

Patagonische Musik.

Nach phonographischen Aufnahmen. Von **Erich Fischer**.

(Aus dem Phonogrammarchiv des psychologischen Institutes der Universität Berlin.)

Das Material zu vorliegender Arbeit stammt von Herrn Prof. Dr. Lehmann-Nitzsche in La Plata, welcher seine Aufnahmen in liebenswürdiger Weise dem Phonogrammarchiv der Berliner Universität zur Bearbeitung überlassen hat.

Bevor ich die Resultate mitteile, sei es mir gestattet, eine kurze Bemerkung vorzuschicken.

Die Musik der sogenannten Naturvölker macht auf jeden Europäer beim ersten Anhören den Eindruck, als ob er es hier mit Produktionen aller Kunstform und jedes ästhetischen Wertes zu tun habe. Denn in keiner Kunst sind wir so sehr von Vorurteilen beherrscht, wie dies bei der Musik der Fall ist. Dadurch nämlich, daß wir gewohnt sind, harmonische Musik zu hören, fügen wir jeder Melodie entweder bestimmte harmonische Vorstellungen hinzu oder wir fassen sie unwillkürlich gefühlsmäßig harmonisch auf. Aus diesem Grunde stehen wir einer Musik, die nicht nur keine Harmonien kennt, sondern auch keinerlei melodische Anzeichen eines Harmoniegefühls (Tonika, Dominante, Leitton) aufweist, zuerst ohne jedes Verständnis gegenüber. Gewöhnt man sich aber mit der Zeit daran, die exotische Musik rein melodisch zu betrachten, d. h. nur auf Melodiebewegung, Rhythmus und Vortragsweise als hauptsächliche Ausdrucksmittel zu achten, so erweckt doch manches Stück solcher „Naturmusik“ nicht nur das wissenschaftliche, sondern auch das ästhetische Interesse des Hörers.

Es ist mit mancher Schwierigkeit verknüpft, exotische Musik, besonders aber Vokalmusik — und um solche handelt es sich hier fast ausschließlich — durch unser Notierungssystem zum Ausdruck zu bringen. Da nämlich bei der primitiven Musik zumeist die ungefähre Größe des Intervalls und nicht die Höhe des einzelnen Tones von Bedeutung ist, so kann von einer Tonleiter in unserm Sinne nicht die Rede sein. Ebenso ist eine Auffassung von Moll und Dur, wie sie für exotische Musik vielfach in der Literatur erscheint, nicht allein wegen des Mangels an Harmoniegefühl, sondern auch wegen der schwankenden Intervallgröße (dieselbe Terz kommt oftmals im gleichen Stück als kleine, neutrale und große vor) meist unmöglich.

Da der Phonograph die Möglichkeit bietet, jede einzelne Stelle der Aufnahme beliebig oft zu wiederholen, läßt sich eine möglichst getreue Niederschrift des Originals geben. Auch die originale Tonhöhe konnte wieder hergestellt werden, da vor Beginn jeder Nummer das *a* einer Stimpfpfeife auf der Walze aufgenommen wurde.

Auf die Texte, die den patagonischen Gesängen untergelegt sind, mußte ich bei der Übertragung Verzicht leisten, weil die von Prof. Lehmann-Nitzsche am Schluß seiner Arbeit mitgeteilten Textsilben sehr häufig mit der Melodie

und dem Rhythmus des betreffenden Stückes nicht genau übereinstimmen, aus dem Phonographen selbst aber die Laute nicht deutlich genug vernehmbar waren. Wegen der äußerst geringen Tongebung des Musikbogens, die bei der phonographischen Wiedergabe oft völlig erlischt, konnte ich auch von den Kolo-Stücken nur eine kurze Probe (Nr. 51) geben, die jedoch als Charakteristik für die Vortragsweise auf diesem Instrument angesehen werden darf.

Da den Gesängen keine den poetischen Inhalt bezeichnenden Titel beigegeben sind, kommt für unsere Untersuchung nur das rein Musikalische in Betracht.

I. Tonumfang und Tonleiter.

Die Töne liegen hauptsächlich in der kleinen Oktave. Der tiefste vorkommende Ton ist *B*, der höchste *f'*; der Gesamtumfang entspricht also dem eines Tenorbarytons. Weitaus am häufigsten, nämlich in 19 Gesängen, kommt als Umfang die Quinte; rechnet man die unbestimmten Töne hinzu, d. h. Noten, welche in mehr oder weniger unselbständiger Form *legatissimo* gesungene Tongruppen begrenzen, so erhöht sich ihre Zahl auf 22. Bei 5 Gesängen findet sich als Umfang die kleine Terz, bei 6 die Quart, bei 4 die übermäßige Quart, bei 3 die kleine Sext, bei 3, resp. 4 die große Sext, bei 1 die große Septime. Die kleinste Stufenzahl beträgt 3; wir treffen sie bei 5 Gesängen. 18 Gesänge enthalten 4 Tonstufen, 14, resp. 23 deren 5 und 4, resp. 6 als größte Stufenzahl 6.

Was die Fixierung der einzelnen Töne anbelangt, so mußte sie oftmals willkürlich gewählt werden. Dies trifft besonders bei den *Legatissimo*-Stellen zu (vergl. Nr. 16, 22, 24, 27); wo die einzelnen Töne, wie beim *Glissando*, so sehr ineinander verschwommen sind, daß sich ein Hervorheben bestimmter Noten nicht mehr bemerken läßt. Bei den meisten Gesängen jedoch konnten die Töne sehr gut festgestellt werden; nur auf eine Fixierung ihrer Schwingungszahlen mußte ich verzichten, da es sich bei einem solchen Versuch mittels des Appunnschen Tonmessers herausstellte, daß ein und derselbe Ton im gleichen Gesänge bei seiner Wiederkehr doch allzu verschieden intoniert wurde. In den ersten 9 Takten des Gesanges Nr. 4 finden sich mehrfach die Töne *e* und *c*. Ihre Schwingungszahlen betragen:

In Takt 1	$e = \underline{637}$	$c = \underline{493}$
„ „ 2	$e = 637$	$c = 493$
„ „ 3	$e = 605$	$c = 481$
„ „ 4		$c = 481$
„ „ 5		$c = 484$
„ „ 6	$e = \underline{591}$	$c = 490$
„ „ 7	$e = 605$	$c = \underline{478}$
„ „ 8	$e = 605$	$c = \underline{490}$
„ „ 9	$e = 600$	$c = 488$

Der Unterschied der einzelnen Schwingungszahlen beträgt also für beide Töne je einen Halbton. Daß nun diese Töne auch wirklich vom Sänger als sichtlich.

Die meisten Tonleitern bestehen aus einer Folge von ganzen und halben Tönen. 30 Gesänge — rechnet man die nur ausnahmsweise vorkommenden halben Töne hinzu, so werden es 36 — enthalten 1 Halbtonstufe. In 2, resp. 5 finden sich zwei solche Stufen, in einem Gesang kommt ausnahmsweise noch eine dritte vor. Bei 3 Gesängen finden sich nur ganze Töne, und sieht man von den nur in einzelnen Variationen oder als Durchgangsnoten vorkommenden halben Tönen ab, so erhöht sich ihre Zahl auf 10. 3 Gesänge enthalten einen kleinen Terzenschritt, und zwar gehören 2 davon zu denen, welche keinen Halbton aufweisen. Der größte vorkommende Intervallsprung ist zumeist die Quinte (in Nr. 2 von oben nach unten, in Nr. 4, 16, 26, von unten nach oben schreitend). Einmal (Nr. 39) findet sich auch die Sext, von unten nach oben schreitend. Von einer eigentlichen Chromatik kann nicht die Rede sein; denn wenn auch in den Beispielen verschiedentlich einzelne Tonfolgen als chromatisch notiert wurden, so soll das eben nur die Verschwommenheit dieser Passagen zum Ausdruck bringen. Daß das Tonsystem der Patagonier so kleine als getrennt beabsichtigte Tonstufen wirklich enthalte, ist sehr unwahrscheinlich, weil jene auf die einzelnen Tonhöhen, wie bereits erwähnt keinen Wert legen. Ich zweifle auch, ob die Tehuelche imstande wären, eine Art von Tonleiter zu konstruieren, die sie nicht aus einem ihrer Gesänge entlehnen könnten.

Allgemeine Folgerungen aber — das muß ausdrücklich betont werden — lassen sich aus diesen Beispielen nur ganz hypothetisch aufstellen. Um über die Musik eines fremden Volkes wirklichen Aufschluß geben zu können, bedarf es nicht nur einer gründlichen Kenntnis seiner gesamten musikalischen Praxis und Theorie, soweit eine solche in Frage kommt, sondern auch der Kenntnis der historischen Entwicklung der betreffenden Musik, ebenso wie des psychologischen Experimentes an exotischen Musikern selbst.

II. Melodieführung, Vortragsweise und Aufbau.

Nicht so konsequent, wie es bei den nordamerikanischen Indianern und manchen anderen exotischen Völkern der Fall ist, befolgen die patagonischen Gesänge in der Melodieführung eine absteigende Bewegung. Dies geht schon aus der Stellung des Anfangstones eines jeden Gesanges zu dem melodischen Schwerpunkt hervor. Unter diesem verstehen wir den Ton (in jedem Gesang), der sich vor den übrigen durch seine häufige Wiederholung auszeichnet, meist aber auch zugleich durch seine Dauer und Stärke, wie auch durch eine Gruppierung der anderen Töne um ihn herum bedeutsam wird. Der Anfangston fällt nun in 20 Gesängen mit dem melodischen Schwerpunkt zusammen, in 15 Gesängen liegt er über, in 7 unter ihm. Zur deutlicheren Anschauung füge ich eine Tabelle ein, in welcher alle Gesänge, ausgenommen die, deren Töne allzu schwer bestimmbar waren, nach C-dur transponiert und nach ihren gleichen melodischen Schwerpunkten (die unterstrichen wurden) in 6 Gruppen geteilt sind. Der Anfangston jedes Gesanges ist durch einen über ihn, der Schlußton durch einen unter ihm gesetzten Punkt bezeichnet. Die Durchgangsnoten sind in runde, die nur in einzelnen Variationen vorkommenden Töne in eckige Klammer gesetzt.

Nummer	Leiter	Umfang	Stufenzahl	Zahl der Halbtöne
		5	5	1
1b	e f g a hr	# 4	4	0
7	f g a hr	5(g.6)	4 (6)	0 (3)
20	(g) a (h) c d e (f)	4	4 (5)	1 (2)
23	g a hr c	4	4	1
25	a hr c d	5	4	0
30	e g a hr	kl. 6	4 (5)	0 (1)
35	e (f) g a c	# 4 (5)	4 (5)	0 (1)
37	(c) f g a h	5	5	1
43	e f g a hr	5	5	1
50	e f g a h			
Summe: 5(6) 5(6) 8(9) 10 8(9) 4 2 1 (1)				
Fundament				
1a	.h c d e f g	kl. 6	6	2
9	.a c d e	5	4	0
11	.a h c d e	5	5	1
19	.a h c d e	5	5	1
36	.a (h) c d e	5	4 (5)	0 (1)
41	.a hr c d e	5	5	1
45	.a hr c d e f	kl. 6	6	1 (2)
49	g a (h) c d e	gr. 6	5 (6)	0 (1)
Summe: 1 7 5(7) 8 8 1(2) 1				
Fundament				
2	.a h c d e	5	5	1
11	.a h c d e	5	5	1
12	.a h c d e	5	5	1
14	g a h c d	5	5	1
15	a h c d e	4	4	1
26	.a h c d e	5	5	1
28	(.f) (g) a h c d e	kl. 3 (5)	3 (5)	1
39	.a h c d	4	4	1
40	.h c d	kl. 3	3	1
42	.a h c d	4	4	1
44	f g a h c d	gr. 6	6	1
49	g a (h) c d e	gr. 6	5 (6)	0 (1)
Summe: 1(2) 3(4) 11 11(12) 12 11 5				
Fundament				
5	[g a] hr c d	kl. 3 (5)	3 (5)	1
6	g a hr c d	5	5	1
10	g a hr c d	5	5	1
17	g a hr c	4	4	1
28	(.f) (g) a h c	kl. 3 (5)	3 (5)	1
29	c (f) g a hr	5	4 (5)	0 (1)
31	a hr c	kl. 3	3	1
32	a hr c	kl. 3	3	1
44	f g a hr c d	gr. 6	6	1
46	c d e f g a hr	gr. 7	7	1
48	g a hr c	4	4	1
Summe: 1 1 2 2(4) 7(9) 10(11) 11 9 4				
Fundament				

Nummer	Leiter	Umfang	Stufenzahl	Zahl der Halbtöne
1 a	.h c <u>d</u> e f g	kl. 6	6	2
3	a (h) .c <u>d</u> e	5	4 (5)	0 (1)
4	.g a h c <u>d</u> e	gr. 6	6	1
13	(.h) c <u>d</u> e f	4(♯4)	4 (5)	1 (2)
21	.h c. <u>d</u> e f	♯ 4	5	2
<hr/> Summe: 1. 2 3(5) 5 5 5 3 1 Fundament				
8	f <u>g</u> a h c	5	5	1

Wie ersichtlich, liegt der melodische Schwerpunkt in der Regel etwas über der Mitte, so daß sich durchschnittlich die Summe der in der Skala unter ihm liegenden Töne zu derjenigen der über ihm befindlichen verhält wie 3 : 2. Die Stellung des Halbtons zum melodischen Schwerpunkt ist so verschieden, daß man die etwaige Vermutung fallen lassen muß, es könnte, weil bei der größten (dritten) Gruppe die höhere Note des Halbtonschritts den melodischen Schwerpunkt (*c*) bildet, dieser als Tonika und das *h* als Leitton angesehen werden. Aus den Melodien ergibt sich, daß dies keineswegs der Fall ist. Ebenso möge man sich hüten, sich durch eine anscheinende Ähnlichkeit zu einer Vergleichung des Tonsystems der Tehuelche mit anderen theoretisch genau bestimmten und formulierten Systemen verleiten zu lassen. Das patagonische Tonsystem ist, wie bereits gesagt, an und für sich so problematisch, daß man nur mit großer Vorsicht und äußerster Beschränkung von einem System reden darf.

In bezug auf den Vortrag sind besonders drei Eigentümlichkeiten zu beachten. Die eine besteht in einem leichten, rhythmischen Unterbrechen eines längeren Tones, das sich anhört, wie wenn der Sänger sich hier mehrmals mit der flachen Hand auf den Mund geschlagen hätte (siehe Nr. 30 und 45). Bei den Omaha¹ geschieht dies beim Singen tatsächlich. Eine zweite Besonderlichkeit bilden die betonten, mit Fistelstimme gesungenen Vorschläge, meist von unbestimmter Tonhöhe, wie sie z. B. in Nr. 1 a, 16, 31 und 32 vorkommen. Zuletzt seien noch die Atempausen erwähnt, die in einigen Melodien sich ganz regelmäßig wiederholen und den Rhythmus oft nicht unwesentlich beeinflussen, ohne doch als wirkliche Pausen angesehen werden zu können (vergl. Nr. 1 b, 22 und 27).

Diese Eigentümlichkeiten im Vortrag haben die Tehuelche mit sehr vielen anderen exotischen Völkern gemein; besonders aber bei den nordamerikanischen Indianern treffen wir sie in überraschend ähnlicher Weise an.

Der Aufbau der Melodien ist sehr einfach. Die Motive haben im allgemeinen eine Ausdehnung von 4 und 6 Takten. Sehr oft ist die Fixierung eines wirklichen Melodieabschlusses aber nicht möglich, indem die beständige,

¹ A. C. Fletcher: A Study of Omaha Indian Music.

jeweilig etwas variierte Wiederholung eine kurzen Phrase sozusagen eine unendliche Melodie bewirkt.

Die Variationen bestehen hauptsächlich in einer — wohl zufälligen — Wiederholung, Veränderung und Umstellung einzelner Melodieabschnitte. Am interessantesten in dieser Beziehung erscheint Nr. 8, wo man von einem kleinen Periodenbau sprechen kann, indem sich nämlich hier ein regelrechter Vorder- (Takt 1 bis 7) und Nachsatz (Takt 8 bis 13) zeigt, und indem bei der ersten Wiederholung des Nachsatzes (Takt 14 bis 22) seine zweite Hälfte in kunstmäßiger Form durch die Einfügung der Takte 17, 18 und 19 verlängert wird, worauf als energischen Abschluß eine zweite Wiederholung ihn wieder in der ursprünglichen Fassung bringt.

M $\text{♩} = 100$

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28

Es ist dies aber auch ziemlich das einzige Mal, wo man von einer Satzgliederung sprechen kann. Weit aus die meisten Gesänge entbehren in ihrem Spiel kann dafür zum Belege dienen. Gleich das erste Beispiel mit der ersten, so sehen wir, daß zuerst 3 vollständig neue Takte hinzutreten. Dann erst folgen die ursprünglich ersten 3 Takte, während Takt 4, 5 und 6 ausgelassen werden. Takt 7 und 8 sind ziemlich getreu wiedergegeben, nun aber wird Takt 8 dreimal wiederholt, und zwar die beiden ersten Male in veränderter Gestalt. An Stelle des neunten Taktes tritt ein neuer Takt.

1 2 3*

4* 5* 6*

7* 3/4 3 8* 9

I 3/4 II 3/4 III 3/4 1 3 3

2 3 3 3 3 7 3/4

8 8a 8b

8c IV

Man könnte noch viel verworrener Beispiele anführen, aber dies wird genügen, um die Überzeugung zu gewinnen, daß es ganz und gar unmöglich ist, irgend welche Systematik in den Aufbau der patagonischen Gesänge zu bringen.

III. Rhythmus und Tempo.

In fast noch größeres Dunkel ist der Rhythmus dieser Gesänge für uns gehüllt. Man kann in seinen für uns so komplizierten Formen ebenso gut eine hohe Entwicklung sehen, als man annehmen kann, daß er sich noch in ganz primitivem Zustand befindet. Wir können den Rhythmus für das Wichtigste

* Vorschläge von unbestimmter Höhe.

bei den Gesängen erachten, indem wir von dem Standpunkt ausgehen, daß es den Tehuelche vor allem auf eine rhythmisch interessante Deklamation ihrer geheimnisvollen Silben ankommt. Man kann aber mit genau eben demselben Recht die Meinung vertreten, daß der Rhythmus das unbeabsichtigte Ergebnis einer natürlichen Deklamation sei, daß also für das musikalische Interesse nur die Melodie, als eine von den Tehuelche gewollte Kunstform, in Betracht kommt.

Bei der Einteilung in Takte verfuhr ich so, daß ich vor jede stärker betonte Note einen Taktstrich setzte, indem ich zugleich eine möglichste Gleichmäßigkeit der metrischen Länge aller Takte anstrebte. Fand sich z. B. in einem Gesänge, wo durchwegs nur jedes sechste Achtel betont war, eine Stelle, an welcher auch das dritte Achtel durch besondere Betonung hervorgehoben wurde, so machte ich vor dieses, um den sonst regelmäßigen Sechachteltakt nicht zu unterbrechen, keinen Taktstrich, sondern stattete es nur mit einem Betonungszeichen aus.

Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß die Auftakte stets mehr oder weniger betont sind (vergl. Nr. 2, 7 und 48). Daß ich sie in vielen Fällen als Auftakte notierte, tat ich gleichfalls, um eine möglichst einfache und klare Takteinteilung (in unserem Sinne) zu erzielen.

Einer wenn auch noch so beschränkten Analyse der Rhythmik müssen wir uns also enthalten. Denn wenn wir auch in 10 Gesängen einem durchgehenden Takt von metrischer Gleichheit begegnen, so stehen dem so viele andere Gesänge gegenüber, in welchen fast jeder Takt einen anderen metrischen Wert besitzt (vergl. Nr. 6, 13, 15, 19, 20, 25 etc.), daß wir von einer Kritik hier mehr wie sonst absehen müssen. Selbst über eine Vorliebe für geraden oder ungeraden Takt läßt sich nichts Festes behaupten.

Das Tempo ist im allgemeinen ziemlich gleichmäßig. Von Interesse ist hier nur die Tatsache, daß jeder Gesang in ziemlich konstantem Tempo durchgeführt wird. Wenn wir es, wie Prof. Lehmann-Nitzsche angibt, im wesentlichen mit Tanzliedern zu tun haben, erscheint uns dies im Hinblick auf unsere Tänze zunächst ganz erklärlich. Bedenkt man aber, wie bei den meisten exotischen Völkern durch die leidenschaftliche Erregung beim Tanzen das Tempo immer mehr beschleunigt wird, so daß der Tanz oft mit doppelter Anfangsgeschwindigkeit endet, so muß uns diese Erscheinung doch befremden. Aber es bietet sich hiefür ausnahmsweise eine Erklärung. Der Phonograph nämlich mag die beiden Sänger so sehr aller Illusion, und damit Leidenschaft, beraubt haben, daß sie, statt vom Gesang sich hinreißen zu lassen, sich die äußerste Mühe gaben, möglichst korrekt zu singen. Ob ihnen dies gelungen ist, ob wir Gesänge erhalten haben, das entzieht sich unserer Beurteilung; wir wollen es aber, der vorliegenden Arbeit zuliebe, hoffen.

Verzeichnis der Walzen.

Nummer	Datum	Anfang des Textes
1 a	19. Jänner 1905	<i>Tak le gä mä ä ma</i>
1 b	19. " 1905	<i>a le gel gá a l', he lá le ho</i>
2	20. " 1905	<i>a le lel lal, le lá le ho.</i>
3	19. " 1905	<i>rau né ne ha, ne ne ne e e</i>
4	20. " 1905	<i>ta lu üll ket ké in, ná a ya a ma</i>
5	20. " 1905	<i>nā, na u án aun a uā né i mi</i>
6	24. " 1905	<i>a gü gá, gü gna gá nā mä</i>
7	24. " 1905	<i>ná an, yé k kōn</i>
9	24. " 1905	<i>da e, yō ö mej, á me he, he má</i>
10	24. " 1905	<i>ha le me lá, ha ma lá ä lä, he lá a</i>
11	20. " 1905	<i>hä u ür ve ya</i>
12	20. " 1905	<i>gé shio, gé re ri da</i>
13	20. " 1905	<i>ra ra, a ré ro ru ru</i>
14	24. " 1905	<i>yō gō ä, gō yō ge ri ri</i>
15	24. " 1905	<i>e ri yé ke ya, va a ré i ri ri</i>
16	24. " 1905	<i>gä u ü na ha</i>
17	24. " 1905	<i>yau u ün u ä ä i di</i>
19	4. Februar 1905	<i>a gá, gá u a mā</i>
20	4. " 1905	<i>ha lä kã lá, lei le kã</i>
21	4. " 1905	<i>ga lä kã lá, ka á lu u lu u</i>
22	4. " 1905	<i>a gu gá, á u gá é i</i>
23	4. " 1905	<i>ya u ü le le i, ya á lü lel yi é i</i>
24	4. " 1905	<i>a ru rá ke, u ür u ür ru é u</i>
25	4. " 1905	<i>yá gü l gá la, ka la e la ha há a li la</i>
26	10. " 1905	<i>ha u ür ne i, he (?) u (?) ür (?), u á á ma</i>
27	10. " 1905	<i>ke u ä yá na, u ä u ü ke i [ne é né hi, he u ür</i>
28	10. " 1905	<i>e la ye no</i>
29	10. " 1905	<i>e yá a lá a gal, ku ü ye u ä lá a lal</i>
30	10. " 1905	<i>yä, nu nau a, nun o ú u ä o u ü</i>
31	19. " 1905	<i>dí a ré i yür, yür, ür ür</i>
32	19. " 1905	<i>e e é e ro ro, dya ro ro</i>
35	19. " 1905	<i>na na an né nau, na hä, nã</i>
36	28. " 1905	<i>a há a, ma mä kó a, á ma (?) mä</i>
37	28. " 1905	<i>oã yá, a yá a yám, or yá a yá a yá a yám</i>
38	28. " 1905	<i>a yä gü l gá a, na né i</i>
39	28. " 1905	<i>a gü gá, he ú ga, he ú ga</i>
40	28. " 1905	<i>ge lá e lá he le ó l</i>
41	März 1905	<i>a a a, gé roi ya a á a</i>
42	" 1905	<i>yá ye yo na, yá ye yo no</i>
43	" 1905	<i>ai yol vã u ä nã, ai yol vã u á na</i>
44	" 1905	<i>na a ya e né o no u, e u á</i>
45	" 1905	<i>nu ä hi u á na kōl na</i>
46	" 1905	<i>ya lul la la</i>
47	" 1905	<i>ye u ü l uá le la a i ne ha a la</i>
48	" 1905	<i>a gle ge la i li</i>
49	" 1905	<i>a gle ge lá ge u ó o lo lo</i>
50	" 1905	<i>a la lá, lo ro lo o ä.</i>

35. *da lü dau da a le, he la le ho*
 36. " " " " " " " " " " *hö*

37. *gö lü gö ga al, ge la le hu*
 38. *a lü dau da al, ge la le ha*
 39. *da - " " " " " " " " hö*
 40. " " " " " " " " " *ho*

41. *ä lü göl ga al ge lo le hu*
 42. *da lü dau da a le ge la le ha*
 43. " " " " " " " " " *hä*
 44. *ga " göl ga " " " " " " ho*
 45. *da " " " " " " " " " ha*

46. *a lü göl ga a le ge la le hö*
 47. " " " " " " " " " —

48. *ä lü li da a le he la le ho*
 49. *da " dau " " " ge " " ha*
 50. " " " " " " " " " *ho*
 51. " " *dyö* " " " " " " *hö*
 52. " " " " " " " " " *ha*
 53. " " *dau* " " " " " " *hö*

54. *hö ö lüt gen ga a le, lo a le ha*
 55. *go a a le, go a le ha*
 56. " " " " *go* " " "
 57. " *lüt gen ga a le go a le hö*
 58. *hö " " " " l, " " " ha*

