ZUR ROMANISCHEN UND DEUTSCHEN RHYTHMIK.

Beitr. 23, 66 ff. habe ich versucht nachzuweisen, dass der begriff 'zehnsilbler' in der romanischen rhythmik mehrdeutig sei. Hinter einem vers der im text 10 silben aufweist, können die rhythmischen formen des sechsters und des vierers — dieser in gepresster art — stehen. Es handelt sich nun darum, den wichtigen rhythmischen unterschied schon aus dem text zu erkennen. Auf s. 79 ist gezeigt, wie dazu die sogenannte 'cäsur' — nach genauer terminologie vielmehr 'binnencäsur' zu nennen (vgl. a. a. o. s. 47, § 8. s. 49, § 10) — und ihre behandlung dienen kann.

Der sechser $-\acute{-\grave{-}\grave{-}\grave{-}$; $-\acute{-}\acute{-}\acute{-}\acute{-}$ (bez. $\acute{-}\acute{-}$) ist eine weit verbreitete und sehr einfache form. Er hat als primäre reihe einen verhältnismässig schwachen einschnitt. Im text braucht derselbe nur leicht (durch wortschluss) angedeutet zu sein; zuweilen wird er völlig übergangen, so dass nur die modulation der ganzen reihe die grundteilung erkennen lässt. Man spricht im letzten fall von 'versen ohne (binnen-)cäsur'; nicht ganz richtig, man müsste denn 'cäsur' geradezu als 'einschnitt' verstehen. Der vierer, das dekasyllabon (s. 75 ff.), hat als secundäre reihe eine viel stärkere binnencäsur: sie ist unter allen umständen ein einschnitt und darum im text stets zu sehen. Denn sie ist, wie s. 77 zeigt, aus einer früheren 'cäsur' entstanden dadurch, dass die periode von 2 gliedern, jedes zu 4 takten (bez. füssen) in ein viertaktiges glied, von 2 abschnitten umgewandelt ist. Die grenze zwischen den gliedern, d. h. die 'cäsur', wurde somit zu einer grenze zwischen abschnitten (vgl. s. 47, § 8), d. h. einer 'binnencäsur'. Diese umwandlung heisst 'pressung' und ist ein vorgang, aus dem

allein sich die eigentümlichen formen erklären, die die moderne instrumentalmusik vorzugsweise benutzt und die der antiken rhythmik ganz fremd sind. Die hauptform des dekasyllabons ist im französischen $\acute{\text{u}}\text{—}\text{u}\text{—}\acute{\text{u}}\text{—}; \text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\acute{\text{u}}\text{—}$ (bez. $\acute{\text{u}}\text{—}\wedge$).

Der anschaulichkeit wegen mögen hier einige analysen dekasyllabischer strophen folgen. Durch ligaturen (im schema durch — angedeutet) und einmischung anderer verstypen wird das bild gelegentlich ein wenig verdunkelt.

Béranger, Le coin de l'amitié, in *Musique des chansons* de Béranger, Paris, Garnier frères, s. 14:

L'amour, l'hymen, l'intérêt, la folie,
aux quatre coins se disputent nos jours:
L'amitié vient compléter la partie;
mais qu'on lui fait de mauvais tours!
Lors qu'aux plaisirs l'âme se livre entière,
notre raison ne brille qu'à moitié,
Et la Folie attaque la première
le coin de l'amitié, le coin de l'amitié,
le coin de l'amitié.

1. $\acute{\text{u}}\text{—}\text{u}\text{—}\acute{\text{u}}\text{—}; \text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—} \mid \acute{\text{u}}\text{—}\text{u}\text{—}\acute{\text{u}}\text{—}; \text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—}$
2. $\acute{\text{u}}\text{—}\text{u}\text{—}\acute{\text{u}}\text{—}; \text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—} \mid \text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—} \text{ (achtsilbler!)} \text{—}$
3. $\acute{\text{u}}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—} \wedge \mid \acute{\text{u}}\text{—}\text{u}\text{—}\acute{\text{u}}\text{—}; \text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—}$
4. $\acute{\text{u}}\text{—}\text{u}\text{—}\acute{\text{u}}\text{—}; \text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—} \mid \text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—}; \text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—} \mid \text{—}\text{u}\text{—}\text{u}\text{—}\text{—}$

Rh. schema: 1 a — b

2 a — b.

3 a — b

4 a — b — b'

Reimschema: a — b

a — b.

c — d

c — d + d — d

Das dekasyllabon ist rein oder fast rein in zeile 1a, 1b, 2a, 3b, 4a des rhythmischen schemas zu sehen. 3a ist der zehnsilbler auf einen andern gepressten rhythmus componiert: in 2b ist ein achtsilbler mit vielen ligaturen so weit gestreckt, dass er für einen gepressten vierer ausreicht. Der primäre vierer würde in der umgebung von pressrhythmen stören. Derartige freiheiten sind erst neueren stiles: einfluss der instrumentalmusik liegt darin vor. — Die vierte periode ist dreigliedrig. Aus der melodie folgt, dass der letzte sechssilbler ein b', d. h. eine schlusswiderholung ist. Vgl. Rhythm. § 10 (s. 49). Auch diese zeile ist hier auf einen gepressten rhythmus gezogen und tritt daher in 4b als gepresster abschnitt, in 4b' als ge-

Interessant ist dies lied, weil hier die melodie öfters die früher s. 79 oben besprochene form des dekasyllabons zeigt,

$$\cup' - \cup; \cup \cup \cup' \cup \mid \leq^*_{-\cup \cup \cup \wedge} \mid -' - - - \cup - \parallel$$

wenn auch ein wenig modificiert. So in reihe 1a, 2b', 3b'.

Die form 3a, 3b ist in der heutigen musik sehr beliebt.
Sie ist sekundär entwickelt.

Die binnencäsur des dekasyllabons ist schon ihrer entstehung wegen rhythmisch unvergleichlich schärfer als die des einfachen sechсers, der eine primäre bildung ist. Man erwartet, dass sich auch im romanischen worttext der unterschied der rhythmischen grenzen bemerklich macht. Das ist, wie es scheint, wirklich der fall. Darauf möchte ich eben hier hinweisen.

Ich habe schon a. a. o. s. 79 die sog. epische cäsür des zehnsilblers herangezogen. Die scheinbar überschlagende silbe erklärt sich nur aus dem dekasyllabon (vgl. s. 78), zeugt also für dieses, wo sie sich findet. Im sechser würde sie zwingen anzunehmen, dass die dritte senkung aufgelöst sei und das ist unmöglich. Denn 'auflösung' oder genauer die besetzung zweier aufeinander folgender kürzen der melodie (in der function von masszeiten; ∪) mit je einer sprachsilbe kennt die mittelalterliche romanische verskunst nicht. Sie braucht nur die ligatur, d. h. zwei¹⁾ kürzen der melodie auf eine silbe des textes.

A. a. o. s. 79 habe ich auch angenommen, es gäbe dekasyllaben mit überschlagender weiblicher silbe hinter der dritten. Ein vers wie *et a Lengres seroic malbaillis* wurde rhythmisiert:

$$\begin{aligned} & * \neg \neg \neg \neg \mid \neg \neg \neg \neg \wedge \parallel \\ & \geq \wedge \neg \neg \neg \neg; \neg \neg \neg \neg \wedge \mid . \end{aligned}$$

Nun würde sich ein contrapunktiker oder ein moderner opern-componist gewis nicht scheuen verse mit jener sog. lyrischen binnencäsur so zu componieren. Denn das alte romanische rhythmische system ist durch die polyphonie und jetzt durch den einfluss des instrumentalen stiles sehr verändert worden. Aber für die ältere zeit, d. h. die zeit der herrschaft des homo-

1) Auch mehr als zwei töne werden liert, namentlich wenn sie den charakter von verzierungen tragen.

phonon vocalen stiles solche formen anzunehmen ist nicht zulässig, weil dies dem princip der silbenzählung widerspricht. Die silbe *-gres* schießt tatsächlich nicht über, sondern zählt mit, sie ist zwar dem sprachaccent nach unbetont, aber dennoch rhythmisch eine 'tonsilbe'; vgl. Tobler² s. 85. Stengel, Gröbers Grundr. 2, 1, 1, s. 51 f.

Nun ist klar, dass eine binnencäsur sehr schwach sein muss, wenn man unmittelbar vor sie eine unbetonte sprachsilbe stellen darf. Denn starke rhythmische einschnitte, also diäresen, cäsuren, binnencäsuren von pressreihen haben immer eine auch sprachlich betonte tonsilbe vor sich. Ist nun in einem textzehnsilbler die binnencäsur sehr schwach, so liegt nahe, hinter ihm nicht das dekasyllabon, sondern den sechser zu suchen. Somit wäre die sog. lyrische binnencäsur des zehnsilblers ein kriterium für den sechser, wie es die epische für das dekasyllabon ist.

Das scheint nach den angaben die von Tobler und Stengel gemacht werden, wirklich der fall zu sein. Das dekasyllabon ist der rhythmus der chansons de geste. Daher ist in der epik und überhaupt der erzählenden afrz. dichtung die epische binnencäsur beliebt (Stengel s. 50). Diese wird dagegen und, wie Stengel sagt, von anfang an in der nord- und südfranzösischen lyrik gemieden. Nicht 'weil in folge des einheitlich gestalteten tonsatzes der versmelodie die pause im innern der einzelnen verse nicht mehr zur geltung kam, zehnsilbler also auch dem baue nach wie einreihige verse behandelt werden mussten' (Stengel s. 50). Denn der zehnsilbler ist in jeder form eine reihe wie der achtsilbler und andere verse. Sondern der lyrische zehnsilbler wird eben in weitaus den meisten fällen rhythmisch etwas anderes gewesen sein als der epische: dieser das dekasyllabon, jener der sechser.

Dass das ursprünglich gewis französische dekasyllabon zunächst in die französische, dann auch in die provenzalische lyrik eingedrungen sei, ist wahrscheinlich. Umgekehrt kann man den erzählervers gelegentlich nach dem schema des lyrischen gebaut haben, um so leichter, wenn es sich dabei um sprechpoesie handelte; vgl. Stengel § 108.

Einen sicheren beweis für den sechser darf man in der

binnencäsur sehen, die Stengel § 109 'die schwache' nennt. Ihr schema ist

— ' — — — ; " — — — — (bez. — — — —)

qui de s'amie respite sa joie

qu'elle te face bien souvent chanteir

(Tobl. s. 86); vgl. auch meine abhandlung s. 79 f. Es handelt sich da lediglich um den sechser mit 'verschobener' binnencäsur (ebda. s. 52. Rhythm. § 20). Diese binnencäsur brauchen die Griechen z. b. im iambischen trimeter, der bekanntlich ein (freilich akatalektischer) sechser ist:

— — — — — ; " — — — — —

Aesch. Prometh. τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχρου πυρὸς σέλας.

Es ist sehr bezeichnend, dass diese 'schwache' binnencäsur nicht in der epik, sondern nur in der lyrik vorkommt (Tobl. s. 86). Wenn sie auch selten ist, so beweist sie doch für den rhythmus der zehnsilbler, unter denen sie sich findet, sehr viel. Dass Stengel s. 53 solche verse nicht cäsurlos nennen will, ist durchaus berechtigt. Wenigstens haben die von Tobler s. 86 mitgeteilten verse alle einen wenn auch schwachen einschnitt. Man darf dessen stärke aber nicht an der binnencäsur des dekasyllabons messen.

Zehnsilbler ohne binnencäsur, die Tobler s. 87 f. mit recht annimmt, können nur sechser sein, wie ich schon betont habe (s. 80). Die binnencäsur einer pressreihe fällt, so weit ich sehe, nicht einmal in der sehr freien modernen instrumentalmusik weg. Dagegen haben sechser ohne einen im text ausgeprägten einschnitt rhythmisch nichts ungewöhnliches. Tobler rechnet mit recht dazu auch die fälle, wo in liedern (nicht im epos) der zehnsilbler hinter der sechsten betonten einen einschnitt hat. Man vergleiche hierzu fälle wie Aeschylos Prom. 6: ἄδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαίαι.

Im epos, auch den romanzen 1, 5 und 1, 16 (Bartsch) sind solche verse ganz anders zu beurteilen (Tobler s. 87. Stengel § 110). Dort gibt es einen typus, in dem sich die silben in 6 + 4 gruppieren. Dabei ist die sechste sprachlich und rhythmisch eine tonsilbe und dahinter liegt eine auch im text scharf ausgeprägte binnencäsur. Z. b. Rom. und past. 1, 5 *Lou samedi*

einschnitt. Sie unterscheiden sich also fürs auge nicht gerade sehr. Stengel stellt s. 54 ff. darüber mancherlei zusammen. Von vorn herein ist zu erwarten, dass die binnencäsur des dekasyllabons durch syntaktisch stärkere einschnitte festgelegt wird, dass dagegen die binnencäsur des sechserers i. a. schwächer ist. Demnach müsste im allgemeinen das epos relativ starke, die lyrik dagegen relativ schwache syntaktische einschnitte vorziehen. Denn sie liebt ja den sechser, wenn die obigen erwägungen richtig sind.

Die beobachtungen die man bisher gemacht, stimmen dazu. Stengel § 113 teilt mit, dass schon in der altfranzösischen lyrik die binnencäsur rhythmisch und syntaktisch nachlässig behandelt, ja mehrfach geradezu verwischt werde. Noch schwächer als die gleichzeitigen altfranzösischen dichter markierten die Provenzalen die binnencäsur (Stengel § 116). Bei den Italienern könne von syntaktischer ausprägung der binnencäsur überhaupt keine rede sein (§ 117). Alles das weist auf den sechser.

Ich füge noch einige nachträge und verbesserungen zu meiner früheren abhandlung hinzu.

S. 44 zeile 11 v. o. lies Aristoxenos' bd. 2.

Zu s. 48, § 9. Es ist ein hauptfehler in Westphals Analysen von minneliedern, dass er glaubt, eine reihe könne in ihnen isoliert stehen. So in dem liede Walthers, das er Allgemeine theorie s. 251 analysiert. Auch in seinen arbeiten über antike rhythmik ist dieser punkt vernachlässigt. Die theorie der periode leidet sogar in Rossbachs darstellung der antiken strophformen (bd. 3 der Theorie der musischen künste der Hellenen) aus eben demselben grunde an unklarheit. Isolierte reihen sind in aller strophik, überhaupt den sog. geschlossenen formen nur in wenigen, als solche zudem leicht verständlichen fällen zuzulassen. Namentlich kommen instrumentale vor- und zwischenspiele, auch clauseln in betracht. Im griech. chorlied halte ich alleinstehende kola für ausgeschlossen, wenigstens im vocalen teil, von dem wir allein wissen.

Die anm. 2 auf s. 50 gehört zu § 16.

Zu s. 69 unten kann ich jetzt auf den sehr wichtigen aufsatz von H. Riemann, Die melodik d. minnesinger, Fritzsches Musik. wochenbl. 28, s. 449ff. verweisen (besprochen im Jahresber.

für german. philol. 19, 235 f.). Riemann hat dort nachgewiesen, dass die melodien der romanischen und deutschen minnesinger nicht mensural, sondern choral notiert sind. Die notenzeichen der hss. geben also keine zeitwerte (longae, breves u. s. w.), sondern bloss tonhöhen wie die griechischen notenbuchstaben. Es kann darum aus den melodien kaum etwas über den rhythmus der lieder entnommen werden. Der rhythmiker ist auf betrachtung des textes angewiesen und muss so vorgehen, wie es in den abschnitten III—V dieser untersuchung geschieht. Dennoch ist es gerade für romanische lieder wichtig, die melodien zu kennen. Denn wie Riemann gefunden (s. 450), bestätigt eben die melodieführung die vor Quicherat und seinen anhängern herrschende ansicht der metriker, dass die alten romanischen verse alternierenden rhythmus hätten, eine ansicht der ich oben s. 69 aus allgemeinen gründen und auf grund mhd. nachahmungen romanischer formen beigetreten bin (s. 71—73). Man wird nun wol aufhören, die einfachen und doch gefälligen rhythmten der alten lieder mensural zu verderben. Die rhythmisierung altfranzösischer und provenzalischer strophen, die oben versucht ist, hat so von ganz anderer seite her willkommene bestätigung empfangen.

Ebenso hat Riemann unabhängig von Eickhoff und mir (vgl. oben s. 75 ff.) die eigentümliche form entdeckt, die ich der kürze wegen dekasyllabon genannt habe, einen rhythmus der eben deshalb merkwürdig ist, weil er gegen den gebrauch der übrigen romanischen verse nicht immer alterniert. Warum er das nicht tut, ist s. 77 erklärt. Ueber die mängel der Riemannschen arbeit vgl. Jahresber. s. 236.

Uebrigens sei hier angemerkt, dass dasselbe was Riemann für die minnelieder nachweist, erst recht für die homophonen melodien gilt, die der früheren zeit angehören. Es ist nicht zulässig z. b. Ratpert's lobgesang mit MSD³ s. 84 in $\frac{3}{4}$ takt zu bringen. Auch diese melodie ist choral notiert (neumiert) und die spätere mensurale zeitteilung, deren regeln Jacobsthal ermittelt, auf sie anzuwenden, ist eben darum nicht statthaft. Neumen haben keine mensur. Tripeltakt ist später freilich von den mensuralisten stark bevorzugt, ja als der einzig mögliche angesehen worden. Für die ältere zeit beweist das nichts.

Der lateinische text ist vermutlich folgendermassen zu analysieren, wobei die taktart unsicher bleibt¹⁾:

1.	⌘	'	---	⌘	-		-	'	---	'	---
2.	⌘	'	---	⌘	-		-	'	---	⌘	-
3.	⌘	'	---	'	---		-	'	---	'	---
4.	⌘	'	---	⌘	-		-	'	---	'	---
5.	⌘	'	---	⌘	-		⌘	'	---	⌘	-

Alle verse schliessen thetisch, wie bis zum minnesang die ahd. mhd. reihen überhaupt. Die vorderglieder entbehren meist des auftakts.

Ebensowenig ist das Petruslied mensuriert; anders, wie es scheint, bei Scherer s. 63. Das schema ist wol¹⁾:

MSD. IX

1.	⌘	'	-	"	-	'	-	"		⌘	'	-	"	'	-	'	
2.	⌘	'	'	'	"	---		⌘	'	'	"	'	'	'	'	'	'
3.	⌘	"	'	'	"	'		⌘	"	'	'	"	'	'	'	'	'

Die ictenabstufung nach Sievers' typen. Die glieder entbehren meist des auftakts.

Hierher gehören auch die sequenzenformen no. XIX–XXIII, die gleichsam 'freie rhythmten' sind. Man vergleiche hierzu die darstellung der byzantinischen rhythmik bei Christ, *Anthologia graeca*. Dass die rhythmische prosa dieser sequenzen öfters vermässig, metrisch gesteigert wird, fällt nicht auf. Es ist das eine natürliche entwicklung der 'freien rhythmten', welche die nhd. poesie auch kennt. Der rhythmus dieser 'modi' ist natürlich der gregorianische, der sich an den sprachlichen anschliesst. Vgl. X. Haberl, *Magister choralis* 10⁵ (1893), s. 1 und s. 186 f. 197 ff. Ich werde anderswo genauer auf diese rhythmten zurückkommen.

Zu s. 78. Bei der ableitung der dekasyllaben wäre es klarer gewesen, statt der formen die aus dem wechselnden zusammenhang der compositionen genommen sind, zunächst

¹⁾ Da man es hier mit geistlichen werken, nicht solchen weltlichen ursprungs zu tun hat, so bleibt auch die rhythmusart unsicher. Denn diese geistliche vocalmusik kann immer von dem freien gregorianischen rhythmus beeinflusst sein. Dann hat die frage nach der taktart überhaupt keinen sinn.

S. 85. Zu B gehören lieder wie folgendes sehr künstliche von Konrad von Würzburg, Bartsch 360, no. 9:

Meie den grünen walt hât bekleit
gar mit sîner güete, daz ist wol schîn.
Zweie sich jung und alt! âne leit
ûz der boume blüete diu vogellin
Singent süezen sumersanc;
dâ bi siht man wunne mê,
Bluomen rôt, gel ûnde blanc
dringent in touwe durh den grünen klê.
Der meie machet hôhen muot;
dâ bi trûren swachet diu minne guot.

1. $\underline{\text{—}} \text{—}; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 2. $\underline{\text{—}} \text{—}; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 3. $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 4. $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—}; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$
 refr. 5. $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

Ebenso Nîthart 14, 14:

Willekomen sî des meien schœne.
ich hân vernomen, manegem senedem herzen
trûren ist benomen.
Sorge lât, junge mägde, deist mîn rât.
uns nâhet ein sumer; den enphâhet.

1. $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} ; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} ; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} ;$
 2. $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} | \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} ; \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} .$

Man sieht wie der reim oft benutzt wird, die stellen der zusammenziehung anzudeuten.

S. 86. Zu MF. 127, 1. Wenn man in strophe 2, v. 1, 6 und str. 3, v. 6 *vil* streicht, stimmen die drei strophen hinsichtlich der auftaktverhältnisse genau überein. Str. 2 wäre dann zu lesen *dér alsô* und *Nu ist*. *Vil* konnte leicht zugesetzt werden.

S. 90 lies in str. 1 *alsám mîn sêlbes*.

HALLE a. S., october 1898.

F. SARAN.