

Svejkovský, František

Prosodische Probleme des alttschechischen Verses im Lichte des musikalischen Elements der Lieder aus vorhussitischer Zeit

In: *Teorie verše. II, Sborník druhé brněnské versologické konference, 18.-20. října 1966*. Palas, Karel (editor); Levý, Jiří (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1968, pp. 135-145

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120159>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PROSODISCHE PROBLEME DES ALTTSSCHECHISCHEN VERSES IM LICHTE DES MUSIKALISCHEN ELEMENTS DER LIEDER AUS VORHUSSITISCHER UND HUSSITISCHER ZEIT

FRANTIŠEK SVEJKOVSKÝ (Praha)

Der gegenwärtige Stand der Studien über den alttschechischen Vers in seinen ältesten Phasen bis auf die Hussitenzeit deutet darauf hin, dass alle grundlegenden Schlüsse, zu denen die herkömmlichen Forschungsmethoden vorzustossen vermochten, bereits formuliert waren. Diesen Eindruck bekräftigen auch die Forschungsergebnisse der letzten Jahre. Neue Arbeiten können Ergebnisse aus der Analyse weiterer Denkmäler hinzufügen, die bisherigen Erkenntnisse über manch ein wichtiges Dokument erweitern, aber grundlegend formulierte dies im wesentlichen bereits R. Jakobson in seinen Abhandlungen „Der alttschechische Vers“ (1934) und „Betrachtungen zur Dichtung der Hussitenzeit“ (1935).¹ Jakobsons Untersuchungen wirkten auch richtungweisend auf den methodischen Fortgang der Forschung, an den vor allem die Arbeiten von Hrabák und Horálek anknüpfen.² — Die derzeitige Versforschung, dabei auch das verstärkte Interesse an der europäischen mittelalterlichen Poesie, das sich vielfältig in der zeitgenössischen Literatur widerspiegelt, zeigt deutlich, dass sich bei der Arbeit über diesen Fragenkreis weitere Perspektiven eröffnen. Anregungen ergeben sich sowohl aus den fortwährenden Beziehungen zwischen Versstudium und Linguistik, wie auch aus der Entfaltung moderner mathematischer Methoden und ihrem Widerhall bei der Erforschung des neueren Verses — und weiterhin vor allem aus den Ergebnissen der Musikwissenschaft. Die Musikwissenschaft in enger Verquickung mit der Literaturgeschichte und -theorie ist heute ein besonders wichtiges Feld für die Forschung und vermag bedeutsam zur Erkenntnis der mittelalterlichen Lyrik beizutragen.

Es genügt, nur an einige Namen und vielsagende Titel zu erinnern, die berechtigt das Interesse an der spezifischen Problematik anzeigen: Fr. Gennrich: Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes; E. Jammers: Das mittelalterliche Epos und die Musik; Thrasylbulos Georgiades: Musik und Sprache; K. H. Berta: Sangverslyrik; B. Kippenberg: Der Rhythmus im Minnesang usw. — hinzukommen zahlreiche Studien und wertvolle Editionen aus dem Bereich der europäischen und byzantinischen Kunst. Bemerkenswert ist hier stets die Verbindung des Interesses an der sprachlichen und der musikalischen Seite der Werke. Die Anwendung mathematischer Methoden bei der Erforschung dieses Zeitabschnittes der historischen Entwicklung des Verses setzt notwendig eine vertiefte Kenntnis der Beziehungen zwischen Melodie und Wort voraus. Nicht anders trifft dies auf die Lösung von Fragen zu, die sich aus der Verbindung mit der Linguistik ergeben.

¹ Roman Jakobson, *Verš staročeský* [Der alttschechische Vers], *Československá vlastivěda III*, 1934, S. 429ff. — Derselbe, *Betrachtungen zur Dichtung der Hussitenzeit*, *Slovo a slovesnost* 2, 1936, S. 1ff.

² Über den heutigen Stand der Forschung vergleiche Karel Horálek, *Zarys dziejów czeskiego wiersza* [Abriss der Geschichte des tschechischen Verses], Wrocław 1957.

Der Nachdruck, der hier auf die Bedeutung der Beziehungen zwischen Melodie und Text gelegt wird, kann allerdings mit solchen Arbeitsprämissen bei weitem nicht ausgeschöpft werden. Die Bedeutung dieser Beziehungen ergibt sich unmittelbar aus dem Wesen des mittelalterlichen Liedes — oder man könnte sagen, fast der gesamten damaligen Poesie —, aus den Voraussetzungen ihres Entstehens und der Art ihrer Tradierung. In der Mehrzahl waren die Dichtungen für den Gesang-Vortrag bestimmt und dies bestimmte entscheidend sowohl die Arten ihrer Bearbeitung, als auch die Prinzipien des Vortrages. Es zeigt sich — und hier verdanken wir vor allem der Musikwissenschaft der letzten zehn Jahre eine Reihe wertvoller Beobachtungen und Anregungen —, dass sich in den Melodien verschiedene Vortragsformen widerspiegeln, in denen ein nahezu fließender Übergang vom Gesang bis zur Rezitation herrscht. Es genügt hier auf die kirchliche Praxis hinzuweisen: Neben dem Gesang kommt der sog. Litanei- oder auch Psalmen-Vortrag auf, die beide eine bestimmte Analogie in der weltlichen Kunst hatten, vielleicht sogar vorchristlichen Ursprungs sind.³

Es soll jedoch nicht die Vorstellung verstärkt werden, dass die wechselseitige Beziehung von Text und Melodie sich nur im Bereich der Lyrik ausprägte, während die übrige Kunst, vor allem die Epik, aber auch das Drama, für den gesprochenen Vortrag bestimmt waren. Für diese Annahme sprechen zwar bestimmte historische Gründe, ganz trifft sie aber nicht zu; vor allem nicht für die Gesamtentwicklung der mittelalterlichen Poesie. Das Studium der europäischen musikalischen und literarischen Denkmäler zeigt, dass die ältere Epik — um die heutigen sekundären Unterscheidungen zu gebrauchen — auch gesungen vorgetragen wurde. Sie hatte ihre Melodie, wie aus den Unterlagen für die *chansons de geste*, die deutsche, weltliche Epik, aber auch aus religiösen Dichtungen hervorgeht (so z.B. aus den Versevangeliem des Otrifrid); nicht anders verhält es sich mit dem kirchlichen Drama, von dem wir reiche Belege besitzen. Die Untersuchungen über die bekanntesten Dokumente — hauptsächlich aus Frankreich und Deutschland — zeigen Fälle von Epik, bei denen sich in der Praxis der gesungene Vortrag oftmals an der Grenze von Gesang und gesprochener Interpretation abspielte. Interessant charakterisiert dies E. Jammers bei der Darstellung des Aufkommens dieser Vortragsart: „Zum Teil aber ist diese (Psalmodie) erst durch Verflachung des melodischen Bogens bei den handwerklichen Sängern entstanden, wie aus älteren Handschriften hervorgeht.“⁴

Mit der Bedeutung, die wir der Tragweite der Beziehungen zwischen Text und Melodie beimessen, soll weder die Existenz einer gesprochenen mittelalterlichen Poesie verdunkelt werden, noch die strukturellen Unterschiede ihrer Poetik. Es geht uns nur darum, vor dem Hintergrunde der gegenwärtigen Forschung von neuem an die Notwendigkeit zu erinnern, beim Studium des altschechischen Verses in voller Breite das Spezifische mittelalterlichen Schaffens zu berücksichtigen und zugleich zu zeigen, dass das Studium der gesungenen Poesie des Mittelalters manche Fragen allgemeinen Charakters aus anderem Winkel erhellen kann — dass es also auch zur Erforschung des gesprochenen Verses beiträgt. Vor allem muss nachdrücklich betont werden, dass Schlüsse, die aus Analysen der Liedkunst gezogen werden, nicht die eine grundlegende Seite ausser Acht lassen dürfen, nämlich die dem mittelalterlichen poetischen Schaffen eigentümliche *Einheit von Melodie und Wort*. „Der mittelalterliche Vers wird gemeinsam mit der Musik geformt,“⁵ formuliert prägnant E. Jammers und weist der künftigen Forschung vor allem die Aufgabe zu, abzugrenzen, wie weit zur Bildung der Grundzüge des Verses die Musik und wie weit die Poesie zu ihr beigetragen hat. Sicherlich genügt es nicht mehr, sich jener Einheit bewusst zu werden und die Existenz der Melodie und ihres Einflusses auf die sprachliche Komponente bloss voraus-

³ Die Zusammenhänge zwischen dem kirchlichen und weltlichen Gesang in den westeuropäischen Ländern beleuchtet z.B. Fridrich Gennrich im Buche *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle/Saale 1932.

⁴ Ewald Jammers, *Zum Rezitativ im Volkslied und Choral*, Jahrbuch für Volksliedforschung 8, 1951, S. 106.

⁵ Ewald Jammers, *Grundbegriffe der altdutschen Versordnung*, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 92, 1964, S. 242.

zusetzen, vielmehr muss man *unmittelbar mit ihr arbeiten, von ihr ausgehen*.⁶

Obwohl der Beitrag des musikalischen Elements und seiner Rolle in der mittelalterlichen gesungenen Poesie beim Studium des altschechischen Verses des öfteren bereits berücksichtigt wurde, widmete sich ihm nachhaltig nur Jakobson.⁷ Diesem standen die Ergebnisse Z. Nejedlýs aus dessen umfangreichen Werk über die „Geschichte des hussitischen Gesangs“ zur Verfügung. Nejedlýs Werk entstand um die Jahrhundertwende und teilt mit seiner Zeit auch den Zugang zu manchen musiktheoretischen Fragen. Abgesehen von dem bleibenden Wert der Arbeit Nejedlýs müssen in der Konfrontation mit dem heutigen Forschungsstand einige Fragen durch neue Erkenntnisse ergänzt oder auch korrigiert werden. Dies trifft auch auf die Interpretation alter Melodieüberlieferungen zu, von denen besonders manche Rückschlüsse auf den Vers abhängig sind. Schon O. Hostinský wies auf diese Schwierigkeiten beim Studium alter Musikdenkmäler hin, als er verständnisvoll das erste Buch des erinnerungswerten Werkes von Z. Nejedlý würdigte.⁸ Es zeugen davon auch die unterschiedlichen Auffassungen heutiger Forscher. Selten herrscht selbst dort Einstimmigkeit, wo es sich um gut erforschte Gebiete der mittelalterlichen Kunst handelt, so um das französische und deutsche Lied.

Die Erforschung der tschechischen Denkmäler braucht sich nicht nur auf Anregungen aus dem Ausland zu stützen, vielmehr auch auf die Tradition der neueren tschechischen musikwissenschaftlichen Forschung, so weit es spezielle musikwissenschaftliche Fragen oder die Interpretation und Edition konkreter mittelalterlicher Denkmäler betrifft. Zwar handelt es sich nicht um ein besonders reiches Schrifttum, anregend sind jedoch die Studien von Hutter, unter ihnen auch eine grosse Arbeit über Notation, oder von Mužík. Mužíks Buch „Einführung in die musikalische Textkritik“, das auf den Ergebnissen zeitgenössischer Arbeiten über das mittelalterliche Lied basiert und auch einige neue Transskriptionen von Denkmälern tschechischer Provenienz bringt, bemüht sich, nicht nur Ergebnisse aus der Analyse des französischen und deutschen Liedes zu verwerten, sondern zugleich aus der Gegenüberstellung mit heimischen Denkmälern deren spezifische Züge im 14. und 15. Jahrhundert herauszuarbeiten.

Die Erforschung des Verses bereichert die Arbeit der Musikwissenschaftler um mehr als eine wertvolle Angabe oder Anregung. Der wechselseitige Bezug beider Disziplinen führt auch umgekehrt zu fruchtbaren Ergebnissen: Schlüsse aus dem Vers-Studium sind eine bedeutsame Stütze für die Interpretation des Musiktextes und können bei der Lösung allgemeiner Fragen des Rhythmus, der Gliederung melodischer Reihen u.a. von Nutzen sein.

Den Werdegang der altschechischen Poesie kennzeichnen einige charakteristische Entwicklungstendenzen, die von besonderem Gewicht für den Bereich der hier verfolgten Probleme sind. In diesem Zusammenhang ist vor allem das anfängliche Übergewicht des geistlichen Gesanges zu nennen, das vom 9. Jahrhundert an im literarischen Schaffen die Beziehung von Melodie und Text bestimmte, während der weltliche Bereich und mit ihm auch das Gewicht verschie-

⁶ Dieselbe Situation ist auch im Bereiche der Studien über die versologische Problematik in den lateinischen Liedern des Mittelalters, vgl. z. B. Karl Stecker, *Introduction to Medieval Latin*, Berlin 1957, S. 77f., oder Dag Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm 1958.

⁷ Diesen Aspekt hat Karel Horálek in den Analysen des Volksliedverses geltend gemacht.

⁸ Český časopis historický 10, 1904, S. 443ff.

dener Anregungen aus der Laien-Kultur ausgeprägt erst in der Zeit um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert hervortritt. Seine ältere Ausprägung ist in schriftlichen Quellen nicht überkommen. Für jene älteste Phase ist weiterhin entscheidend, dass zu dem Zeitpunkt, in welchem sich das kulturelle Leben in den böhmischen Ländern — und mit ihm auch Literatur und Musik — in den weiteren europäischen Zusammenhang einzuordnen begann, eine eigentümliche Situation entsteht: die tschechische Mitte Europas wird zum Schnittpunkt zweier Kulturströmungen: der griechisch-byzantinischen und römisch-lateinischen. Sofern bereits im 9. Jahrhundert, während der Missionstätigkeit von Konstantin und Method, die Bedingungen dafür aufkamen, dass sich diese beiden Strömungen unmittelbar gegenseitig durchdrangen, so müssen wir mit Rückwirkungen dieses Zusammentreffens auch bei der Erforschung des Liedes und der Poesie überhaupt rechnen; hiermit ist im wesentlichen die Entwicklung des kirchenslawischen Schaffens gekennzeichnet. Der Einfluss des geistlichen Gesangs trat natürlich auch intensiv im Laufe der weiteren Jahrhunderte zu Tage, als im tschechischen Kulturbereich bereits einseitig die Orientation auf die Tradition der römischen Kirche in Kunst und Bildung vorherrschte. Die Bedeutung der kirchlichen Kunst blieb schliesslich auch nicht ohne Einfluss auf die Entwicklung der weltlichen Wortkunst und Musik, woran wir schon erinnerten im Zusammenhang mit der Charakteristik der verschiedenen Arten des Vortrages.

So erhält man durch das Studium des kirchlichen Gesanges und seines Einflusses auf die älteste kirchenslawische oder alttschechische Poesie weitere Anhaltspunkte zum Durchdenken mancher weiterhin offener Fragen wie der Zeichen über den Zeilen der *Kiever Blätter* oder des Verstypes des Liedes *Hospodine, pomiluj ny*; die Feststellung der Beziehung zur liturgischen Tradition präzisiert einige Voraussetzungen für die Bestimmung der Art, auf die das Lied vorgetragen wurde und damit auch, um was für einen Verstyp es sich handelte.⁹ Wenn weiterhin Wirkung und Entfaltung der Sequenzen und auch Hymnen uns Anhaltspunkte für das Studium verschiedener Seiten der *Lyrik* in tschechischer Sprache vermitteln, so dürften nicht weniger aufschlussreich die Erkenntnisse über die verschiedenen Vortragsformen bei geistlichen Gesängen sein, vor allem der sog. Psalmen-Rezitation, fruchtbar also für Überlegungen über die Eigentümlichkeiten des Verses und Rezitations-Weisen von *Epik*.

Unter den alttschechischen Versdichtungen aus der Zeit der ersten Blüte der tschechischen Literatur — d.h. im 14. Jahrhundert — finden wir keinen erhaltenen Hinweis, der davon zeugen würde, dass die umfangreichen epischen Dichtungen gesungen wurden.¹⁰ Wahrscheinlich entspricht die erste Phase der tschechischen Poesie jener Situation im übrigen Europa, wo es zu einer ausgeprägten Unterscheidung von gesungener und gesprochenen Poesie kam.

Dies spiegelt sich auch wieder in der Tendenz zur Ausformung einzelner Genre: auf der einen Seite Lyrik, hauptsächlich gesungen, auf der anderen Seite Epik, didaktische Poesie, vor allem für den gesprochenen Vortrag bestimmt. Die Erkenntnisse über die Vortragsformen gerade dieser gesprochenen Dichtung, die aus

⁹ Einen neuen Beitrag vom Standpunkt der musikwissenschaftlichen Studien bringt die Arbeit František Mužík, *Hospodine, pomiluj ny (Zur Geschichte der ältesten Liederformen)*, *Miscelanea musicologica* 18, 1965, S. 7ff.

¹⁰ Beiseite lasse ich die immer noch offene Problematik der schriftlich nicht erhaltenen ältesten Epik aus dem tschechischen Gebiet und natürlich auch die Möglichkeiten und Arten ihres sanglichen Vortrags.

Prägnant tritt die Rolle hervor, die das „initium“ und die Kadenz in der Gesamtstruktur des Verses haben. Die Betrachtung dieses Verses macht deutlich, wie eigentlich schon beim mittelalterlichen Typus des „freien Verses“ in der melodischen Linie auf eigentümliche Weise des Wesen des freien Verses der modernen Poesie vorweggenommen wurde.¹² — Historische Forschungen erweisen, dass im Laufe der Zeit die Melodie an Bedeutung verlor, das Gewicht des Textes wuchs und dabei die Tonlänge und der Rhythmus der Melodie freier wurden. In dieser Hinsicht ist es kein weiter Weg zu dem Verstyp, den wir z.B. aus der *Dalimil-Chronik* kennen.

Auch die Entwicklung des „regelmässigen“ Verses kennt eine gesprochene und gesungene Variante. Als einem charakteristischen Zug dieses Verses begegnen wir hier der häufigen Tendenz zur Acht- und Zehnsilbigkeit, die bei nicht-strophischen Dichtungen am zahlreichsten vertreten war, während bei strophisch gegliederten Dichtungen die Formen vielfältiger sind.¹³ Gerade bei der Entwicklung des regelmässigen Verses ohne ausgesprochene strophische Gliederung fällt die wachsende Bedeutung des Textes auf: die entscheidende Aufgabe fällt nicht nur der Silbe, sondern auch dem Akzent zu, und die melodische Linie nähert sich dem rezitativen Vortrag. (F. Neumann spricht in seinen Erläuterungen zur mittelalterlichen deutschen Literatur von „Sprechgesang.“¹⁴) Hiermit ergibt sich eine Möglichkeit gesprochene und gesungene Versdichtung einander anzunähern und ihre wechselseitige Beeinflussung bei der Lösung einzelner Probleme zu berücksichtigen. Es scheint z.B. so zu sein, dass man manche Züge des gesprochenen Verses erhellen kann von bestimmten musikalischen Eigenarten des Vortrages her. Hier wäre die Frage nach den kleinen Abweichungen in der Silbenzahl des regelmässigen Verses zu nennen und damit verbunden auch die zeitweilige Störung der stabilen Silbenzahl und des regelmässigen Aufbaus der tontragenden Silben, die wir feststellen, wenn wir uns so dem Text nähern. Gewöhnlich erblicken wir hierin die gewisse Toleranzspanne innerhalb eines gewählten Systems. Berücksichtigen wir jedoch die Möglichkeiten eines musikalisch dargebotenen Vortrages, so ergibt sich eine etwas andere Situation. Ein solcher Fall braucht überhaupt nicht als irgendeine „Abweichung“ vom Regelmass empfunden zu werden, denn er konnte unschwer auf eine beim Gesang übliche Weise ausgeglichen werden, nämlich die Aufteilung eines Tones auf zwei kürzere Einheiten:¹⁵



In der altschechischen Poesie kommt häufig der Typ des achtsilbigen Verses vor, der als das grundlegende Mass der Dichtungen betrachtet wird, die für den

¹² Vgl. Jan Mukařovský, *O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši* [Über den Rhythmus in der modernen tschechischen Dichtung und auch über den tschechischen freien Vers], *Kapitoly z české poetiky* II, Praha 1948, S. 199ff.

¹³ Für die Situation in der französischen Poesie finden wir Belege in den Werken Friedrich Genrichs, für die der deutschen in der euesten Studie Karl H. Bertaus, *Epenrezitation im deutschen Mittelalter*, *Etudes Germaniques* 1965, S. 1ff.

¹⁴ Wolfgang Stämmler — Karl Langosch, *Die deutsche Literatur des Mittelalters*, Verfasserlexikon, Bd. 5, 1955, S. 827.

¹⁵ Auch František Mužík macht in seiner Arbeit *Einführung in die musikalische Textkritik* (Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 3, Praha 1961, 41, Bem. 63) darauf aufmerksam, dass die Existenz einer öftmaligen Spaltung des ersten, vorletzten und letzten Zeitgliedes in der Distinktion vielleicht die Möglichkeit gebe, diese Erscheinung im Studium der rhythmischen Interpretation der Lieder auszunützen.

gesprochenen Vortrag gedacht waren. Er ist kennzeichnend für die Epik (z.B. schon für die ältesten Denkmäler um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, für die *Alexandreis* und die *Verslegenden*) und findet sich weiterhin in der lehrhaften Poesie (etwa der *Nová rada* des Smil Flaška von Pardubitz, Ende des 14. Jahrhunderts) oder in den polemischen Dichtungen der Hussitenzeit (ausgesprochen in den Gedichten der sog. *Bautzener Handschrift*, entstanden um das Jahr 1420). Zum Beweis dafür, dass der achtsilbige Vers mit Tendenz zur regelmässigen Verteilung von phonologischen Pausen zwischen den Worten (und also auch der Betonung) als Typ gesprochener Poesie galt, kann sein kennzeichnender Gebrauch in den lateinisch-tschechischen Spielen von den drei Marien aus dem 14. Jahrhundert dienen. Eben dort stossen wir auf die parallele Einschaltung gesungener und gesprochener Partien. Die lateinischen Liederlagen wurden manchmal mit einer zweifachen Übersetzung verbunden, die einmal auf dieselbe Melodie wie die lateinischen Texte gesungen wurde, zum anderen zur Rezitation hergerichtet wurde. Dabei setzte man die Vortragsweisen sehr deutlich voneinander ab, wie aus den anmerkungen hervorgeht: *cantat — dicit ricmum* u.ä. Die tschechischen Versionen, die für Gesang bestimmt waren, entsprechen in diesen Fällen in ihrem Vermass der lateinischen Vorlage. Demgegenüber wählte der Autor den *achtsilbigen Vers*, wenn er der *Rezitation* dienen sollte, auch wenn seine lateinische Vorlage einen Vers anderer Länge, etwa 10-silbigen aufwies.

Andere wesentliche Anregungen ergeben sich für das Studium des mittelalterlichen Verses aus dem modalen Schaffen der mittelalterlichen Komponisten. Der Modus als die ausgeprägte und regelmässig sich wiederholende Einheit im rhythmischen Plan der Melodie lässt auch in der Versstruktur kennzeichnende Spuren zurück. Er unterstützt die Tendenz zum regelhaften Mass und unterstreicht die innere Verquickung der rhythmischen Einheiten. Hierdurch erweitert sich die Skala der Möglichkeiten, die sich für den Autor aus der Beziehung von Melodie und Text ergeben, also aus der Beziehung der Silbe oder der Betonung zum Modus, aus dem Gleichgewicht oder umgekehrt aus der Spannung zwischen dem musikalischen und Sprachlichen Element der Dichtungs-Kompositionen. Jene modale Praxis macht es möglich, wie den Typ des syllabotonischen Verses, der die betonten Passagen der Melodie vermittels des Akzents hervorhebt, so auch den Typ des „rein syllabischen“ Verses zur Geltung zu bringen, so dass verschiedene Varianten aufkommen, die aus der Beziehung zweier rhythmischer Reihen leben, aus dem Rhythmus des Textes und der Melodie.

Interessant ist, dass in der Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts die Tendenz zum Syllabismus dieser Art vor allem bei Fällen des Kontrafaktums auftritt, d.h. dort, wo ein neuer Text erscheint — z.B. eine tschechische Übersetzung eines lateinischen Textes auf eine übernommene Melodie. Kontrafakte ziehen daher eine gewisse Lockerung in der Beziehung zwischen Melodie und Text nach sich. Das Gewicht der Melodie wächst dadurch, dass sie schon als fertig aufgefasst wird und in der Textbearbeitung tut sich eine gewisse Auflockerung des rhythmischen Entwurfs kund. Dies tritt auch ein, wenn der ursprüngliche Text deutlich zum Syllabotismus neigt. Vergleichen wir dazu den lateinischen und tschechischen Text eines Liedes aus dem Museumsbruchstück des *Drei-Marien-Spiels*.¹⁶

¹⁶ Jan M á c h a l, *Staročeské skladby dramatické původu liturgického* [Alttschechische dramatische Werke liturgischen Ursprungs], Praha 1908, S. 119.

Dolor crescit, tremunt precordia
de magistri pii absentia
qui sanavit me plenam vicium
pulsis a me septem demoniis.

Bolest roste srdci mému na útrobě,
když nevizi svého mistra v hrobě,
jenž mě uzdravil i všech hřiechuov zbavil
a sedm ďablův ote mně zapudil.

Als ein anderer aussagekräftiger Hinweis kann der Vergleich der *Texte von Závěš* dienen, die auf der Melodie des Leichs *O Maria, mater Christi*¹⁷ entstanden. Závěš schuf für die gleiche Melodie ein lateinisches Gloria und daneben entstand noch eine altschlechische Liebesdichtung, die ebenfalls oft Závěš zugeschrieben wird.¹⁸ Auch hier begegnen wir jener Auflockerung beim Kontrafakt in der Tendenz zum blossen Syllabismus. Schliesslich tritt ein solches Überwuchern des Gewichts, das die Melodie bei der Entstehung neuer Texte hat, auch in Fällen der sog. „allgemeinen Note“ auf. Typische Belege für die Ausbreitung einer bestimmten Melodie finden wir besonders in der Hussitenzeit, in der sogar ganze Ketten von Versdichtungen mit der selben Melodie aufkamen.¹⁹

Die Problematik, die in das Versstudium die Berücksichtigung der modalen Praxis trägt, eröffnet weitere Möglichkeiten für das Studium der Kernfragen, die sich aus den prosodischen Problemen in der altschlechischen Poesie ergeben. (Dabei darf man allerdings nicht vergessen, dass die Interpretation mittelalterlicher Texte hinsichtlich der Modalität noch mit einer Reihe offener Fragen zu kämpfen hat.) Obgleich beim Studium der altschlechischen Denkmäler das Hauptaugenmerk der Silbenfunktion und der Bedeutung der phonologischen Pause zwischen den Worten, resp. der Betonung gilt, zwingt die Existenz des Modus uns, auch die Abhängigkeit von Tonlänge und Versrhythmik zu berücksichtigen. Als Beispiel dafür soll ein Fall gezeigt werden, bei dem es mit der Einführung des Modus zum Gegensatz zwischen tontragender Silbe und Tonlänge kommt. Dies trifft auf das Lied *Jesu Kriste, ščedřý kněže* zu:²⁰

The image shows two staves of musical notation in G-clef with a common time signature (C). The melody is written on a five-line staff. Below the notes, the lyrics are written in a Gothic script. The first staff contains the lyrics: "Je - su Kris - te, ščed - řý kně - že, so - cem, sy - nem je - den buo - že,". The second staff contains the lyrics: "tvo - je ščed - nost na - še sbo - žie. Ky - ry - e ley - son.".

¹⁷ Vgl. František Mužík, *Einführung in die musikalische Textkritik*, S. 38.

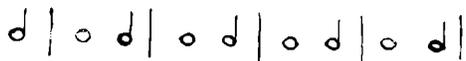
¹⁸ Vgl. den letzten Beitrag zur Lösung der Frage der Autorschaft in dem Artikel František Mužík, *Závěšova píseň* [Das Lied des Závěš], *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* 1965, Rada uměnovědná 14, S. 167ff.

¹⁹ Vgl. Zdeněk Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu* [Geschichte des Hussitengesanges] 4, 1955, S. 149; auch František Svejkovský, „Obecná nota“ polemických skladeb doby husitské v polské písni [„Allgemeine Note“ der polemischen Werke des Hussitenzeit], *Hudební věda* 4, 1964, S. 617ff.

²⁰ Nach der Transkription im Buche František Mužík, *Einführung in die musikalische Textkritik*, 15 (aus dem Manuskripte: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, L. cod. lat. 243, saec. XV²).

Wir stellen fest, dass die Tonlänge auf keine Weise die Textstruktur mit einer ausgeprägten Tendenz zum Trochäus beeinflusst hat.²¹

Es gibt natürlich auch den anderen Fall, in dem die Melodie einen starken Druck auf den Text ausübt und so dem Versrhythmus zugleich eigentümliche Züge aufprägt: bereits Jakobson ging auf Lieder mit jambischer Tendenz ein.²² Er findet sie in dem Lied *Navščev nás, Kriste žádúci* und in den Liedern der Hussitenzeit. Mit Grund sucht er Anhaltspunkte in einer Melodie mit Auftakt. Es ist dies der Typ nach dem Schema:



Dieser Entwurf verursachte im Vers der altschechischen Dichtungen eine besondere Schwierigkeit: der Wortrhythmus glich sich der Melodie an, so dass „ein Phrasieren“ aufkam, „das sich gegen den vorherrschenden Rhythmus des Tschechischen richtete“ (Jakobson). Bei Überlegungen zu Fragen dieses altschechischen „Jambus“ hat man auch der allgemeinen europäischen Situation Rechnung zu tragen. Es zeigt sich dann, dass es sich nicht um einen vereinzelt, sondern häufigen Typ handelt. Wir stoßen auf ihn im lateinischen wie frazösischen wie deutschen Lied, gleich, ob geistlich oder weltlich. Allerdings kommt es in jenen Fällen im Gegensatz zu den tschechischen Versdichtungen dort nicht zu einem solchen Zusammenstoß mit dem Sprachmaterial wie in der tschechischen Wortkunst, denn der Wortakzent war nicht fest mit der Anfangssilbe verbunden, so dass durch die Melodie keine auffällige „Deformation“ hervorgerufen wurde. Kennzeichnend ist, dass der Unterschied zwischen sinkendem und steigendem Anfang nicht so stark wie in den tschechischen Versdichtungen gefühlt wurde, so dass wir auf Fälle stoßen, bei denen sich in einigen Strophen der erste Ton (Auftakt) nicht einmal nachdrücklich zeigt. Es ergibt sich daher die Frage, ob in den Fällen der tschechischen Lieder nicht irgendein Einfluss fremden Ursprungs auf Melodie — bzw. rhythmisches Schema — vorliegt, etwa die bewusste Wahl eines abweichenden Types. Mit dieser Problematik haben sich schon andere Forscher (vor allem Hostinský, Zich, Horálek) auseinandergesetzt.²³ Es muss daran erinnert werden, dass im Zusammenhang mit dem ältesten Dokument des Liedes *Navščev nás, Kriste žádúci* eine Anmerkung existiert, die fordert, dass der Text auf „allgemeine Note“ gesungen wird — so dass wir eigentlich auch hier mit der Erscheinung des Kontrafakts rechnen müssen. Aus diesen Bedingungen für die Wirkung der Melodie mit Auftakt — die im altschechischen Text eine jambische Tendenz hervorruft — (während sie in anderssprachigen Texten mehr wie ein Trochäus mit Auftakt erscheint) ergibt sich jene Spannung zwischen dem mu-

²¹ Diesen Typus berücksichtigt in der Tradition des Volksliedes Otakar Hostinský; vgl. den Artikel *Česká píseň lidová* [Das tschechische Volkslied], Praha 1907, S. 323. Dazu auch Roman Jakobson, *Základy českého verše* [Die Grundzüge des tschechischen Verses], Praha 1926, S. 101.

²² Roman Jakobson, *Úvahy o básnictví doby husitské* [Betrachtungen zur Dichtung der Hussitenzeit], Slovo a slovesnost 2, 1936, S. 19.

²³ Otakar Hostinský, *Česká píseň lidová* [Das tschechische Volkslied], Praha 1907; Otakar Zich, *O slovenské písní lidové* [Über das slowakische Volkslied], *Slovenská čítanka*, S. 608ff.; Karel Horálek, *Jamb v české lidové písní* [Der Jambus im tschechischen Volkslied], *Sborník filologický* 12, 1940—1946, S. 303ff.

sikalischen und sprachlichen Element jener Dichtungen. Gemäss der Struktur des alttschechischen Verses trat sie vor allem bei den ersten und letzten drei Silben des achtsilbigen Types 3 — 2 — 3 zutage und weiterhin in Verfahren, die die ungewöhnliche Spannung damit auszugleichen sich bemühten, dass entweder in der musikalischen oder textlichen rhythmischen Reihe die steigende Betonung unterdrückt wurde.²⁴ Damit kommt auch in diesem Fall dem Studium des musikalischen Elements, der melodischen Tradition, gegebenenfalls dem rhythmischen Schema und deren Zusammentreffen mit dem verschiedenen sprachlichen Material und auch den aus ihm abgeleiteten prosodischen Elementen grosse Bedeutung zu.

Wenn sich in der alttschechischen Poesie des 14. Jahrhunderts als ein beherrschender Zug die Tendenz zur klaren Unterscheidung gesprochener und gesungener Dichtungen ausprägte, so kam es zu einem grundlegenden Wandel in der darauffolgenden historischen Phase, der Hussitenzeit (besonders seit Ende des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts), als sich erneut eine enge Verquickung von Musik und Poesie anbahnte, die zugleich eine wechselseitige Durchdringung von Lyrik und Epik kennzeichnet — zusammen mit weiteren grundlegenden Wandlungen in der Entwicklung. Gebete — *das Vater-unser, die zehn Gebote, das Glaubensbekenntnis* eingeschlossen —, Polemiken und sogar Traktate wurden in Gedichtform abgefasst, da diese in der Hussitenform am geeignetsten die aktuellen Funktionen ausfüllte, die die Poesie damals im Ideenkampf und in kriegerischer Auseinandersetzung hatte. Dies verursachte selbstverständlich auch tiefgreifende Veränderungen in der Beziehung zwischen musikalischem Element und Text — und also auch bei der Gestaltung des Verses jener Zeit. Die Bisherige Forschung lieferte bereits manch eine Beobachtung dazu, zu welche tiefgreifenden Veränderungen es im Vergleich zum vorhussitischen Vers kam. — Wenn neben für Gesang bestimmten Dichtungen solche für den gesprochenen Vortrag auftauchen, so lehnen sie sich entweder an die ältere Tradition des 8-silbigen Verses an oder bedienen sich des freien Verses in einer spezifischen Ausformung und das deshalb, weil er im Inhalt, wie den prosodischen Prinzipien nach eng an die Prosa anknüpft.²⁵

Dieser Kurze Beitrag sollte anhand einiger Beispiele zeigen, in welchem Masse heute die konsequente Berücksichtigung der Beziehungen zwischen Musik und Sprache in der Dichtung unsere Versstudien um eine weitere Dimension bereichern kann und sollte somit seine Methode mit den Voraussetzungen in Einklang bringen, die der gegenwärtige Forschungsstand uns vermittelt. Alle Aspekte oder Möglichkeiten, die sich anbieten, konnten hier nicht ausgeschöpft werden; es sei nur an die Beziehung zwischen musikalischem Element und dem gehaltlichen Aufbau des Gedichts, an die Zusammenhänge mit der strophischen Problematik, dem Reim usw. erinnert. Es bleibt auf diesem Gebiet noch vieles zu tun und zu lösen. Wenn auch die Verbindung von literar- und musikwissenschaftlicher Forschung nicht der einzige Weg für die Erforschung des Verses sein wird, so wird sie doch mit manch einem wertvollen Beitrag unserem eigentlichen Thema dienen — der Erforschung des alttschechischen Verses.

²⁴ Vgl. Karel Horálek, *op. c.*, S. 314.

²⁵ Vgl. František Svejtkovský, *Otázka vývoje bezrozměrného verše ve staročeské literatuře* [Zur Frage des assylabischen Verses in der alttschechischen Literatur der Hussitenzeit], *Sammelschrift Theorie verše I — Theory of Verse I*, Opera Universitatis Purkyntianae 107, Brno 1966, S. 219ff.

PROZODICKÉ PROBLÉMY STAROČESKÉHO VERŠE VE SVĚTLE HUDEBNÍ SLOŽKY PÍSNÍ Z DOBY PŘEDHUSITSKÉ A HUSITSKÉ

Stať má ukázat význam soudobých zahraničních i domácích výsledků v bádání o vztazích hudební a literární složky středověkých skladeb pro studium versologických problémů spjatých se staročeskou poezií. Všímá si dvou základních vývojových fází: starší (od rozhraní 13. a 14. století do počátku 15. století), kdy se objevuje charakteristická diferenciacie verše zpěvního od mluvního, jehož úloha narůstá, a mladší (zahrnující dobu husitskou), kdy naopak úloha zpěvní poezie roste. Na pozadí tohoto vývoje ukazuje několik zvolených příkladů význam, jaký má pro studium vývoje mluvního verše konfrontace s veršem zpěvním. Na tomto srovnávacím základě, který vychází z důrazu na strukturní jednotu hudební a slovesné složky díla, je možné řešit i některé obecné problémy prozodické. Ukazuje to např. úvaha o významu modální praxe pro formování kvalit verše, kontrafakta nebo zase různých forem přednesu, mezi nimiž jsou poměrně plynulé přechody od zpěvního přednesu k recitaci. Zvláštní pozornost se dále věnuje otázkám jambu ve staročeské poezii. Ukazuje se, že jambická tendence se objevuje pod tlakem určitého typu nápěvu s předtaktím, který je ve své rytmické osnově častý v evropské tvorbě; v českých skladbách vyvolává jeho užití zvláštní situaci v rytmu textu, neboť nutí proti obvyklému užití sestupného rytmu v nápěvu i textu volit naopak pod vlivem předtaktí tendenci vzestupnou. Tím je toto setkání nápěvu se slovem v české skladbě vyhocenější než např. ve středověkých latinských, francouzských nebo německých obdobného typu.

