das für andere möglich sein wird. Mühe habe ich mir gewiß damit gegeben, nicht weniger wie Casimiro selber, der einzige aus der Truppe, der *Kolo* spielte, und von dem auch die sechs Melodien her-



Südpatagonischer Musikbogen aus dem Berliner Museum für Völkerkunde.

(VB 96 1/2 n. Gr.)

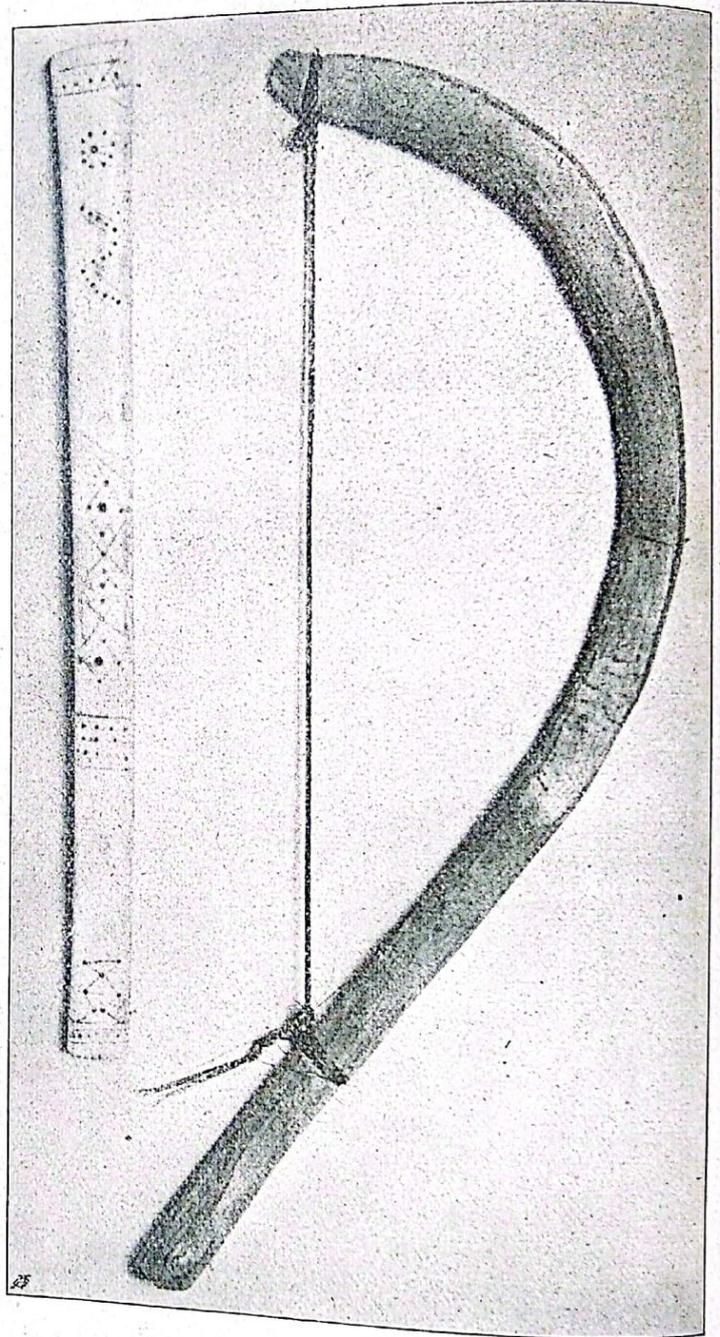
höre ich natürlich die Phonogramme und erkenne auch die sehr leise Melodie, weiß aber nicht, inwieweit das für andere möglich sein wird. Mühe habe ich mir gewiß damit gegeben, nicht weniger wie Casimiro selber, der einzige aus der Truppe, der *Kolo* spielte, und von dem auch die sechs Melodien her-

rühren. Nach vergeblichen Versuchen, hörbare Phonogramme zu erzielen, kam ich auf die Idee, das nicht an die Lippen gestützte Ende des Musikbogens auf den Rücken einer Gitarre anstemmen und das Schalloch derselben direkt vor den Aufnahmetrichter des Phonographen halten und den Bogen so stark als möglich streichen zu lassen. So wurde der Ton wesentlich verstärkt. Casimiro und seine Gefährten halfen redlich mit, daß die Gitarre immer in der richtigen Stellung verblieb, und hatten ersichtlich selber Interesse daran, daß die Aufnahmen gelangen.

Fassen wir nun knapp alles zusammen, was von der Musik der Tehuelche bekannt ist. Was den Gesang anbelangt, so kennen sie nur noch ein Singen auf sinnlosen Silben, während Lieder und Gebete nicht mehr wie früher gesungen werden. An den diesbezüglichen Angaben Musters zu zweifeln liegt kein Grund vor. Dieser jetzige Gesang (Silbenkomplexe ohne Sinn, die dem Ohr des Sängers schön klingen) hat sich offenbar unverändert als altertümliche Dauerform von den allerältesten

Zeiten her so erhalten, wie er nach theoretischen Erwägungen ja die erste gesangliche Leistung des Urmenschen darstellt; ich glaube nicht, daß wir in

ihm eine Degeneration des Liedergesanges (Worte mit Sinn und ganze Sätze) zu erblicken haben, der sich gewiß separat entwickelte und später wieder Interesse unserer patagonischen Phonogramme.



Südpatagonischer Musikbogen aus dem Berliner Museum für Völkerkunde.

(VB 97 1/2 n. Gr.)

Alle Autoren beschreiben den Gesang mehr oder weniger ausdrucksvoll, jeder in seiner Weise, und als erste haben Musters und Lista den Text dazu aufzuzeichnen versucht.

V. Der patagonische Musikbogen.

Der Musikbogen ist ein so eigentümliches Musikinstrument, daß er eine genauere Betrachtung verdient. Abgesehen von der heute nicht mehr üblichen Rassel (Drake 1578, Viedma 1780), über deren Auffassung als Musikinstrument sich außerdem streiten läßt, und der Trommel (Musters 1870), ist es ja das einzige musikalische Instrument der Tehuelche, das dem Musiker wirkliche Betätigung seiner künstlerischen Befähigung gestattet. Aus der chronologischen Übersicht der Literatur geht aber hervor, daß sie ihn erst seit kurzem, seit Musters' Zeit, alles in allem wohl also etwa seit Mitte des XIX. Jahrhunderts besitzen, und es ist nicht anzunehmen, daß den älteren Beobachtern, die mit den Indianern Patagoniens in nähere Berührung getreten sind, ein so auffallendes Musikinstrument entgangen wäre. Seine Form variiert nur hinsichtlich des Streichknochens, der aus den langen Röhrenknochen vom Guanako, Kondor oder Strauße hergestellt wird.

Die Frage, wie die Patagonier zu ihrem Musikbogen gekommen sind, ob sie ihn selbständig erfunden oder anderswoher entlehnt haben, erhebt sich daher ganz von selbst. Versuchen wir, ihn bei den in Betracht kommenden benachbarten Indianerstämmen aufzufinden.

Die Ona auf der Insel Feuerland, der südlichste Zweig der Tehuelche jenseits der Magellanstraße, singen und bringen gelegentlich mal auf einer frischen Vogelluftröhre durch Hineinblasen und Zusammenquetschen der Kehlkopfpartie mit den Fingern quitschende Töne hervor. Das ist alles; Musikinstrumente kennen sie nicht. (Nach eigenen Ermittlungen in Feuerland selber und persönlichen Mitteilungen von Lucas Bridges.)

Die südlichen Nachbarn der Ona, zwischen Beagle-Kanal und Kap Horn, die Yámana, kennen den Bogen ebenfalls nicht. Es wird nur berichtet, daß sie singen¹.

Wilkes hat uns sogar von den Yámana von Orange Harbor, westlich von Nassau Bay, aus dem Jahre 1839 die Noten zu zwei Liedchen übermittelt².

Über den letzten feuerländischen Stamm, die Alacaluf, in den Kanälen westlich der Magellanstraße, fehlen genauere Notizen, aber bei der großen Gleichförmigkeit des Kulturbesitzes der feuerländischen Eingebornen kann das Fehlen des Musikbogens als sicher gelten.

¹ Bridges: *La Tierra del Fuego y sus habitantes*. Boletín del Instituto Geográfico Argentino, XIV, 1893, S. 239.

² Charles Wilkes: *Narrative of the United States Exploring Expedition during the years 1838, 39, 40, 41, 42*. Vol. I. Philadelphia 1844.

Die beiden hier interessierenden Stellen geben wir des Interesses und der Seltenheit der bibliographischen Quelle wegen unverkürzt wieder: p. 129: "They were found to be great mimics, bot in gesture and sound, and would repeat any word of our language, with great correctness of pronunciation." Their imitations of sounds were truly astonishing. One of them ascended and descended the octave perfectly, following the sounds of the violin correctly. It was then found he could sound the common chords, and follow through the semitone scale, with scarcely an

Von direkten Nachbarn der Tehuelche, mit welchen sie ja von jeher in freund- und feindschaftlichen Beziehungen gestanden haben, kämen zunächst die Puelche aus dem Übergangsgebiet zwischen Pampa und Patagonien in betracht, die jetzt bis auf vereinzelte Individuen ausgestorben sind. Vergebens suchen wir bei d'Orbigny, dem einzigen Reisenden, der sie genauer beschrieben, nach dem Musikbogen bei ihnen, den d'Orbigny genau kennt, da er ihn von den Araukanern erwähnt (siehe weiter unten). Er sagt von ihnen nur ganz allgemein, daß sie im Rausche monoton singen, ohne in Zorn zu geraten (siehe weiter unten). Es ist auch kaum anzunehmen, daß die schon damals nicht zahlreichen Puelche, die im XVIII. Jahrhundert durch die Pocken außerordentlich dezimiert waren, bedeutenden Einfluß auf die Kultur der benachbarten Indianerstämme gehabt hätten. Dies war jedoch durchaus der Fall mit den Araukanern, die wir als das eigentliche Kulturelement des südlichsten Teiles von Südamerika aufzufassen haben. Bei ihnen finden wir in der Tat den Musikbogen!

Alle alten Daten über die Araukaner sind von Don Toribio Medina in seinem Werke über die Ureinwohner Chiles größtenteils in wörtlichen Zitaten zusammengestellt worden, so daß wir darin bequem und rasch nachschlagen können¹. Abgesehen von allgemeinen Angaben über den Gesang werden als Musikinstrumente der alten Araukaner angeführt (S. 301): kleine Trommel, Schneckenschalenhorn, Trompete und Flöte, letztere in verschiedenen Arten, mitunter (S. 297) aus dem Schienbeine der getöteten Feinde hergestellt; augenblicklich hätten sie nur noch eine Rohrpfife. Vom Musikbogen ist bei Medina nirgends die Rede.

Alcides d'Orbigny, der bei Carmen de Patagones an der Mündung des Rio Negro in den Atlantischen Ozean häufig mit Pampaaraukanern zusammenkam, spricht² ganz allgemein von ihrem monotonen Gesänge im

error. They all have musical voices, speak in the note G sharp, ending with the semitone A when asking for presents, and were continually singing



Rausche (S. 88—89) und von ihrem therapeutischen Gesänge bei Behandlung eines Patienten (S. 253), spezieller aber (S. 89) von den Musikinstrumenten, mit welchen zum Tanze aufgespielt wird. Es sind dies zunächst eine fünf-löcherige Rohrflöte, auf welcher einige dumpfe monotone näselnde Töne hervorgebracht werden; „sie erhalten ferner eine Art plumper Musik dadurch, daß sie einen großen Vogelknochen auf einem Bogen, dessen Sehne durch Pferdehaare gebildet wird, reiben oder auch damit in eine Kalabasse blasen“.

A. Guinnard, welcher drei Jahre von den Indianern in Gefangenschaft gehalten wurde, hat später seine Erlebnisse veröffentlicht¹. Obwohl auf dem Titel des Buches „Patagonier“ steht, handelt es sich, wie aus den Angaben über die Sprache hervorgeht, um Araukaner, die ja mit den Tehuelche und den jetzt fast ausgestorbenen Puelche auch in Nordpatagonien angetroffen werden. Als Musikinstrumente zählt er auf: Flageolett, Violine, Gitarre, Trommel und Flöte. „Die Violine besteht aus zwei Pferderippen, die eine Art von Fiedelbogen darstellen; die Sehne (offenbar aus Pferdehaar, L.-N.) ist straff gespannt und wird mit Speichel benetzt. Gespielt wird in der Weise, daß man eine Sehne mit der andern streicht. Dabei kann jedes Stück ohne Unterschied als eigentliche Violine oder als Bogen dienen. Dasjenige, welches das eigentliche Instrument bilden soll, wird zwischen die geschlossenen Zähne genommen und horizontal mit der linken Hand gehalten. Das andere ist dann der Bogen und wird lebhaft hin- und hergeführt. Durch solches Hin- und Herkratzen kommen leise Töne zustande, die von den unbeschäftigten Fingern der linken Hand in genau derselben Weise, wie es unsere Musiker tun, moduliert werden. Die Indianer können zwar nicht verschiedene Weisen spielen, aber sie reproduzieren sehr geschickt einige Worte ihrer gutturalen Sprache.“

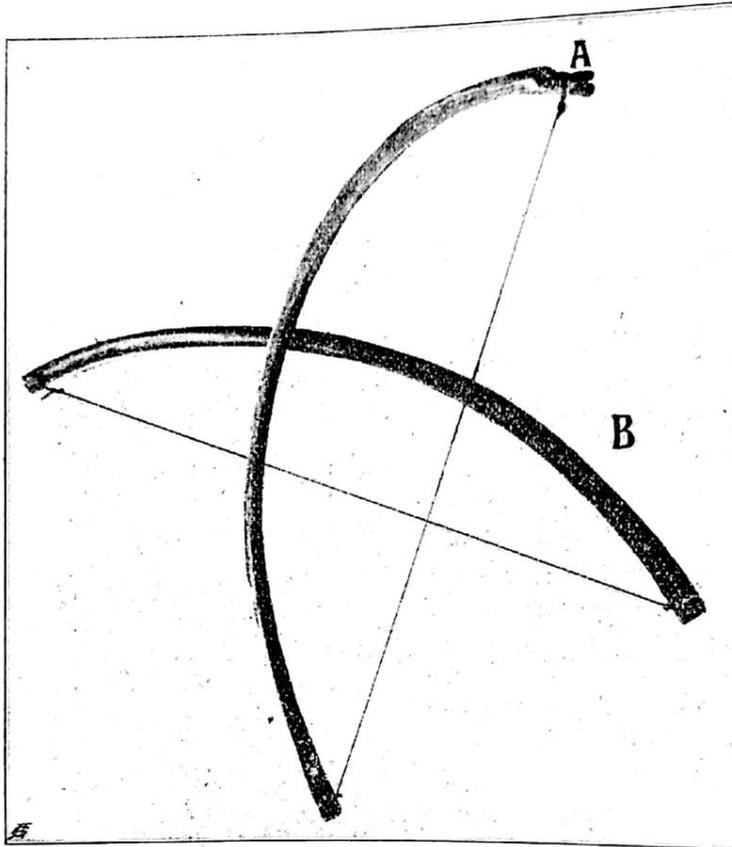
Solche Musikbogen waren auch in Genua auf der anlässlich der 400jährigen Wiederkehr der Entdeckung Amerikas veranstalteten Ausstellung zu sehen und Hamy hat sie beschrieben². Sie stammten vom Rio Quarto in der argentinischen Provinz Cordoba und, obwohl nicht ausdrücklich angegeben, kommen nur die Araukaner in betracht, womit auch das von Hamy dafür mitgeteilte Wort *Quinquer caliné* (verdruckt) in Einklang steht, welches Guevara (siehe weiter unten) sicher richtiger *Quinqucachue* (spanische Schreibweise, in deutscher *Kinkekahue*) schreibt. Sie sind „hergestellt aus einer Rinderrippe mit Einkerbungen, zwischen welchen Pferdehaare ausgespannt sind, die mit einem ebenfalls mit Pferdehaaren bespannten Holzbogen gestrichen werden. Die Indianer spielen auf diesem primitiven Instrumente etwa wie wir auf der Violine spielen, stützen aber dabei das eine Ende der Rippe an den Mund und variieren die Töne mit der linken Hand, während die rechte den Holzbogen über die Sehne gleiten läßt“.

Thomas Guevara, dem wir die letzte geschlossene Darstellung über die Kultur und Geschichte der Araukaner in ihren chilenischen Stammsitzen

¹ Guinnard: Three years' slavery among the Patagonians. London 1871, S. 196.

² Hamy: Étude sur les collections américaines réunies à Gênes à l'occasion du IV^e Centenaire de la découverte de l'Amérique. Journal de la Société des Américanistes de Paris, I, 1895/96, S. 26. — Abgedruckt in: Decades Americanae, 3^e et 4^e déc., Paris 1898, S. 173.

verdanken¹, erwähnt bei Aufzählung ihrer Musikinstrumente auch die „*Quinqucahue*“ genannte Violine, gebildet aus zwei mit Pferdehaar bespannten Weidenrutenbögen“, um sich mit dieser knappen Angabe zu begnügen. Die übrigen von Guevara aufgezählten araukanischen Musikinstrumente sind zwei Arten von Trommeln, eine Pfeife (früher aus Stein oder dem Schienbein der zum Tode verurteilten Gefangenen hergestellt), ein 4 bis 5 m langes „Alphorn“, das Ochsenhorn, eine Art Flöte, eine Tute, Kürbissrasseln (jetzt durch die europäische Schelle ersetzt), Muschelklappen und gelegentlich die moderne Militärtrompete.



Araukanischer Musikbogen.

Herr Luis Maria Torres aus Buenos Aires hat, wie er mir erzählte, als Knabe, also in den achtziger Jahren, einen Pampa-Araukaner, der in seinem elterlichen Hause beschäftigt wurde, öfters den Musikbogen spielen hören. Das Instrument bestand aus zwei mit Pferdehaaren bespannten großen Rippen vom Pferd oder Rind, die ineinander hingen, also nicht voneinander zu trennen waren. Der Indianer hielt den einen Bogen mit der linken Hand an den Mund gestützt und strich mit der Saite des anderen, in der rechten Hand gehaltenen, von unten her über die Saite des ersten Bogens. Dadurch, daß er

den linken Zeigefinger auf der Sehne des ersten Bogens hinauf- und hinuntergleiten ließ, konnte er Läufer und gewiß eine Oktave spielen, nicht die paarfinger) aufhob und andrückte. So spielte er ziemlich weit hörbare Stückchen, die analoge Angabe Listas betreffs der Tehuelche).

Seit der Vernichtung der Selbständigkeit der argentinischen Araukaner durch General Roca wurden viele Gefangene und solche, die sich freiwillig ergeben hatten, in den argentinischen Provinzen zerstreut und sind jetzt als Soldaten, Feuerwehrlente, Polizisten, Ordonnanzen usw. überall anzutreffen. Auch hier in La Plata gibt es eine Anzahl Familien. Ich erkundigte mich nach dem

¹ Guevara: Historia de la civilizacion de Araucania. Anales de la Universidad de Chile, Tomo 104, 1899, S. 502. — Buchausgabe Bd. I, 1900, S. 282.

Musikbogen und der „*Kinküllkahué*“ war ihnen wohlbekannt. Einer der Leute fertigte mir auch ein Exemplar, wie er es von früher her kannte (siehe die nebenstehende Abbildung); selber spielen konnte er es allerdings nicht und zufälligerweise ist auch momentan in La Plata kein Musikbogensvirtuose aufzufinden, mein Gewährsmann war aber mit der Sache vollkommen vertraut. Er hatte Rinderrippen genommen, die er gerade zur Hand hatte, obwohl gewöhnlich Pferderippen verwandt werden, die besser sein sollen. Die beiden Bogen hängen ineinander, genau so wie wir es eben in der Mitteilung des Herrn Torres kennen gelernt haben. Der das eigentliche Instrument darstellende Bogen (A) ist (entgegen der Angabe bei Guinnard) von dem Streichbogen (B) verschieden, denn zu letzterem wird gewöhnlich eine der kürzeren und weniger gekrümmten Rippen benützt; bei unserem Exemplare (siehe die nebenstehende Abbildung) war dafür nicht der ganz geeignete Knochen zur Hand gewesen. Vor dem Spielen wird die Pferdehaarsehne mit Holzkohle eingerieben. Der Musiker spielt nur auf dem Bogen, er singt nicht etwa auch dazu, aber sein Gefiedel soll genau das ausdrücken, was sonst der Gesang. Gespielt wird das Instrument so wie wir es eben angegeben haben. Phonographische Aufnahmen durch Araukaner, die es spielen können, und die sich schon noch werden auffinden lassen, will ich aber erst vornehmen, bis ich aus dem zweiten Teil dieser Abhandlung ersehen kann, ob die bisherigen der Tehuelche-Kolo-Musik auch verwertbar sind. Aber auch im negativen Falle behalten die im vorhergehenden gemachten Angaben über den Musikbogen einen gewissen Wert.

Wir haben somit bei den Araukanern den Musikbogen in sehr interessanten und äußerst archaischen Variationen (Pferde- oder Rinderrippe!), u. zw. erst seit Anfang des XIX. Jahrhunderts (d'Orbigny). Wie sind sie nun auf ihn gekommen? Was zunächst die diesbezüglichen Beziehungen zwischen Araukanern und Patagoniern anbelangt, so glaube ich mit der Annahme nicht fehl zu gehen, daß die Tehuelche, bei denen er später auftritt als bei den Araukanern, ihn wie sonstige Zierden des Lebens von diesen entlehnt und in seiner ursprünglichen Form, Bogen + Knochen, beibehalten haben, während sich diese Kombination bei den Araukanern nur im Anfang, später nicht mehr findet und sich zu einer komplizierteren, Bogen + Bogen, entwickelt hat, wobei indes die archaische Ausbildung mitunter erhalten blieb. Außerdem sind die Araukaner ein sehr musikalisches Volk und besitzen eine Menge Musikinstrumente, während die Tehuelche auch hierin in primitiven Verhältnissen stehen geblieben sind.

Wie kamen nun die Araukaner auf diese eigentümliche Idee? Von selber oder nicht? Die Literatur läßt uns zur Lösung dieser Frage auch diesmal wie so oft im Stich. Die Pferdehaarsehne ist als solche zunächst einmal europäisch. Hat sie vielleicht eine Sehne aus einer anderen Substanz (Darmsaite etc.) ersetzt? Kaum! Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, als ob wir im araukanischen (und damit dem patagonischen) Musikbogen eine originelle Kombination alter europäischer Musikinstrumente vor uns haben, des großen Bogens für Baß oder Cello und irgend einer Flöte oder Querpfeife. Auf dem Streichknochen versuchen die Tehuelche zu blasen (Musters) und die Araukaner bliesen daraus in große Kalebassen (d'Orbigny), und die Löcher auf den

verzierten Exemplaren sind wohl ursprünglich nicht wie jetzt rein ornamental gewesen. Am wahrscheinlichsten dürfte sein, daß der eigentliche Musikbogen den Araukanern Chiles durch afrikanische Sklaven vermittelt wurde, welche ja sehr bald nach der Conquista dort eingeführt wurden. Nach Aufhören der Einwirkung des afrikanischen Elements konnte er sich dann eigenartig kombinieren und variieren. Für afrikanischen Ursprung spricht, daß vielfach die eigentümliche Gangart von Tieren damit nachgemacht wird; die Damara (Balfour l. c. p. 6) imitieren darauf den Galopp oder Trab verschiedener Tiere, nach einer genaueren Quelle den ungeschickten Galopp der Giraffe, den scharfen Trab des Zebra und die munteren Kapriolen der zierlichen Gazelle; die Araukaner (vgl. Torres) das Getrappel der Pferde, die Tehuelche (vgl. Lista) den Galopp des Pferdes oder das Rauschen des Windes. Für afrikanischen Ursprung spricht ferner vielleicht das gelegentliche Vorkommen des Doppelbogens bei Buschmännern (Balfour l. c. p. 30 und Fig. 25) wie bei den Araukanern (Torres, Lehmann-Nitsche), ferner folgende drei Punkte, nach Balfour (l. c. p. 75) charakteristisch für alte afrikanische Musikbogen: daß darauf mit einem kleinen Stock gespielt, daß das eine Ende des Bogens an den Mund gestützt und daß auf der Sehne gefingert wird, um den Ton zu variieren (im vierten Punkte unterscheiden sich die Bogen). Mag dem sein wie ihm wolle, die auf dem Bogen gespielten Melodien sind sicher der schöpferischen Idee der Indianer entsprungen, ähneln, wenigstens was die Tehuelche anbelangt, meines Erachtens dem Jodelgesang und haben nichts Europäisches an sich, und das ist für die Untersuchungen des zweiten Teils die Hauptsache.

VII. Die Verbreitung des Musikbogens auf der Erde.

Mit Aufrollung der eben behandelten Frage kommen wir ganz naturgemäß zu einer anderen, derjenigen nach der Verbreitung des Musikbogens auf der Erde. Auch hier wieder die alten Probleme: was ist selbständig entstanden, was entlehnt; und weiter: sind jetzt gleiche Formen, die man zunächst einmal ganz allgemein als Isomorphien bezeichnen kann, auch ihrem Ursprung (genetisch), also ihrem inneren Wesen nach, dieselben, oder haben sich ursprünglich ganz verschiedene, durch speziell zu erforschende Vorgänge zu ganz ähnlichen oder gleichen Formen entwickelt (Konvergenz).

Ich habe nach Einsicht der mir vielleicht nicht ganz bekannten einschlägigen Literatur¹ über den Musikbogen nicht den Eindruck gewinnen können, als ob das zweite Problem genauer ins Auge gefaßt worden sei, es scheint vielmehr, daß es sich auch bei der Frage von dem Auftreten des

¹ Die zerstreuten Angaben über den Musikbogen sind von Balfour in einer Monographie zusammengestellt (a). Von den Araukanern erwähnt er nichts, von den Patagoniern nur einige Stellen, wie wir schon früher gesehen haben. Die seit Balfours Monographie erschienenen diesbezüglichen Aufsätze sind meines Wissens die folgenden (b usw.):

a) Balfour: The natural history of the musical bow. Oxford 1899, 87 pp.

b) Mason: Pre-Columbian music again. Science, 16. Sept. 1898, p. 371.

c) Dixon: The musical bow in California. Science 15. Febr. 1901, p. 274.

d) Ten Kate: The musical bow in Formosa. American Anthropologist, 1903, p. 581.

e) Lumholtz: El México desconocido. Nueva York 1904. I, p. 463, 482, 509, 511; II, p. 153.

Musikbogens auf der Erde wohl öfters als man vermutet um Konvergenzerscheinungen handelt. In ganz ähnlicher Weise äußert sich auch Balfour (l. c. p. 83), wenn er von einem phylogenetischen Ursprung spricht. Balfour hat die Frage in einer besonderen Monographie sorgfältig vom rein naturwissenschaftlichen Standpunkte aus behandelt und u. a. auf die vielen Lücken in unserer derzeitigen Kenntnis hingewiesen. Er unterscheidet drei Haupttypen: der erste ist der gewöhnliche Schießbogen, gelegentlich als Musikbogen benutzt; der zweite ein einsaitiges Instrument, ausschließlich zu musikalischen Zwecken; am dritten ist ein Resonator angebracht. Die Typen, die uns in vorliegender Arbeit beschäftigt haben, gehören der zweiten Art an. Ohne auf die Typenunterschiede hier einzugehen, wollen wir nach Balfour die Verbreitung des Musikbogens auf der Erde zur allgemeinen Orientierung kurz mitteilen und dabei diejenigen Arbeiten dem Buche Balfours zufügen, welche seitdem darüber erschienen sind. Wo nichts besonderes bemerkt, ist die Belegstelle in Balfours Buche nachzusehen.

Der Musikbogen findet sich in Afrika (Damara, Mandingo, Kaffern, Niger und Benuè-Eingeborne, Bimbia, Kamerun, Niederguinea, Bubi [Fernando Po], Angola, Bongo, Niam Niam, Zulu, Basuto, Mashona, Swazi, Mussorongo, Congo, Aruwimi, Ba-ngala, Ba-lunda, Ki-bunda, Malange, Bechuana, Batlapin, Manica, Hottentotten, Buschmänner, Zambesi, Mozambik, Wamakua, Wagogo, Wanyamwesi, Seenregion, Madagascar, Réunion, Chagosinseln, Galla) und Asien (Nordindien [Hindostan], Bhuiyârs von Mirzapur, Korwas, Shânârs von Travancore und Tinnevely, Chota Nagpûr, Orissa, Siam, Cambodja, Laos, Tenasserim, Kelantan; Borneo, Timor, Timor Laut, Gilolo [Halmahera]; ferner (siehe Anm. p. 938 *d*) bei den Tsoo, Vonum und Pnyuma (der Insel Formosa), auch in der Südsee (Neuguinea, u. zw. wohl im östlichen Teil, Neu-Britannien, Salomons-Inseln und Pfingsteninseln¹, Santa Cruz-Inseln, Neu-Hebriden, Marquesas-Inseln, Hawaii).

Was Amerika anbelangt, das uns hier vor allem interessiert, so will Saville unter einer Reihe musizierender Männer, die in einem alten mexikanischen Kodex (Le Manuscrit du Cacique) dargestellt sind, auch einen Musikbogenspieler erblicken. Ich erkenne wohl den gabelförmigen Gegenstand, den der betreffende Künstler in der rechten Hand hält, und der nach Saville zum Streichen bestimmt ist, nicht aber den Bogen, den er in der linken Hand halten soll. Auch Balfour (siehe Anm. p. 938 *a*) kann darin keinen musikalischen Bogen erkennen. Wenn nun auch von anderer in mexikanischer Altertumswissenschaft kompetenter Seite diese angebliche Darstellung eines vorkolumbischen Musikbogens nicht bestätigt werden sollte², so wäre dies für die Frage nach dem präkolumbischen Vorkommen dieses Musikinstrumentes im mittleren Amerika doch nicht weiter entscheidend. Die heutigen Maya im Innern von Yucatan, bei denen er *hool* heißt, besitzen ihn wohl aus dieser Zeit her, obwohl Sapper (siehe Anm. p. 938 *b*) ihn hier aus Afrika eingeführt sein läßt; ferner besitzen ihn die Tepehuanes und Azteken, die Huicholes

¹ Nach Mason in Am. Anthr., 1897, p. 377-380, von Balfour nicht berücksichtigt.

² Herr Prof. Seler hatte die Güte, folgendes hier mitzuteilen.

und Coras (siehe Anm. p. 938 e), und Lumholtz glaubt nicht, daß ihn zu diesen vier Stämmen die afrikanischen Sklaven importiert haben, denn solche gab es kaum im nordwestlichen Mexiko, und dann würde ein fremdes Instrument unmöglich eine so große Rolle bei den religiösen Zeremonien dieser vier Stämme spielen. Bei solchen verwendet wird er auch von den Maidu (siehe Anm. p. 938 c) am Westabhang der Sierra Nevada im Nordwesten von San Francisco in Kalifornien, und bekannt ist er ferner in Kalifornien und Neu-Mexiko, ferner bei den Xicaques in Honduras (siehe Anm. p. 938 b), in Kalifornien und in Neu-Mexiko, bei den Lencas in Honduras¹, in Mosquitia, in San Salvador und Guatemala (Kekchi), Nicaragua, Costa Rica und dem modernen Mexiko. Ferner kennen ihn die Neger Surinams und Brasiliens (Bahia). Ganz allgemein gehalten ist die Angabe, daß er im Innern von Brasilien vorkommt. Seiner Verbreitung unter den Patagoniern und Araukanern war ein Teil des vorliegenden Aufsatzes gewidmet.

Wie gesagt, wenn man das interessante Problem von der geographischen Verbreitung des Musikbogens ernst auffassen will, scheint es angezeigt, erst seine einzelnen Formen womöglich in ihren verschiedenen Variationen und Entwicklungen zu studieren, so wie es hier für den patagonischen und araukanischen Musikbogen geschehen ist, ehe man seine geographisch voneinander getrennten Formen miteinander vergleichen und außerdem an die Frage, was selbständig entstanden — was entlehnt, herantreten kann. Balfours Arbeit bietet bereits eine schätzenswerte Materialsammlung in kritischer naturwissenschaftlicher Beleuchtung. Das eben Gesagte gilt sowohl für die Erde im allgemeinen, wie für den amerikanischen Kontinent im besonderen; Balfour hält hier das präkolumbische Vorkommen nicht für erwiesen; aber wäre dieses auch an bestimmten Stellen mit Sicherheit nachgewiesen, so bewiese das doch noch lange nichts für andere Distrikte. Der Begriff „präkolumbianisches Amerika“ ist viel zu lange als einheitlich gebraucht worden und sollte endlich ganz verschwinden und durch präzisere Angaben der Gegend, welche man im Auge hat, ersetzt werden. Mögen die von mir aufgenommenen Phonogramme, richtige *Monumenta cerea Patagoniae*, dazu beitragen, auch diese Auffassungen zu fördern und zu klären!



¹ Die von Balfour angegebene Quelle ist unauffindbar.

Erklärung der Zeichen:

- ♯ = erhöhter Ton
- = vertiefter Ton
- V = Atempause
- ↑ od. ↓ = Vorschlag von unbestimmter Tonhöhe
- ≡ = Glissando (stark gebunden)
- ≡ = äußerst gebunden

1a.

a. M. ♩ = 120.

u. s. w.

1b.

a. M. ♩ = 132.

a le gel ga-a l' he la le ho a le gel gal he la le hö

V

b.

u. s. w.

a. $M. \text{♩} = 126.$ 2.

a le le lal le le le ho la le do dal ge la le ha ga

le do dal ge le le ho

b.

u. s. w.

c. $M. \text{♩} = 100.$ 3.

u. s. w.

u. s. w.

a. $M. \text{♩} = 104.$ $11/8$ 6. $9/8$

a. $M. \text{♩} = 100.$ 7. $4/4$

$M. \text{♩} = 152.$ $6/4$ 9. $4/4$ $5/4$ u.s.w.

$M. \text{♩} = 126.$ 10. $12/8$

$M. \text{♩} = 152.$ 11. $5/8$ $7/8$ u.s.w.

$M. \text{♩} = 80.$ 12. 3

M. ♩ = 104. 13. 9/8 11/8



First line of musical notation for exercise 13, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'M. ♩ = 104.'. The first measure is in 9/8 time, and the second measure is in 11/8 time.

10/8 12/8



Second line of musical notation for exercise 13, continuing from the first line. The first measure is in 10/8 time, and the second measure is in 12/8 time.

* 14/8 12/8 u.s.w.



Third line of musical notation for exercise 13, ending with a repeat sign. The first measure is in 14/8 time, and the second measure is in 12/8 time. The notation is marked 'u.s.w.' (unvollständig).

M. ♩ = 92. 14. 6/8 8/8



First line of musical notation for exercise 14, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. The tempo is marked 'M. ♩ = 92.'. The first measure is in 6/8 time, and the second measure is in 8/8 time.

6/8 5/8 6/8



Second line of musical notation for exercise 14. The first measure is in 6/8 time, the second in 5/8 time, and the third in 6/8 time.

6/8 5/8 6/8 u.s.w.



Third line of musical notation for exercise 14, ending with a repeat sign. The first measure is in 6/8 time, the second in 5/8 time, and the third in 6/8 time. The notation is marked 'u.s.w.' (unvollständig).

M. ♩ = 108. 15. 8/8 8/8 5/8



First line of musical notation for exercise 15, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'M. ♩ = 108.'. The first measure is in 8/8 time, the second in 8/8 time, and the third in 5/8 time. There are triplets indicated by a '3' below the notes.

7/8 6/8 5/8 u.s.w.



Second line of musical notation for exercise 15, ending with a repeat sign. The first measure is in 7/8 time, the second in 6/8 time, and the third in 5/8 time. There are triplets indicated by a '3' below the notes. The notation is marked 'u.s.w.' (unvollständig).

Legatissimo. 16. M. ♩ = 108. 3 3 3



First line of musical notation for exercise 16, starting with a treble clef and a key signature of two sharps. The tempo is marked 'M. ♩ = 108.'. The first measure is in 3/4 time. The notation is marked 'Legatissimo.' and includes triplets indicated by a '3' below the notes.

3 3/4 * 3 u.s.w.



Second line of musical notation for exercise 16, ending with a repeat sign. The first measure is in 3/4 time, the second in 3/4 time, and the third in 3/4 time. There are triplets indicated by a '3' below the notes. The notation is marked 'u.s.w.' (unvollständig).

M. ♩ = 108. 17. 6/8 5/8 u.s.w.



First line of musical notation for exercise 17, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'M. ♩ = 108.'. The first measure is in 6/8 time, and the second is in 5/8 time. The notation is marked 'u.s.w.' (unvollständig).

19. $M. \text{♩} = 120.$ $12/8$ $12/8$ $11/8$ *u.s.w.*

20. $M. \text{♩} = 92.$ $13/8 + 1/16$ $16/8$ $15/8$ $13/8$ $10/8$ *u.s.w.*

21. $M. \text{♩} = 152.$ $13/8$ $12/8$ $15/8$ *u.s.w.*

22. $M. \text{♩} = 176.$ *u.s.w.*

23. $M. \text{♩} = 152.$ $5/8$ $4/8$ $5/8$ $5/8$ $4/8$ $5/8$ *u.s.w.*

24. $M. \text{♩} = 88.$ $5/4$ $6/4$ $4/4$ $5/4$

Musical notation for the first staff of the first system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes and a 6/4 time signature change.

Musical notation for the second staff of the first system, continuing the melody with a 6/4 time signature, a 4/4 time signature, and a 5/4 time signature. The notation includes a "U.S.D." marking.

Musical notation for the first staff of the second system, marked "25." with a tempo of $M. \text{♩} = 132.$. The time signature is 7/8 + 1/16, and the melody features a 10/8 time signature.

Musical notation for the second staff of the second system, continuing the melody with a 5/8 time signature, a 10/8 time signature, and a 6/8 time signature. A sharp sign is present above the final note.

Musical notation for the third staff of the second system, featuring a 10/8 time signature, an 8/8 time signature, and a triplet of eighth notes. The notation includes a "U.S.D." marking.

Musical notation for the first staff of the third system, marked "26." with a tempo of $M. \text{♩} = 96.$. The time signature is 3/4, and the melody consists of eighth notes.

Musical notation for the second staff of the third system, continuing the melody with eighth notes and a "U.S.D." marking.

Musical notation for the first staff of the fourth system, marked "27." with a tempo of $M. \text{♩} = 138.$. The time signature is 13/8, and the melody includes a triplet of eighth notes and a fermata.

Musical notation for the second staff of the fourth system, continuing the melody with a 13/8 time signature, a 16/8 time signature, and a fermata. The notation includes a "U.S.D." marking.

Musical notation for the first staff of the fifth system, marked "28." with a tempo of $M. \text{♩} = 100.$. The time signature is 4/8, and the melody features eighth notes.

Musical notation for the second staff of the fifth system, continuing the melody with a 6/8 time signature. The notation includes a "U.S.D." marking.

M. ♩ = 144. 4/8 37. 6/8 4/8

6/8 4 1/2 / 8 6/8 u.s.w.

M. ♩ = 69. 8/8 38. 7/8 8/8 3 u.s.w.

7/8 8/8 3 u.s.w.

M. ♩ = 104. 39. u.s.w.

u.s.w.

M. ♩ = 104. 7/16 40. 11/16 13/16 7/16 9/16 u.s.w.

7/16 11/16 40. 13/16 7/16 9/16 u.s.w.

M. ♩ = 152. 41. 4/4 2 1/2 / 4 3 1/2 / 4 4/4 2 1/2 / 4 u.s.w.

4/4 2 1/2 / 4 3 1/2 / 4 4/4 2 1/2 / 4 u.s.w.

M. ♩ = 92. 42. 9/8 u.s.w.

9/8 u.s.w.

M. ♩ = 144. 43. 3 u.s.w.

3 u.s.w.

44. $M. \text{♩} = 144.$ $7/4$ u.s.w.

45. $M. \text{♩} = 112.$ * $3/4$ u.s.w.

46. $M. \text{♩} = 100.$ $7/8$ u.s.w.

47. $M. \text{♩} = 100.$ $7^{12}/8$ u.s.w.

48. $M. \text{♩} = 108.$ u.s.w. später

49. $M. \text{♩} = 116.$ $12/8$ u.s.w.

50. $M. \text{♩} = 108.$ $5/4$ u.s.w.

51. Kolo. $M. \text{♩} = 144.$ u.s.w.