

Vom Alter der heutigen französischen Sprechmelodie.

Seit ungefähr dreißig Jahren ist die Sprechmelodie Gegenstand zunehmender wissenschaftlicher Beschäftigung. Sie ist für mehrere Sprachen teils mit teils ohne Hilfe von Apparaten¹⁾ aufgezeichnet worden, so daß man über die Grundzüge der heutigen Sprechmelodie bei den betreffenden Sprachen einigermaßen Bescheid weiß. Hier sind bes. die Veröffentlichungen von Hermann Klinghardt²⁾ zu nennen, die entscheidende Feststellungen über die französische, die englische und die deutsche Sprechmelodie enthalten. Nun kann man fragen, ob sich auch in Erfahrung bringen läßt, wie die Sprechmelodie bestimmter Sprachen in früheren Zeiten gewesen ist.³⁾ Ein sicheres Wissen darüber ist nur durch allenfalls vorhandene Aufzeichnungen mit Linien, Punkten oder Noten zu erlangen, wobei es nicht auf absolute, sondern nur auf relative Tonhöhen ankommt, da die Menschen je nach ihrer individuellen Stimmlage verschieden hoch sprechen.

Die ältesten Aufzeichnungen für die deutsche Sprache sind Notenbilder vom Ende des 18. Jahrhunderts. Solche gibt zum erstenmal Hermann Cludius⁴⁾ in seinem *Grundris* (sic!) *der*

¹⁾ Bei gutem und geübtem Gehör ist es möglich, die Tonhöhenbewegungen der Stimme auch ohne Apparate richtig zu erfassen und aufzuzeichnen; s. G. Panconcelli-Calzia, *Über den «Frageton» im Italienischen*, in: *Vox Romanica* 4, 1939, S. 45f.

²⁾ H. Klinghardt u. M. de Fourmestaux, *Französische Intonationsübungen*, Cöthen 1911¹ (2. Aufl.: von H. Kl. u. P. Olbrich, Leipzig 1925); H. Klinghardt u. G. Klemm, *Übungen im englischen Tonfall*, Cöthen 1920¹, Leipzig 1926²; H. Klinghardt, *Sprechmelodie und Sprechтакт*, in: *Die neueren Sprachen* 31, 1923 (auch als Sonderdruck: Marburg 1923¹, 1925²); H. Klinghardt, *Übungen in deutschem Tonfall*, Leipzig 1927.

³⁾ Schon in der Antike hat man sich mit der Tonhöhe des Sprechens wissenschaftlich beschäftigt; so hat der Grammatiker Dionysius Halicarnassensis den Tonumfang der gewöhnlichen Rede auf eine Quinte berechnet: *De compositione verborum*; s. C. L. Merkel, *Physiologie der menschlichen Sprache (physiologische Laetik)*, Leipzig 1866, S. 349.

⁴⁾ Der Verfasser dieses Buches nennt sich nicht; sein Name ist angegeben in: Irmgard Weithase, *Anschaunngen über das Wesen der Sprechkunst von 1775—1825* (Germanische Studien 90), Berlin 1930, S. 166. Eine Schrift von Christ. Gotth. Schocher, *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht*

körperlichen Beredsamkeit, Für Liebhaber der schönen Künste, Redner und Schauspieler, Ein Versuch (Hamburg, Carl Ernst Bohn, 1792), wo u. a. zwei Stellen aus Schillers *Don Carlos* mit Noten versehen sind. Dann hat man eine kurze Aufzeichnung des Komponisten Haydn: dieser antwortete auf die Frage nach seiner Gesundheit in einem Brief mit dem Satz „Alt und schwach bin ich“ und fügte in launischer Weise ein Notenbild der Sprechmelodie¹⁾ hinzu. Von Beethoven hat man ebenfalls ein solches Notenbild: das seltsame „Muß es sein? Es muß sein! Es muß sein!“ in seinem letzten Streichquartett (Op. 135). Aus diesen Notenbildern von Cludius, Haydn und Beethoven ist zu ersehen, daß die deutsche Sprechmelodie in ihren Grundzügen damals schon so war wie heute²⁾.

Was die englische Sprechmelodie betrifft, so sind die ältesten bildlichen Darstellungen in folgendem Buch von Joshua Steele enthalten: *An Essay towards establishing the melody and measure of speech to be expressed and perpetuated by peculiar symbols*, 1. Auflage, London (gedruckt von Bowyer und Nichols für Almon in Piccadilly) 1775. Hier findet man u. a. Angaben darüber, wie der berühmte Schauspieler Garrick den Monolog *To be or not to be* gesprochen hat, und man sieht, daß die englische Sprechmelodie in ihren Grundzügen damals schon dieselbe war wie heute³⁾.

anschaulich gemacht und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden? (Leipzig 1791), enthält trotz des Titels kein Bild der Sprechmelodie (s. Weithase S. 103).

¹⁾ Wiedergegeben in: George Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, 1879 ff., sowie in: Georges Berr et René Delbost, *Les Trois Dictions*, Paris (1903), S. 221.

²⁾ Weitere frühe Aufzeichnungen der deutschen Sprechmelodie (mit Noten) finden sich in folgenden Büchern: Chr. H. Hänle, *Materialien zu deutschen Stylübungen: 3. Theil: Praktische, zum Theil auf Musik gegründete Anleitung zur Deklamation und zum mündlichen Vortrage*, Frankfurt a. M. 1814; F. A. W. Diesterweg, *Praktischer Lehrgang für den Unterricht in der deutschen Sprache: 3. Theil: Beiträge zur Begründung einer höhern Leselehre*, Crefeld 1830 (hier wird auch eine von Denzel stammende Darstellung der Sprechmelodie durch eine Wellenlinie anstatt durch Noten angeführt — s. Weithase, S. 107); Louis Köhler, *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper*, Leipzig (Weber) 1853; sowie C. L. Merkel, *Physiologie der menschlichen Sprache (physiologische Laetik)*, Leipzig (Otto Wigand) 1866. Merkel gibt außer eigenen Notenbildern auch solche aus den erwähnten Veröffentlichungen von Cludius, Hänle und Köhler.

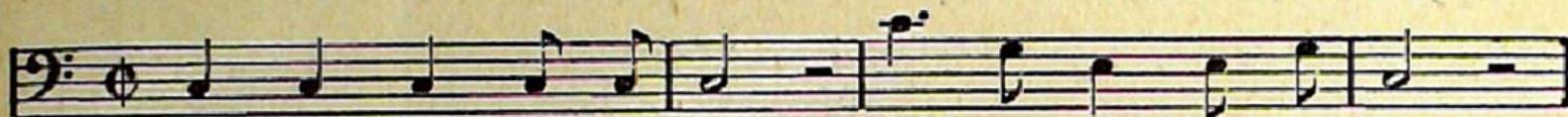
³⁾ Max Förster, *Sprachmelodie-Kurven aus dem 18. Jahrh.*, in: ASNSL 145, 1923.

Wie weit läßt sich nun die französische Sprechmelodie mit Hilfe alter Aufzeichnungen zurückverfolgen? Der Komponist Grétry hat drei Beispiele der Sprechmelodie mit Noten festgehalten und im zweiten Band seiner *Mémoires ou Essais sur la musique* (Paris 1794) veröffentlicht¹). Es sind die Weigerung eines Kindes:



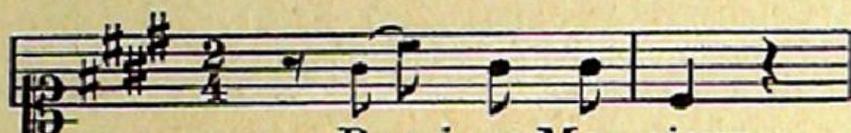
J'ne veux pas man - ger

ein Vers in der Aussprache des Schauspielers Lekain:



Il s'en pré - sen - te - ra Gar-dez-vous d'en dou-ter!

und ein Gruß:



Bon-jour Mon-sieur

Diese wenigen Beispiele geben die Sprechmelodie nicht ganz genau wieder, erlauben aber den Schluß, daß die Franzosen damals beim Sprechen in der Hauptsache schon dieselben Melodien bildeten wie heute. Eine ins einzelne gehende Untersuchung dieser Aufzeichnungen erübrigt sich, da im folgenden noch ältere Zeugnisse besprochen werden sollen.

Diese sind in musikalischen Werken gegeben. Es ist eine wichtige und viel erörterte Tatsache, daß im Lied zwischen der Melodie der Musik und der Melodie des Sprechens eine größere oder kleinere Übereinstimmung vorhanden ist oder vorhanden sein soll. Daher gibt Stephan Krehl in seiner *Musikalischen Formenlehre*²) dem Tonsetzer folgenden Rat: „Je besser er sich die Art, den Tonfall der Sprache vergegenwärtigt hat, um so besser wird ihm die sinn- und sachgemäße Komposition des Textes gelingen.“ Louis Köhler hat in seinem Buch *Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper*³) Untersuchungen über den Zusammenhang der deutschen

¹) Wiedergegeben in: Georges Berr et René Delbost, *Les Trois Dictions*, Paris (Éditions de la Revue bleue et de la Revue scientifique) (1903), S. 221; die 3 Melodien werden oben danach angeführt. Berr und Delbost geben auch eigene Aufzeichnungen der französischen Sprechmelodie mit Noten (S. 224f., 232, 235—37).

²) 2. Bd., Slg. Göschen, Berlin-Leipzig 1935², S. 134.

³) S. o.

Liedkomposition mit der deutschen Sprechmelodie angestellt. Da jede Sprache ihren eigenen Typus der Sprechmelodie hat, sollte man vermuten, daß die Liedkomposition der verschiedenen Nationen sich ungefähr so wie der Melodietypus ihrer Sprachen unterscheidet. Demnach ist der Versuch berechtigt die Liedkomposition zur Feststellung der früheren Formen der Sprechmelodie zu verwenden¹⁾, wobei man allerdings sehr bedenken und berücksichtigen muß, daß die Bindung der Liedmelodie an die Sprechmelodie lose ist, vom Tonsetzer nur teilweise beachtet und oft auch gänzlich mißachtet wird.

Das berühmteste französische Volkslied — abgesehen von der Nationalhymne — ist *Au clair de la lune*. Seine Herkunft ist ungewiß; die Melodie stammt spätestens aus dem 18. Jahrhundert; es wird behauptet, daß sie von Lully erfunden wurde, das läßt sich aber nicht beweisen; das dazugehörige Gedicht soll nicht vor dem 18. Jahrhundert entstanden sein. Nun eine Gegenüberstellung der Melodie des Liedes²⁾ und des heutigen Sprechvortrags der ersten Strophe³⁾:

1. Au clair de la lu - ne, Mon a - mi Pier - rot,
 2. Prê - te - moi ta plu - me Pour é - crire un mot:
 4. Ou - vre - moi la por - te Pour l'a - mour de Dieu.

3. Ma chan-delle est mor - te, Je n'ai plus de feu.

¹⁾ Romain Rolland glaubt, daß man an den Liedkompositionen jeweils den zeitgenössischen Vortrag der betreffenden Gedichte studieren kann: s. Romain Rolland, *Notes sur Lully*, in *Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M.*, 1, 1907, S. 4f. (wiedergedruckt in Rollands Buch: *Musiciens d'autrefois*, Paris 1908; eine Übersetzung dieses Buches als *Musiker von ehemals*, deutsch von Wilhelm Herzog, München 1927.

²⁾ Schallplatte: Electrola DB 1625.

³⁾ Man könnte das Bedenken haben, daß die Liedmelodie vielleicht zuerst für ein anderes (uns unbekanntes) Gedicht gedient hat, daß die Akzente dieses Gedichtes an andern Stellen gelegen haben und die Sprechmelodie daher andere Linien gehabt hat, als es bei *Au clair de la lune* der Fall ist, daß folglich ein Vergleich der Gesangsmelodie mit der Sprechmelodie von *Au clair de la lune* falsche Schlüsse ergeben könnte. Aber dieses Bedenken ist nicht berechtigt, da in einem so kurzen Vermaß, wie der Fünfsilber ist, der Hauptakzent normalerweise (nahezu immer) auf den Reim fällt und der Nebenakzent unbedeutend ist. Ein Blick auf die andern Strophen von *Au clair de la lune* überzeugt davon.

• (•)

oder

1. Au clair de la lun(e), Mon ami Pierrot,

• (•)

oder

2. Prête - moi ta plum(e) Pour écrire un mot:

• (•)

oder

3. Ma chandelle est mort(e), Je n'ai plus de feu.

• (•)

oder

4. Ouvre-moi la port(e) Pour l'amour de Dieu.

Zur Darstellung der Sprechmelodie ist das Verfahren Klinghardts verwandt: für jede Silbe ein Punkt; ein dicker Punkt bedeutet eine betonte Silbe; der Strich bedeutet keine absolute Tonhöhe und dient nur der Verdeutlichung der Tonhöhenunterschiede; da es sich nicht um absolute, sondern nur um relative Tonhöhen handelt, ist die Verwendung von Noten vermieden. Die eingeklammerten Silben bzw. Punkte können beim Sprechvortrag wegfallen. Die hier gegebene Darstellung der Sprechmelodie ist schematisch: die Sprechmelodie bewegt sich nicht sprunghaft von Punkt zu Punkt, sondern in einer Wellenlinie, die nur durch die syntaktisch bedingten Pausen und die stimmlosen Laute unterbrochen wird; immerhin ist das Wesentliche des Verlaufs dieser Bewegung durch die Punkte genügend verdeutlicht. Für die betreffenden Verse kommen noch Varianten der Sprechmelodie in Betracht, die hier nicht aufgezeichnet sind.

Ein Vergleich der Melodie des Singens mit der des Sprechens zeigt eine weitgehende Übereinstimmung, die wohl das Äußerste ist, was man von der Liedkomposition erwarten kann. Der musikalische Bau ist folgendermaßen: jeder Vers wird auf ein Motiv (a, b, c, d) gesungen, je zwei aufeinanderfolgende Motive (a und b, bzw. c und d) bilden einen kleinen Satz; da der erste kleine Satz dreimal verwendet wird, genügen zwei kleine Sätze für die ganze Strophe. Alle vier Motive (a, b, c und d) haben ihren Schwerpunkt im zweiten Takt, so daß jeweils der erste Takt auf den

zweiten zustrebt; das entspricht der Dynamik der dazugehörigen Verse, die eine wachsende Spannung in Richtung auf die Akzente (*lune, plume, morte, porte*) ist. Wie verhalten sich die Tonhöhenbewegungen der gesungenen und der gesprochenen Melodie zueinander? Beim ersten Motiv (c) des zweiten kleinen Satzes bleibt die Gesangsmelodie im ersten Takt auf dem gleichen Ton, während die Sprechmelodie des dazugehörigen Verses üblicherweise langsam steigt; man kann sagen, daß der Tonsetzer hier die Sprechmelodie genommen und horizontal gebogen hat. Dabei ist zu bedenken, daß in der Sprechmelodie das Ansteigen sehr gering sein und sogar unterbleiben kann, wie Grétrys Noten zu *J'ne veux pas man(ger)* und zu *Il s'en présentera* zeigen. Im ersten Takt des ersten Motivs (a) des ersten kleinen Satzes finden wir ein ähnliches Liegenbleiben der Melodie, aber hier genügt das Ansteigen auf dem vierten Achtel um die vorherrschende Linie der französischen Sprechmelodie — das Ansteigen bei mehreren aufeinanderfolgenden unbetonten Silben, im Gegensatz zu dem Absinken bei solchen Silben im Deutschen — zum Ausdruck zu bringen. Im zweiten Motiv (b) des ersten kleinen Satzes kommt der Knick von der Aufwärtsbewegung zur Abwärtsbewegung früher als in der Sprechmelodie, was eine Freiheit des Gesangs gegenüber der Sprechmelodie, aber keinen Verstoß gegen deren Bewegungstendenz bedeutet. Die Sprünge, die in der Sprechmelodie die betonten Silben nach oben bzw. nach unten machen, werden vom Gesang mitgemacht, jedoch mit Freiheit in der Größe der Intervalle. Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Abweichungen der alten Liedmelodie *Au clair de la lune* von der heutigen Sprechmelodie nur leichte Abbiegungen der Linie, eine kleine Verlegung einer Knickstelle und kleine Unterschiede in den Intervallen der Tonsprünge sind. Die weitgehende Übereinstimmung drängt zu dem Schluß, daß zur Zeit der Komposition dieses Liedes die französische Sprechmelodie in den Grundzügen schon so war wie heute. Der hiermit versuchte Beweis ist allerdings wegen der im allgemeinen nur losen Bindung der Liedmelodie an die Sprechmelodie nicht zwingend.

Er kann jedoch durch die Untersuchung von Rezitativen in Opern gestützt werden. Beim Rezitativ ist die Anlehnung der Linie der Musik an die Linie der Deklamation besonders nötig, da das Rezitativ eine zum Sprechgesang erhobene Deklamation ist. Hier eröffnet sich ein weites Feld für das Studium der Ge-

schichte der Sprechmelodie bei mehreren Sprachen¹⁾. Man weiß, daß Grétry in das Théâtre Français in Paris ging, um die Vortragskunst der großen Schauspieler zu studieren und für seine Opern zu verwerten²⁾. Er selbst schrieb:

„C'est au Théâtre Français, c'est dans la bouche des grands acteurs que le musicien apprend à interroger les passions, à scruter le cœur humain, à se rendre compte de tous les mouvements de l'âme. C'est à cette école qu'il apprend à connaître et à rendre leurs véritables accents, à marquer leurs nuances et leurs limites.“³⁾

Er belauschte die Schauspielerin Mlle Clairon um „ses intonations, ses intervalles et ses accents“ in seiner Musik wiederzugeben⁴⁾. Auf der Suche nach der Sprechmelodie im Rezitativ kann man bis zu den Anfängen der französischen Oper zurückgehen. Die älteste französische Oper ist die Pastorale *Les amours d'Apollon et de Dafné* (1650) des Tonsetzers Charles Dassoucy, es folgten einige wenige Versuche der Tonsetzer Michel de La Guerre und Robert Cambert, worauf Lully sich zum alleinigen privilegierten Herrn dieser Kunst machte und von 1672 bis 1687 jedes Jahr eine Oper für den Hof Ludwigs XIV. komponierte.

Romain Rolland hat in seinen *Notes sur Lully*⁵⁾ das Rezitativ des großen Opernkomponisten eingehend untersucht und folgendes festgestellt. Lully nahm sich — wie später auch Grétry — für das Rezitativ seiner Opern die Deklamation der französischen Tragödie zum Vorbild, und zwar ist gut bezeugt, daß er zu diesem Zweck die Vortragsweise der berühmten Schauspielerin Champmeslé belauschte. Ein bekanntes Wort von ihm lautet:

„Si vous voulez bien chanter ma musique, allez entendre la Champmeslé.“⁶⁾

Und der Zeitgenosse Lecerf de la Viéville versichert:

„Il allait se former à la Comédie sur les tons de la Champmeslé.“⁷⁾

¹⁾ Selbstverständlich ist dabei Vorsicht geboten, da viele Rezitative der Deklamation nicht getreu folgen; Merkel glaubt sich berechtigt darüber zu klagen (S. 392).

²⁾ Rolland, *Notes sur Lully* (s. o.), S. 3.

³⁾ Angeführt nach Rolland, S. 3.

⁴⁾ Rolland, S. 3. Rolland behauptet von Grétry sogar (S. 3f.): „Il a noté les modulations d'une page d'*Andromaque*.“ Berr und Delbost, die Grétrys Werk nach Aufzeichnungen der Sprechmelodie durchsucht haben, wissen aber nichts davon.

⁵⁾ S. 3—26 (Kapitel: „Le récitatif de Lully et la déclamation de Racine et de la Champmeslé“).

⁶⁾ Angeführt nach Rolland, *Notes sur Lully*, S. 4.

⁷⁾ Angeführt nach Rolland, S. 4.

Nun berichtet Racines Sohn Louis in seinen Memoiren über seinen Vater, daß dieser der Champmeslé die Deklamation seiner Verse beibrachte:

„Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait.“¹⁾

So ist Lullys Rezitativ mittelbar eine Wiedergabe der Deklamation des großen Tragödiendichters, wenn diese Opern auch auf Verse Quinaults komponiert sind. Rolland vermutet, daß Lully und Grétry sich die Sprechweise des Theaters deshalb zum Vorbild genommen haben, weil sie Ausländer waren und sich daher nicht auf ihre eigene Sprechweise verlassen konnten²⁾. Nun war Grétry ein in Lüttich geborener Belgier, sprach also Französisch als Muttersprache und war die meiste Zeit seines Lebens in Paris, mochte aber das Bedürfnis fühlen, sich an der Deklamation der Pariser Theater zu inspirieren, um die Sprechweise der französischen Hauptstadt genau zu treffen. Lully war ein aus Florenz gebürtiger Italiener, lebte seit dem frühen Alter von 13 oder 14 Jahren in Frankreich, fühlte sich aber vielleicht in der französischen Sprache nicht sicher genug, so daß er sich vermutlich auch deshalb an die Vortragsweise der Tragödie hielt. Wie dem auch sei, wegen der Anlehnung an die Sprechkunst der Champmeslé ist sein Rezitativ ein um so sichereres Zeugnis für die damalige Sprechmelodie des Französischen. Rolland äußert das Bedenken³⁾, daß die Deklamation der großen Schauspieler von dem „natürlichen“ Sprechen ziemlich entfernt sei. Aber dagegen ist geltend zu machen, daß sie nicht gegen Geist und Brauch der Sprache verstoßen darf, daß also die Grundzüge der Sprechmelodie in der feierlichen Deklamation ebenso vorhanden sein müssen wie im alltäglichen Sprechen, was sich jederzeit nachweisen läßt. Lully sagte in einer Probe:

„Mon récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni.“⁴⁾

Rolland hat also recht, wenn er feststellt:

„Le récitatif de Lully épouse donc fidèlement les mouvements du discours.“⁵⁾

Der Zeugniswert von Lullys Rezitativ ist um so größer, wenn man weiß, daß dieses „la partie la plus soignée et la plus impor-

¹⁾ Angeführt nach Rolland, S. 6. Es wäre wertvoll zu wissen, wie Racine diese „Töne“ „notiert“ hat.

²⁾ Rolland, S. 3.

⁴⁾ Angeführt nach Rolland, S. 11.

³⁾ S. 3.

⁵⁾ Rolland, S. 11.

tante¹⁾ von Lullys Oper ist, daß nicht nur Lully die Deklamation der Tragödie, sondern daß umgekehrt die Schauspieler des Théâtre Français (die Schauspielerin Duclos, Baron und andere) den musikalischen Vortrag von Lullys Opersängern (besonders der Sängerin Le Rochois in der *Armide*) für die eigene Deklamation studierten²⁾: es gab also damals in der Vortragskunst einen wechselseitigen Einfluß zwischen Tragödie und Oper. Man kann also Lullys Rezitativ benützen, um sich eine Vorstellung von der Deklamation in der damaligen französischen Tragödie zu machen³⁾. Diese Deklamation war pathetisch singend, mit sehr starker Emphase. Lullys Rezitativ folgt treu dem Rhythmus der Verse. Die Monotonie, die Wiederholungen darin erklären sich aus dem rednerischen Prachtstil von Racines Tragödien:

„La construction logique de la phrase littéraire et sa mélodie monotone et sonore se décalquent dans la phrase musicale. Et ceci, quel que soit le sentiment exprimé. En un mot, c'est le despotisme de la déclamation oratoire, avec son ample déroulement, ses périodes symétriques, et ses pompeuses cadences. L'idéal qui règne dans l'ensemble de cette déclamation musicale est un idéal oratoire, bien plus encore que dramatique. Est-ce donc à dire que le modèle que suivait Lully, — la tragédie de Racine, déclamée par la Champmeslé, — offrit les mêmes caractéristiques? — Je le croirais volontiers. Rien ne peut nous remettre plus intimement dans l'esprit de cet art tragique et de son interprétation primitive, que tel de ces grands récitatifs, où Lully s'est appliqué à transposer la déclamation, et, pour ainsi dire, le jeu de son temps, — en les grossissant un peu, mais sans altérer les proportions du modèle. Telle, la fameuse scène d'Armide trouvant Renaud endormi, qui resta, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, comme le modèle le plus parfait, non seulement du vrai récitatif français, mais de la déclamation tragique française. En dépit des critiques acerbes de Rousseau, qui ne trouve là «ni mesure, ni caractère, ni mélodie, ni naturel, ni expression», il y a dans l'ensemble de cette scène une énergie puissante et une grande majesté; mais tous les mouvements de l'âme, toutes les inflexions de la voix, obéissent à une loi d'équilibre oratoire et moral, de symétrie logique, de convenance, de dignité et de décorum, qui commande et gouverne la passion et la vie.“⁴⁾

Soweit Rollands Ausführungen.

¹⁾ Rolland, S. 9. — Das Vorherrschen des Rezitativs in Lullys Opern geht so weit, daß die Arien meist nur melodischer gehaltene Rezitative sind (s. Henry Prunières, *Nouvelle Histoire de la Musique*, 2. Bd., Paris 1936, S. 153), wofür eine Arie der Meduse im *Persée* (Schallplatte: Anthologie Sonore AS 49/50) ein gutes Beispiel ist.

²⁾ Rolland, S. 5.

³⁾ Rolland, S. 5: „... l'analyse de la déclamation musicale de Lully peut, dans une certaine mesure, faire retrouver les règles de déclamation de la Comédie Française de son temps, et en particulier de la Champmeslé.“

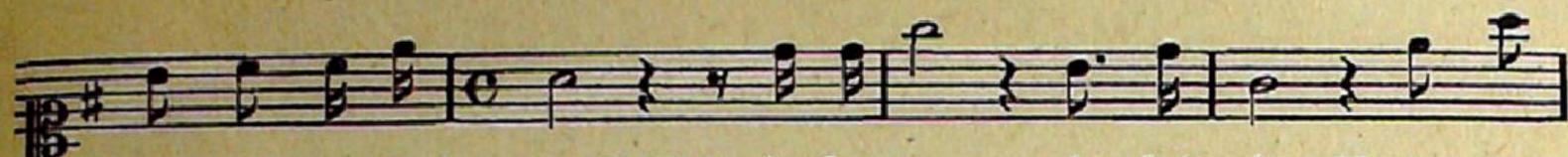
⁴⁾ Ebd., S. 25f.

Rolland hat die Melodieführung von Lullys Rezitativ nicht im Hinblick auf die Sprechmelodie untersucht. Das soll hier in Kürze geschehen, wozu Armidens großer Monolog aus der berühmten 5. Szene des 2. Aktes der *Armide* (1686) mit dem Text von Quinault — derselbe Monolog, von dem Rolland in der soeben angeführten Stelle spricht — dienen soll. S. 10—14 sind die Singstimme aus der Partitur¹⁾ und die gleichen Verse mit heutiger Sprechmelodie wiedergegeben.

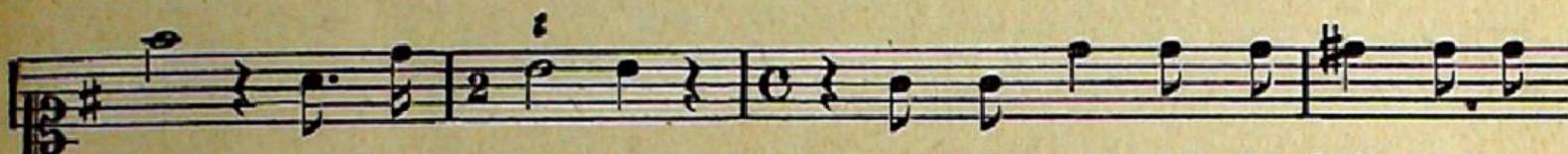
Armide (tenant un dard à la main).

1. En - fin il est en ma puis-san-ce; 2. Ce fa-tal en-ne-
mi, ce su-per-be vain-queur, 3. Le char-me du som-
meil le livre à ma ven-gean-ce; 4. Je vais per-cer son in-vin-ci-ble
cœur. 5. Par lui tous mes cap-tifs sont sor-tis d'es-cla-va-ge;
(Armide va pour frapper
6. Qu'il é-prou-ve tou-te ma ra-ge. 7. Quel trou-ble me sai-
Renaud et ne peut exécuter le dessein qu'elle a de lui ôter la vie.)
sit? Qui me fait hé-si-ter? 8. Qu'est-ce qu'en sa fa-
veur la pi-tié me veut di-re? 9. Frap-pons! Ciel!

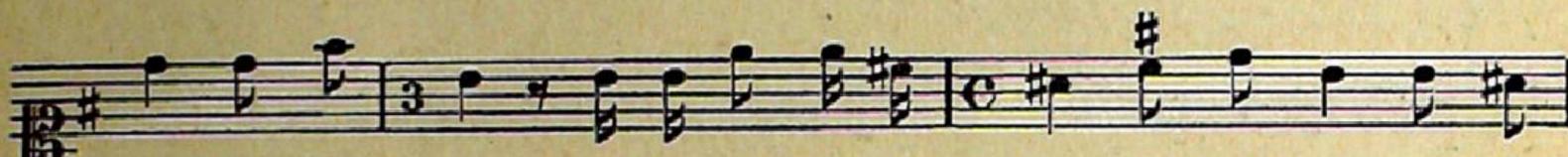
¹⁾ Nach der Ausgabe von Rob. Eitner in *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts*, 14. Bd., Leipzig 1885, S. 101—3. Im 13. Vers habe ich das in dieser Ausgabe stehende *vengeance* durch *fureur* ersetzt, das ich in Glucks Komposition desselben Textes gefunden habe; *vengeance* ist offenbar ein Druckfehler. Sonstige Druckfehler in den Versen habe ich stillschweigend verbessert.



qui peut m'ar-rê - ter? 10. A-che-vons... je fré-mis. Ven-geons-



nous... je sou - pi - re. 11. Est-ce ain - si que je dois me ven-



ger au-jour-d'hui? 12. Ma co-lè - re s'é - teint quand j'ap-pro-che de



lui. 13. Plus je le vois, plus ma fu-reur est vai - ne;



14. Mon bras trem-blant se re-fuse à ma hai-ne. 15. Ah——! quel-le



cru-au-té de lui ra - vir le jour! 16. A ce jeu-ne hé - ros tout



cè - de sur la ter - re. 17. Qui croi-raït qu'il fût né seu - le-



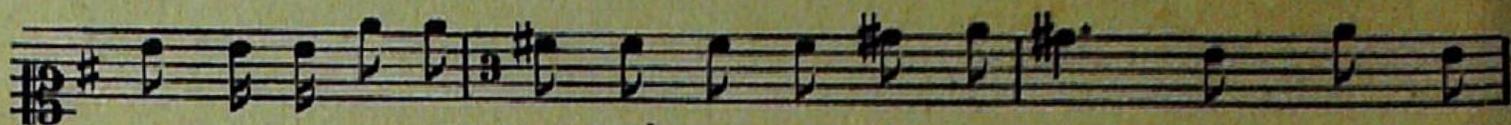
ment pour la guer-re? 18. Il semble ê - tre fait pour l'a - mour.



19. Ne puis - je me ven - ger à moins qu'il ne pé - ris - se?



20. Hé! ne suf - fit - il pas que l'a-mour le pu - nis - se?



21. Puisqu'il n'a pu trou-ver mes yeux as-sez charmants, 22. Qu'il m'aime au



moins par mes enchantements, 23. Que, s'il se peut, je le ha-is-se.

1. Enfin il est en ma puissance;

oder

2. Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur,

oder

3. Le charme du sommeil le livre à ma vengeance;

4. Je vais percer son invincible cœur.

oder

5. Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage;

6. Qu'il éprouve toute ma rage.

oder

7. Quel trouble me saisit? Qui me fait hésiter?

8. Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?

9. Frappons! Ciel! qui peut m'arrêter?

10. Achevons... je frémis. Vengeons-nous... je soupire.

11. Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui ?

12. Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

13. Plus je le vois, plus ma fureur est vaine;

14. Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

15. Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!

16. A ce jeune héros tout cède sur la terre.

17. Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?

18. Il semble être fait pour l'amour.

19. Ne puis-je me venger à moins qu'il ne périsse ?

20. Hé! ne suffit-il pas que l'amour le punisse ?

21. Puisqu'il n'a pu trouver mes yeux assez charmants,

22. Qu'il m'aime au moins par mes enchantements,

23. Que, s'il se peut, je le haïsse.

Die Verse Quinaults wurden mir nicht von einem Franzosen so vorgesprochen, wie sie in dem Punktbild festgehalten sind, sondern ich habe dieses mit Benützung eigener Beobachtungen und Aufzeichnungen der Sprechmelodie von Franzosen aus dem heute Möglichen ohne Anspruch auf künstlerische Leistung, aber mit dem auf sinngemäße Melodieführung und im Hinblick auf Lullys Rezitativ zusammengestellt. Zum Verständnis des Punktbildes ist zu bedenken, daß es in der französischen Sprechmelodie noch andere Möglichkeiten gibt als die, die von Klinghardt gelehrt werden. Beispielsweise kann im 2. Vers auf der Silbe *-per-* und ebenso an andern Stellen die Tonbewegung in Übereinstimmung mit Klinghardt nach oben gehen, aber es ist auch ein Sprung nach unten möglich, nur nicht bis zur untersten Stufe, weil der Satz noch nicht zu Ende ist (es handelt sich um eine bei Klinghardt nicht erwähnte Variante der Bildung von Knickstellen, von der unten noch die Rede sein wird); im 5. Vers ist bei *sont sortis* ein Tieflegen der Silbe *sor-* wie in der deutschen Sprechmelodie möglich.

Bei der Auswertung von Lullys Rezitativ hinsichtlich der Sprechmelodie müssen die Gesetze und Gepflogenheiten der musikalischen Komposition¹⁾ sorgfältig erwogen werden. Selbstverständlich ist ein Rezitativ schon durch die Bindung an die feststehenden Intervalle der Tonleiter etwas anderes als die Sprechmelodie, die ein fast beständiges Glissando ist; dazu kommt für das Rezitativ der Zusammenhang mit einer harmonischen Begleitung, der für die Sprechmelodie nicht vorhanden ist. Im Rezitativ sind folgende drei Arten der Linienführung

¹⁾ Alle Erklärungen von Lullys Musik hinsichtlich der Komposition wurden mir von dem Komponisten Carl Schadewitz gegeben.

üblich: die Beibehaltung des gleichen Tons für eine Reihe von Silben (das sogen. *Parlando*, das bes. in italienischen Opern, beispielsweise bei Monteverdi und noch bei Puccini, vorkommt), der diatonische Verlauf, d. h. das der Tonleiter ähnliche An- oder Absteigen in Sekundsritten, und die größeren Tonintervalle als melodische Verwendung des Drei- oder Vierklangs (der in der harmonischen Begleitung als Akkord zugrunde liegen kann). Alle drei Arten der Linienführung sind in dem zu untersuchenden Rezitativ vorhanden, so daß darin *Parlando*-, diatonische und akkordische Stellen — wie sie kurz genannt werden mögen — zu unterscheiden sind.

Bei der Eigenart der Sprechmelodie, eine Folge von unbetonten Silben allmählich an- bzw. absteigen zu lassen — wobei das Französische von heute durch Vorherrschen des Ansteigens gekennzeichnet ist —, liegt es auf der Hand, daß den diatonischen Stellen im Hinblick auf die Sprechmelodie die größte Bedeutung zukommt: an diesen kann es sich am besten zeigen, ob und wie weit der Tonsetzer sich in seinem Rezitativ von der Sprechmelodie führen läßt. Hierher gehören die Verse 2, 4, 13, 15, 16, 17, 18, 22, 23. Die hier zu findenden Abweichungen der Rezitativmelodie von der Sprechmelodie erklären sich aus Besonderheiten der Komposition¹⁾: im 4. Vers handelt es sich bei dem vorzeitigen Abbiegen nach unten auf der Silbe *-ci-* um ein Zugeständnis an das melodische Empfinden des damaligen Sängers, insofern der unmittelbar zum Grundton *e* sich hinwendende Leitton *dis* eingeschaltet wird; im 18. Vers erklärt sich das Abweichen der Silbe *l'a-* von dem gleichmäßigen Abwärtsgleiten als die aus der Dominantharmonie (*d-fis-a*) nachschlagende Terz (*h*) der nachfolgenden Tonika (*G-Dur*).

Von den *Parlando*-Stellen, die alle kurz sind, lassen sich mehrere (V. 3, 6, 11, 21) als teilweises horizontales Abbiegen der ansteigenden Linie auffassen, wobei die angefügte Aufwärtsbewegung einer Note oder zweier Noten genügt, um die Bewegungstendenz der Sprechmelodie anzudeuten, so daß diese *Parlando*-Stellen den genannten diatonischen Stellen beizuordnen und gleichzuwerten sind; in der Sprechmelodie gibt es ja ebenfalls dieses träge Liegenbleiben des Tones, ohne daß dadurch die Bewegungstendenz ganz ausgeschaltet ist. Das ist gerade so wie in dem Lied *Au clair de la lune*. Faßt man die diatonischen und

¹⁾ Soweit die harmonische Begleitung hier wichtig ist, mag sie in der oben genannten Ausgabe der Partitur nachgesehen werden.

die dazugehörenden Parlanto-Stellen zusammen, so ergibt sich eine weitgehende Übereinstimmung mit der ansteigenden Linie bei aufeinanderfolgenden unbetonten Silben in der heutigen französischen Sprechmelodie. Die Abweichung des Rezitativs von der Sprechmelodie bei *quand j'approche de lui* im 12. Vers erklärt sich durch die starke Bindung an die begleitenden Harmonien: hier erscheint ebenso wie bei der besprochenen Abweichung im 4. Vers als Zugeständnis an das melodische Empfinden des damaligen Sängers mit dem *ais* bei der Silbe *de* der Leitton für den folgenden Grundton *h*. Gerade weil die Abweichungen des Rezitativs von der Sprechmelodie sich aus den Bedürfnissen der Komposition erklären, erscheint im übrigen die Absicht, die Linie des Rezitativs im Anschluß an die Linie der Deklamation zu bilden, um so klarer.

Die akkordischen Stellen haben naturgemäß dort, wo unbetonte Silben aufeinanderfolgen, ein Mindestmaß von Zusammenhang mit der Sprechmelodie, da aufeinanderfolgende unbetonte Silben nicht mit großen, sondern mit kleinen Intervallen (genauer gesagt in wellenförmigem Glissando mit vorherrschender Aufwärts- bzw. Abwärtsbewegung) gesprochen werden. Akkordische Stellen finden sich bei den Versen 1, 3, 5, 7 (hier gleich zwei), 19, 20. Dabei sind zwei Arten zu unterscheiden: Stellen, bei denen als Grundlage die ansteigende Linie der Sprechmelodie durchscheint (in V. 1, 7, 19, 20), und eine Stelle (in V. 3), wo Bindung an die absteigende Linie zu spüren ist (hier ist die melodische Linie zu *le livre à ma vengeance* aus einem Vierklang — weich-vermindert-klein — gebildet).

Was die Tonsprünge der akzentuierten Silben nach oben bzw. nach unten betrifft, so ist in vielen Fällen Übereinstimmung zwischen Sprechmelodie und Rezitativ zu beobachten: Sprünge nach oben bei *Enfin* (V. 1), *sortis* (V. 5), *éprouve* (V. 6), *Frappons* (V. 9), *Ciel* (V. 9), *Achevons* (V. 10), *ainsi* (V. 11), *colère* (V. 12), *Ah* (V. 15), *puis-je* (V. 19), *Hé* (V. 20), *m'aime* (V. 22); Sprünge nach unten bei *puissance* (V. 1), *superbe* (V. 2), *sommeil* (V. 3), *vengeance* (V. 3), *captifs* (V. 5), *d'esclavage* (V. 5), *trouble* (V. 7), *saisit* (V. 7), *fait* (V. 7), *hésiter* (V. 7), *faveur* (V. 8), *pitié* (V. 8), *m'arrêter* (V. 9), *frémis* (V. 10), *Vengeons-nous* (V. 10), *soupire* (V. 10), *aujourd'hui* (V. 11), *s'éteint* (V. 12), *vois* (V. 13), *tremblant* (V. 14), *refuse* (V. 14), *terre* (V. 16), *croirait* (V. 17), *l'amour* (V. 18), *venger* (V. 19), *périsset* (V. 19), *pas* (V. 20), *l'amour* (V. 20), *trouver* (V. 21), *peut* (V. 23), *hâsse* (V. 23). Bei andern akzentuierten

Silben entsprechen den Sprüngen der Sprechmelodie nur Sekundschritte des Rezitativs, so daß das Rezitativ hier die Sprechmelodie nur andeutet, was immerhin genügt: bei *ennemi* (V. 2), *vainqueur* (V. 2), *rage* (V. 6), *dire* (V. 8), *vaine* (V. 13), *cruauté* (V. 15 — wegen der Zäsur des Alexandriners ist hier nicht ein bloßer Knick, sondern ein Tonsprung nötig), *jour* (V. 15), *héros* (V. 16), *guerre* (V. 17), *punisse* (V. 20), *charmants* (V. 21), *enchante-ments* (V. 22). In nur ganz wenigen Fällen von akzentuierten Silben hat das Rezitativ kein Intervall, so daß hier der Sprung der Sprechmelodie weder nachgebildet noch angedeutet ist: nämlich bei *cœur* (V. 4 — diese Abweichung ist oben schon erklärt) und bei *haine* (V. 14). Die letztere Abweichung ist so zu verstehen: die vorausgehende Silbe *ma* könnte ebenso wie *-fuse à* noch auf *cis* gesungen werden, so daß der Sekundschritt nach oben erst bei der Silbe *hai-* käme; aber der Tonsetzer verwendet hier eine Appoggiatura, d. h. eine Vorausnahme des erwarteten Auflösungstons *d* und weicht so einer musikalischen Gepflogenheit zuliebe von der Linie der Sprechmelodie ab.

Es bleiben noch die Knickstellen, eine innerhalb von Sprech-takten vorkommende Eigentümlichkeit der Sprechmelodie¹⁾, zu untersuchen. Dabei sind zwei Arten zu unterscheiden. Die eine hat, nach Klinghardts Darstellung, folgende Gestalt: nach einem vorläufigen (nur leicht akzentuierten) Höhepunkt beginnt die Sprechmelodie auf einem tieferen Ton eine neue Aufwärtsbewegung. Beispiel *fatal ennemi* (V. 2): vorläufiger Höhepunkt bei *-tal*, tieferes Neueinsetzen bei *en-*. Lully verzichtet in seinem Rezitativ auf ein Tieferlegen des Neubeginns der Aufwärtsbewegung, indem er den vorhergehenden Ton beibehält; er weicht so ein wenig von der Sprechmelodie ab, deutet aber die Knickstelle immerhin dadurch an, daß er nicht gleich auf einen höheren Ton weitergeht. Diese Linienführung findet sich bei *fatal ennemi* (V. 2), *charme* (V. 3), *percer son* (V. 4), *éprouve toute* (V. 6), *ainsi que* (V. 11), *dois me* (V. 11 — der Knick ist hier der Zäsur des Alexandriners wegen nötig, da ein gleichmäßiges Weitersteigen der Linie, wie es in der Prosa möglich ist, die Zäsur verwischen würde), *venger aujourd'hui* (V. 11), *jeune* (V. 16), *né seulement* (V. 17 — Zäsur des Alexandriners). *Enfin il* (V. 1) könnte ebenfalls als Knickstelle aufgefaßt werden, wenn die ein-

¹⁾ Die Begriffe Sprechtakt und Knick stammen aus Klinghardt u. de Fourmestaux, *Französische Intonationsübungen*.

² Volkstum und Kultur der Romanen XIV.

gelegte Pause nicht einen stärkeren Einschnitt machen würde. Weitere Knickstellen der ersten Art wären übrigens auch in den Versen 2, 3, 5, 7, 8, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 möglich. An mehreren dieser Stellen stimmt das Rezitativ mit der zweiten Art der Knickbildung überein. Diese Art wird von Klinghardt nicht besprochen, kommt aber in der heutigen Sprechmelodie vor (sie ist oben schon erwähnt worden). Sie besteht in der Vorverlegung des Knicks um eine Silbe: bei *superbe* (V. 2), das als Beispiel dienen mag, erreicht die Silbe *-per-* nicht wie beim Knick der ersten Art einen vorläufigen Höhepunkt, sondern macht einen akzentuierten Sprung nach unten (der als stärkerer Einschnitt wirkt als der Knick der ersten Art), worauf das neue Ansteigen der Linie beginnt. Die beiden Arten der Knickbildung sind in dem Punktbild als Varianten bei den Versen 2 und 7 nebeneinander verzeichnet. Knickstellen der zweiten Art finden sich im Rezitativ bei *superbe* (V. 2), *fait* (V. 7), *pitié* (V. 8), *tremblant* (V. 14), *refuse* (V. 14), *croirait* (V. 17), *l'amour* (V. 20), *trouver* (V. 21). Bedingungsweise kämen noch andere Stellen in Betracht. Da die Knicke der zweiten Art den Charakter von Sprüngen haben, sind die angeführten Beispiele alle schon oben bei der Besprechung der nach unten gehenden Tonsprünge erwähnt.

Überblickt man den hiermit abgeschlossenen Vergleich der Art und Weise, wie die Linien der aufeinanderfolgenden unbetonten Silben, die Sprünge der akzentuierten Silben und die Knicke in der heutigen Sprechmelodie einerseits und in Lullys Rezitativ andererseits gebildet sind, so fällt eine sehr weitgehende Übereinstimmung auf, zumal sich mehrere Abweichungen des Rezitativs aus den Gesetzen und Gepflogenheiten der Komposition erklären; die Übereinstimmung ist besonders hinsichtlich des Vorherrschens der ansteigenden Linie bei den aufeinanderfolgenden unbetonten Silben wichtig, denn das ist die Eigenart, die die französische Sprechmelodie von heute (im Gegensatz zur deutschen, englischen und spanischen von heute) kennzeichnet. So ergibt sich die Schlußfolgerung, daß die Franzosen der Zeit der Klassik schon dieselbe Sprechmelodie hatten wie die Franzosen von heute.

In diesem Zusammenhang ist eine Nachricht von 1779 (hundert Jahre nach Lully) beachtenswert: man ließ die Schauspielerin Lecouvreur unsern Monolog *Enfin il est en ma puissance* deklamieren und stellte fest, daß ihre Deklamation Lullys

Rezitativ genau entsprach¹⁾. Es wird natürlich nicht berichtet, in welchen Einzelheiten der Sprechmelodie die Deklamation mit dem Rezitativ übereinstimmte; eine solche ins einzelne gehende Untersuchung wurde damals nicht damit angestellt; immerhin glaubt Rolland sich zu dem Schluß berechtigt, daß die Deklamation der Tragödie damals noch dieselbe war wie zur Zeit Racines²⁾.

Nun besteht hinsichtlich der *Armide* noch die Möglichkeit einer Gegenprobe: als Gluck den Versuch machte, seine Reformoper in Paris zum Sieg zu führen, komponierte er für das Pariser Publikum Opern zu französischen Libretti, darunter eine *Armide* zu Quinaults Text, d. h. er verwandte dasselbe Libretto wie einst Lully, um so mit dem berühmten französischen Tonsetzer der Zeit Ludwigs XIV. in Wettbewerb zu treten, und er errang mit dieser Oper 1777 — in der „querelle des gluckistes et des piccinnistes“ — volle Anerkennung. Man hat so den Monolog *Enfin il est en ma puissance* nicht nur als Rezitativ eines französischen, sondern auch als Rezitativ eines deutschen Tonsetzers. Der nötige Vergleich mag hier nur skizziert werden. In der Fassung des Deutschen³⁾ stimmt das Rezitativ von Vers 1 bis Vers 14 (besonders in V. 1, 2, 6, 13) in weitem Umfang mit den Bewegungen der französischen Sprechmelodie überein, was sich vielleicht durch Lullys Einfluß erklärt. Aber um so mehr fällt dann der Teil von Vers 15 bis Vers 21 auf: hier wird Gluck in einem *Grazioso con espressione* gefühlvoll und gibt vorzugsweise die das Deutsche kennzeichnende Abwärtsbewegung bei aufeinanderfolgenden unbetonten Silben, mit Tonverschleifungen auf betonten Silben nach Art der deutschen Sprechmelodie. So folgt der deutsche Tonsetzer beim Komponieren französischer Verse unbewußt der gewohnten Sprechmelodie seiner Muttersprache⁴⁾.

¹⁾ Rolland, S. 25: „Le Prévost d'Exmes rapporte, en 1779, qu'on fit déclamer à Mlle Lecouvreur ce monologue d'Armide: «*Enfin, il est en ma puissance*», et qu'on fut surpris de constater que sa déclamation était exactement conforme à celle de Lully.“

²⁾ Rolland, S. 25; diese Äußerung ist oben im Wortlaut angeführt (s. S. 9).

³⁾ Man sehe sie in der Partitur der Oper oder im Klavierauszug (von F. Brissler, Berlin, Verl. Challier) nach.

⁴⁾ Noch ein Vergleich ist hier möglich: Merkel (s. o.) bringt S. 421—28 Beispiele von deutschen Rezitativen, darunter solche, die mit der deutschen Sprechmelodie gut übereinstimmen. An Merckels hier gegebenem

Ist es möglich, die französische Sprechmelodie noch vor die Zeit Ludwigs XIV. zurückzuverfolgen? Vorher fehlt die Oper mit ihrem Rezitativ. Möglicherweise hilft eine Untersuchung der Liedkomposition, aber die Liedmelodie ist bei aller Bindung an die Sprache kein zuverlässiges Zeugnis. Da alle Eigenheiten der Sprache irgendwie miteinander zusammenhängen, wäre zu erwägen, ob der für die Sprechmelodie gegebene Zusammenhang mit Satzbau, Wortstellung und Wortakzent Schlüsse auf die früheren Formen der französischen Sprechmelodie zuläßt. Zwingende Schlüsse werden es schwerlich sein können, da man nicht vorsichtig genug sein kann. Aber eines läßt sich vielleicht vermuten: daß nämlich die Grundzüge der heutigen französischen Sprechmelodie in den beiden ersten Generationen des 17. Jahrhunderts ausgebildet oder wenigstens festgelegt wurden. In dieser Zeit einer *raison*-bestimmten Neuordnung auf allen Gebieten der französischen Kultur wurden u. a. das Gesprächsfranzösisch in den adeligen Salons und die Deklamation in den Pariser Theatern durch strenge Zucht ausgebildet. In den Anstandsbüchern, die damals für die Adligen geschrieben wurden, liest man, daß auch der Ton der Stimme aus gesellschaftlicher Rücksichtnahme zu überwachen sei. Eustache de Refuge sagt in seinem *Traicté de la Court* (Paris 1614 oder 1615):

„En la parole, faut que la voix soit nette, non enrouee, ny trop haute ny trop basse, non begue, mais distincte.“¹⁾

Nicolas Faret in seinem berühmten Buch *L'honneste-homme ou l'Art de plaire à la Court* (Paris 1630):

„Mais afin de vaincre deux sens tout à la fois, et d'assiéger également les esprits par les yeux et par les oreilles, il faut prendre garde fort exactement que le ton de la voix n'ayt rien ny de rude, ny d'aigre, ny de trop éclatant, ny de trop foible: Au contraire, qu'il soit doux, clair, distinct, plein et net, en sorte qu'il penetre facilement jusques dans l'ame, sans trouver aucune resistance à l'entrée.“²⁾

eigenen Rezitativ erkennt man sogar den in Süddeutschland üblichen Typus der Sprechmelodie (betr. dieses Typus s. Klinghardt, *Übungen in deutschem Tonfall*, S. 1—3). Ein Vergleich von Lullys Rezitativ mit diesen deutschen Rezitativen läßt einen großen Unterschied erkennen, der sich aus dem Unterschied zwischen der französischen und der deutschen Sprechmelodie erklärt.

¹⁾ Angeführt nach: Nicolas Faret, *L'honneste homme ou l'Art de plaire à la Court*, édition critique, besorgt von M. Magendie, Paris 1925, S. 94.

²⁾ Faret (s. o.), S. 93f.

Schließlich der chevalier de Méré in seiner Abhandlung *De la Conversation* (Paris 1677):

„... et que dans la plupart des entretiens on ne doit élever ny abaisser la voix, que dans une certaine médiocrité, qui dépend du sujet et des circonstances.“¹⁾

Vielleicht ist bei dieser Zucht der Sprache im Zusammenhang mit der weitgehenden Bevorzugung der auf den Hörer oder Leser Rücksicht nehmenden Wortstellung²⁾, d. h. der Folge „psychologisches Subjekt — psychologisches Prädikat“ die (das heutige Französisch kennzeichnende) langsam ansteigende Melodielinie, die eine wachsende Spannung ausdrückt, entstanden oder wenigstens vorherrschend geworden. Es ist denkbar, daß vorher im Einklang mit dem mehr impulsiven Sprechen eine abgleitende Linie — ähnlich wie noch heute im Deutschen — vorherrschte und daß im Jahrhundert der rationalistisch-klassischen Zucht der Sprache die ansteigende Linie vorherrschend wurde. Vielleicht wäre dann das heutige Nebeneinander der beiden Linien in der französischen Sprechmelodie — mit Vorherrschaft der ansteigenden — aus einem unvollständigen Sieg der ansteigenden Tendenz über die abgleitende (d. h. des beherrschten, rücksichtsvollen Sprechens über das impulsive) zu verstehen. Doch das alles sind nur Vermutungen, die man wohl anstellen darf, aber schwerlich beweisen kann.

München.

F. Rauhut.

¹⁾ Chevalier de Méré, *Œuvres complètes*, besorgt von Charles-H. Boudhors („Les Textes français“), 2. Bd., Paris 1930, S. 103f.

²⁾ S. Eugen Lerch, *Hauptprobleme der französischen Sprache, Allgemeineres*, Braunschweig-Berlin-Hamburg 1930, S. 74—87; *Französische Sprache und Wesensart*, Frankfurt a. M. 1933, S. 213—39; *Historische französische Syntax*, 3. Bd., Leipzig 1934, S. 252—78.