RUDOLF BAEHR

SPANISCHE VERSLEHRE AUF HISTORISCHER GRUNDLAGE

SAMMLUNG KURZER LEHRBÜCHER
DER ROMANISCHEN SPRACHEN
UND LITERATUREN

BEGRÜNDET VON KARL VORETZSCH

HERAUSGEGEBEN
VON
GERHARD ROHLFS

16

RUDOLF BAEHR

SPANISCHE VERSLEHRE
AUF HISTORISCHER GRUNDLAGE

MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN 1962

SPANISCHE VERSLEHRE
AUF HISTORISCHER GRUNDLAGE

VON

RUDOLF BAEHR

MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN 1962

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten
Copyright by Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962
Printed in Germany
Gesamtherstellung: Graph. Kunstanstalt Jos. C. Huber KG., Diessen vor München

MEINEM VEREHRTEN LEHRER

GERHARD ROHLFS

ZUGEEIGNET

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort XI
Allgemeine Bibliographie XIV
Verzeichnis der Abkürzungen XVII
Notierungssystem der Vers- und Strophenformen XXI

ERSTER TEIL:

GRUNDLAGEN DER SPANISCHEN METRIK

Der spanische Vers und seine Elemente

Vorbemerkungen 1
Zählweise und Benennung der Verse 2
Akzente, rhythmische Klauseln, rhythmische Perioden . . . 3
Die metrischen Pausen. 8
Arten der Zäsur. 9
Die feste Silbenzahl 13

Die Silbenzählung

Vorbemerkungen 14
Die Silbenzählung im Wort:
Benachbarte Vokale 15
Die metrischen Lizenzen 16
Die Synärese 16
Die Diärese 17
Sonstige Lizenzen 18
Die Silbenzählung bei der Wortfolge:
Vorbemerkungen 19
Die Synaloephe 20
Der Hiat 22

Besonderheiten der Silbenzählung bei der Versfolge:

Synaphie und Kompensation 23

Zur Geschichte der Silbenzählung:

Zum Isosyllabismus im Mittelalter 25

Zum Verhältnis von Synaloephe und Hiat 28

Assonanz und Reim

Vorbemerkungen 30

Reimklassen (Reimgeschlechter) 33

Die rima esdrújula 33

Die rima llana 34

Die rima aguda 35

Die Klang-Qualität 36

A. Reim:

Perfecta consonante 36

Imperfecta consonante 37

Simulada consonante 37

B. Assonanz:

Asonante perfecta 38

Asonante diptongada 38

Asonante simulada 38

Asonante esdrújula 38

Grundtypen der Anordnung von Reim und Assonanz

a) Endreim 39

Fortgesetzter Reim 39

Gepaarter Reim 40

Gekreuzter Reim 40

Umschlingender Reim 40

b) Binnenreim 41

Die „rareza“ des Reimes 42

Reimlose Verse

Vorbemerkungen 43
Versos sueltos 43
Versos libres 45

ZWEITER TEIL:

DIE VERSARTEN

Die silbenzählenden Versarten

Der 2-Silber 47
Der 3-Silber 48
Der 4-Silber 49
Der 5-Silber 51
Der 6-Silber 53
Der 7-Silber 56
Der 8-Silber und der Romanzenvers 61
Der 9-Silber 73
Der 10-Silber 81
Der 11-Silber 87
Typengruppe A 89
Typengruppe B 89
Zum gegenseitigen Verhältnis der Typen 92
Zu einzelnen Typen und Varianten 100
Der 12-Silber 104
Der 14-Silber (Alexandriner) 110

Die nicht-silbenzählenden Versarten im Mittelalter und in der poesía tradicional 120

Der epische Vers (Cidvers) 121
Der Romanzenvers 124
Der ametrische lyrische Vers des 13. Jahrhunderts 124
Der verso de seguidilla 125
Der verso de arte mayor 125

DRITTER TEIL:

DIE METRISCHEN KOMBINATIONEN

Vorbemerkungen 137

Unstrophische, reihenartige Formen

Die Laisse 139
Die Romanze 141
Besondere Formen der Romanze:
Romance pareado 152
Romancillo 152
Romance heróico 154

Formen der freien Strophen

Der 2-Zeiler:
Der Pareado 157
Das Perqué 160
Der 3-Zeiler:
Das Terceto im Mittelalter 162
Das Terceto dantesco 163
Andere Formen des italienischen Tercetos 166
Der 4-Zeiler:
Die Redondilla 167
Die Cuarteta asonantada 173
Die Seguidilla und ihre Formen 175
a) Grundtypen: Seguidilla simple und compuesta . . . 175
b) Andere Spielarten der Seguidilla 180
Die cuaderna vía 182
Das Cuarteto 184
Der 5-Zeiler:
Die Quintilla 187
Das Quinteto 190
Die Lira garcilasiana 191

Der 6-Zeiler:
Formen der Sextilla 191
Formen des Sextetos 195
Der 8-Zeiler:
Die Copla de arte mayor 198
Copla de arte menor und Copla castellana 201
Die Octava real 206
Octava aguda und Octavilla aguda 208
Der 10-Zeiler:
Vorbemerkungen 212
Die Décima antigua 213
Die Copla real 214
Die Décima espinela 215
Der 12-Zeiler und die Estrofa manriqueña 221

Formen fester Bauart

Vorbemerkungen 225
Mittelalterliche Formen:
Zur Terminologie 226
Die Estribote-Form 227
Das Villancico 231
Die mittelalterliche Canción 236
Die Glosa 239
Das Cosante 247
Formen und Ableitungen der Renaissance-Canzone:
Die Canción petrarquista 250
Die Sextina 259
Die Canción alirada:
Vorbemerkungen 263
a) Die Cuarteto-lira 265
Besondere Formen der Cuarteto-lira 266
Die Estrofa sáfica 267
Die Estrofa de la Torre 271

b) Die Lira (garcilasiana) 273
c) Die Lira-sestina 276
Die Canción pindárica 278
Die Silva 279
Die klassischen Typen der Silva 279
Modernistische Typen 284
Das Sonett 285
Sonderformen des Sonetts:
Sonetillo 297
Alexandriner-Sonett 297
Das Madrigal 299
Autorenverzeichnis 305
Sachregister 317

VORWORT

Die vorliegende Arbeit möchte als Lehr- und Handbuch eine Lücke unter den Hilfsmitteln des akademischen Spanisch-Unterrichtes in Deutschland schließen. Von dieser Zielsetzung her werden sowohl der allgemeine Charakter als auch Anordnung, Darstellungsweise, Methode und thematischer Umfang im einzelnen bestimmt.

In einem ersten, allgemeinen Teil wird von den Grundlagen der spanischen Metrik gehandelt, wobei auch elementare Fragen wie Silbenzählung und Silbenberechnung nicht übergangen werden durften. Im besonderen sei hingewiesen auf das Seite XXI angeführte und Seite 3 ff. begründete Notierungssystem, das zwar die bei uns übliche Terminologie für die Charakterisierung des Versrhythmus von Grund auf verändert, dafür aber eine zuverlässigere, wesentlichere Erfassung und Erkenntnis der rhythmischen Struktur ermöglicht.

Den zweiten Teil bildet eine systematische Darstellung der regelmäßigen sowie eine Auswahl der wichtigsten unregelmäßigen Versarten.

Das Hauptgewicht wurde auf den dritten Teil gelegt, der die metrischen Kombinationen (Strophenformen usw.) zum Inhalt hat. Es konnten selbstverständlich nicht alle Formen berücksichtigt werden, doch wurde bei der Auswahl nicht engherzig verfahren.[1]

Die Einzeldarstellungen der Verse und Formen werden eingeleitet durch einen definierend-beschreibenden Abschnitt, der bei den Versen auch Hinweise auf ihre rhythmischen Varianten und ihren stilistischen Ausdruckswert, bei den Formen Angaben über deren bevorzugte thematische Verwendung enthält. Daran schließt sich der geschichtliche Teil an, der über Ursprung bzw. Herkunft der Vers- und Strophenformen, über deren frühestes Auftreten und ihr weiteres Schicksal unterrichtet. In den hier in sehr großer Zahl auftauchenden strittigen Fragen besonders hinsichtlich Ursprung und Herkunft wurde der Vielschichtigkeit der Probleme entsprechend jede programmatische Einseitigkeit vermieden, der jetzige Forschungsstand möglichst objektiv aufgezeigt und mit dem Ziele einer sachlich fundierten Orientierung in dem oft krausen Widerstreit der Meinungen kritisch beleuchtet. Ausgehend von dem Gedanken, daß die spanische Verskunst als ein — wenngleich individuell deutlich ausgeprägtes — Teilgebiet im Gesamtrahmen der romanischen Metrik zu betrachten ist, wurden, wo immer es für eine tiefere

---

[1] Vgl. S. 138.

geschichtliche Erkenntnis förderlich erschien, Vergleiche mit Frankreich, Italien und Portugal gezogen. Hinsichtlich der Darstellungsart wurde ein Gleichgewicht zwischen Synthese und Detail erstrebt, damit auf der einen Seite die Zusammenschau nicht zu vage und unkontrollierbar wird und auf der anderen Seite die gleichsam mikroskopische Einzelforschung nicht die wirklichen Größenverhältnisse entstellt. Um den Benutzer immer wieder an die Texte selbst heranzuführen, wurde mit Stellenangaben nicht gespart. In der Annahme, daß an jedem deutschen Universitätsort Rivadeneiras *Biblioteca de autores españoles*, ferner die *Nueva Biblioteca de autores españoles* und endlich M. Menéndez Pelayos *Antología de poetas líricos castellanos* zugänglich sind, wurde vorzugsweise nach diesen Sammlungen zitiert. Da ein Handbuch die Spezialuntersuchungen weder ersetzen kann noch soll, wurde Wert darauf gelegt, sie in den Fußnoten und, soweit sie monographischen Charakters sind oder wichtige Einzelaspekte erschöpfend darstellen auch in den bibliographischen Angaben (Literatur) am jeweiligen Abschnittsende anzuführen, um so im Einzelfalle den Weg für ein vertieftes Studium zu ebnen. Die Nennung der einschlägigen Literatur im Zusammenhang mit der Darstellung erschien mir nützlicher als deren alphabetische Aufzählung in einer — wenn schon ungleich eindrucksvolleren — Phalanx der ‚benutzten Werke'. Die *Allgemeine Bibliographie* (Seite XIV) beschränkt sich daher auf Bibliographien und Gesamtdarstellungen. Der *Indice* zu Carballos *Métrica española* und — ohne Anspruch auf Vollständigkeit — auch die hier beigegebenen Autoren- und Sachregister erschließen den Zugang zu den einschlägigen Untersuchungen. Häufig zitierte Werke sind im Abkürzungsverzeichnis zusammengestellt.

In Abschätzung der praktischen Bedürfnisse wurde für das Mittelalter die überlieferte Versdichtung ohne thematische Einschränkung, von der Renaissance an jedoch im Prinzip nur noch die silbenzählende Kunstdichtung als Material zugrundegelegt, da von diesem Zeitpunkt an die Erforschung des unregelmäßigen Versbaus ein Spezialgebiet von begrenzter Bedeutung darstellt. Ihm hat P. Henríquez Ureña sein klassisch zu nennendes Buch *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid[2] 1933) gewidmet. Auch hinsichtlich der *versos libres* der Modernisten wurden nur kurze sachliche und bibliographische Hinweise gegeben. Die grundsätzliche Einbeziehung der lateinamerikanischen Dichtung in eine bis in die Gegenwart reichende Gesamtdarstellung der spanischen Metrik erschien hingegen als eine unumgängliche Forderung, der nach Kräften zu entsprechen war.

Es ist selbstverständlich, daß sich die vorliegende Arbeit auf die bisherige Forschungsleistung stützt. Im besonderen weiß sie sich hinsichtlich des Notierungssystems und zahlreicher Einzelheiten der *Métrica*

española von Tomás Navarro, hinsichtlich mancher Aspekte der Vers- und Formprobleme der Cancionero-Dichtung der *Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Bd.II: *Les Formes* von Pierre Le Gentil verpflichtet. An Gelegenheit zu eigener wissenschaftlicher Untersuchung, Kritik und Stellungnahme hat es deswegen aber nicht gefehlt.

Endlich ist es mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Dr. h. c. Gerhard Rohlfs, der diese Arbeit angeregt, mit freundlichem Interesse begleitet und zur Veröffentlichung in die von ihm geleitete Reihe aufgenommen hat, meinen aufrichtigen Dank auszusprechen. Ferner habe ich zu danken dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft für Reisebeihilfen zu zwei Forschungsaufenthalten in Madrid und schließlich den wissenschaftlichen Bibliotheken in Madrid und München, besonders der Biblioteca Nacional, der Biblioteca de la Real Academia española, der Bayerischen Staatsbibliothek sowie der Universitätsbibliothek in München für die unermüdlichen bibliothekarischen Dienste.

München, im Juli 1961 Rudolf Baehr

ALLGEMEINE BIBLIOGRAPHIE

A) Bibliographien zur span. Metrik.

D. C. Clarke, *Una bibliografía de versificación española.* Univ. of California Publications in Modern Philology, vol. XX, N⁰ 2, Berkeley, California, Univ. of California Press, 1937. — [Grundlegende, erste wissenschaftliche Bibliographie zur span. Metrik. — Nachträge und Ergänzungen dazu in D. C. Clarke, *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms.* Univ. of California Publications in Modern Philology, vol. XXXIV, N⁰ 3, Berkeley and Los Angeles 1952, S. 279 u. 374—381.]

E. Díez Echarri, *Teorías métricas del siglo de oro.* RFE-Anejo XLVII, Madrid 1949, S. 11—29 [Nennt neben Werken zur span. Metrik auch — meist ältere — Standardwerke zur frz. und ital. Verslehre.]

P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes.* Collection portugaise, vol. IX, Paris 1954. — [Sehr reiche allgemeine und spezielle Bibliographie in 3 Anhängen (S. 251—265). I. *Bibliographie concernant la thèse arabe et les formes du muwashshah.* (Vgl. hierzu ergänzend Klaus Heger, *Die bisher veröffentlichten Harǵas und ihre Deutungen.* ZRPh-Beiheft 101, Tübingen 1960, S. IX—XVIII). — II. *Travaux expliquant les formes romanes, abstraction faite des formes islamiques.* (Vgl. hierzu ergänzend Michel Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans.* Genève-Paris 1957, S. 180—184). — III. *Bibliographie sommaire se rapportant à la musique et à la danse.*]

A. Carballo Picazo, *Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX.* Revista de Literatura, Fasc. 15, Julio-Septiembre de 1955, S. 23—56.

Ders., *Situación actual de los estudios de métrica española.* Clavileño, Año VII (1956), S. 8—12 u. Nr. 40, S. 54—60.

Ders., *Métrica española.* Monografías bibliográficas V—VI, Instituto de estudios madrileños, Madrid 1956. — [Mit 1203 Titel die gegenwärtig vollständigste Spezialbibliographie zur span. Metrik. Er-

streckt sich vom 15. Jahrhundert bis zum Erscheinungsjahr und berücksichtigt alle Gattungen, besonders auch das Theater. Bei wichtigen Werken oft Hinweise auf Besprechungen. Stichwortartige Inhaltsangaben zu den Titeln und ein reicher Index erschließen den Zugang.]

B) Neuere Gesamtdarstellungen der spanischen Metrik.

R. Jaimes Freyre, *Leyes de versificación castellana.* Buenos Aires 1912. — [Der Vf. ist selbst Dichter und versuchsfreudiger Formkünstler. Sein Buch ist wichtig für die Kenntnis der Geschichte der metrischen Theorien, von denen er selbst eine eigene entwickelt.]

P. Lemus y Rubio, *Manual de preceptiva literaria, con notas históricas sobre las combinaciones métricas.* Murcia 1921. — [Behandelt — wie aus dem Titel ersichtlich — nur Strophen- und Gedichtformen. Die historischen Bemerkungen sind unsystematisch und stützen sich in der Hauptsache wohl auf eigene, aber mehr zufällige Lesefrüchte. Reiches Material, aber meist ohne Stellenangabe.]

J. Vicuña Cifuentes, *Epítome de versificación castellana.* Santiago de Chile, 1929. — [Knapper Abriß der span. Metrik mit kurzen Bemerkungen zur Geschichte der Verse und Formen.]

P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana.* 2. Aufl. Madrid 1933. — [Die klassische Darstellung der unregelmäßigen Metrik in Spanien von den Anfängen (summarisch) bis in die Gegenwart.]

P. Bloise Campoy, *Diccionario de la rima, precedido de un tratado de versificación.* Madrid 1946. — [Anspruchsloser Abriß.]

M. de Riquer, *Resumen de versificación española.* Barcelona 1950. — [Eine zwar elementare, aber von wissenschaftlichem Geist getragene Darstellung des Allerwichtigsten.]

D. C. Clarke, *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms.* Univ. of California Publications in Modern Philology, vol. XXXIV, N° 3, S. 279–382, Berkeley and Los Angeles 1952 [Auch als Separatum erhältlich]. — [Der chronologische Überblick hat Charakter und Umfang eines wissenschaftlichen Zeitschriftenaufsatzes. In der Reihenfolge des geschichtlichen Ablaufes wird die Entfaltung der Verskunst in Spanien unter Hervorhebung der Höhepunkte im Formschaffen anschaulich gemacht.]

T. Navarro, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva.* New York 1956, 556 S. — [Trotz einiger unerfüllt gebliebener Wünsche besonders hinsichtlich der Berücksichtigung oder wenigstens Nennung anderer Auffassungen in problematischen Fragen unbestreitbar die beste und umfassendste Gesamtdarstellung. — Rez. z. B. in Hispanic Review XXV (1957), S. 126—129 (D. C. Clarke); Symposium X (1956), S. 156—159 (D. W. McPheeters); Romance Philology XII (1958), S. 19—32 (P. Le Gentil); Romanistisches Jahrbuch IX (1958), S. 360—362 (E. Lorenz); Zeitschrift für Romanische Philologie Bd. LXXVI (1960), S. 567—570 (R. Brummer); Revista Hispánica Moderna, Año XXVII (New York 1961), S. 31—33 (Francisco García Lorca).

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

A) Werke und Zeitschriften

Ant.	M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos* (Edición nacional), 10 Bde, Santander 1944/45.
ASTNS	Archiv für das Studium der Neueren Sprachen, Braunschweig.
AUCh	Anales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
BAAL	Boletín de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires.
BAE	Biblioteca de Autores Españoles (Rivadeneira).
Balaguer, *Apuntes*	Joaquín Balaguer, *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana.* (RdL – Anejo XIII), Madrid 1952.
BBMP	Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander.
Bello, *Obras compl.*	Andrés Bello, *Obras completas* (Ediciones del Ministerio de Educación), Caracas 1951ff. — [Die Schriften zur Metrik sind im Band VI vereinigt.]
BHi	Bulletin hispanique (Annales de la Faculté des Lettres de l'université de) Bordeaux.
BICC	Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
BRAE	Boletín de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid.
Burger, *Recherches*	Michel Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans* (Société des Publications Romanes et Françaises sous la direction de Mario Roques, Bd. LIX), Genève-Paris 1957.
Canc. de Baena	El cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XV) ahora por primera vez dado a luz (Ochoa-Pidal), Madrid 1851. — Facsimile-Ausgabe durch H. R. Lang, New-York 1926.
Canc. General	Cancionero General de Hernando del Castillo según la edición de 1511, con un Apéndice de lo añadido en las de 1527, 1540 y 1557. Publícale la Sociedad de Bibliófilos españoles, 2 Bde., Madrid 1882.
Canc. Herberay	Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle). Edition précédée d'une étude historique par Charles V. Aubrun, Bordeaux 1951.

Canc. musical — Cancionero musical de los siglos XV y XVI, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid 1890.

Canc. de Palacio — El cancionero de Palacio (manuscrito n⁰ 594). Edición crítica, con estudio preliminar y notas, por Francisca Vendrell de Millás, Barcelona 1945.

Canc. siglo XV — Cancionero castellano del siglo XV. Ordenado por R. Foulché-Delbosc, 2 Bde, Madrid 1912 u. 1915 (= NBAE XIX u. XXII).

CC — Clásicos castellanos, Madrid-Barcelona.

Clarke, *Sketch* — D. C. Clarke, *A chronological sketch of Castilian versification together with a list of its metric terms.* University of California Publications in Modern Philology, vol. XXXIV, N⁰ 3, S. 279–382, Berkeley-Los Angeles 1952.

Correas, *Arte grande* — Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana.* Edición y prólogo de Emilio Alarcos García (RFE-Anejo LVI), Madrid 1954. (Die Abkürzung *Arte Grande* ist der Viñaza-Ausgabe entnommen).

Díez Echarri, *Teorías* — Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del siglo de oro* [RFE-Anejo XLVII], Madrid 1949.

GG — Gröbers Grundriß der romanischen Philologie. Straßburg², 1904ff.

Hisp. — Hispania, published by the American Association of Teachers of Spanish, Stanford University, California bezw. Baltimore, Maryland.

HR — Hispanic Review, Philadelphia.

Jeanroy, *Origines* — A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*, Paris³, 1925.

Jörder, *Formen* — Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega* (ZRPh-Beiheft 86), Halle 1936.

KJB — Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie, Halle 1885ff.

H. R. Lang, *Las Formas* — Henry R. Lang, *Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena.* In: Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín, Bd. I, Madrid 1927, S. 485—523.

Le Gentil, *Les Formes* — Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge.* Deuxième Partie: *Les Formes*, Rennes 1952.

Menéndez Pelayo, *Estudios* M. Menéndez Pelayo. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria.* 7 Bde. Santander 1941—42.

Menéndez Pidal, *Romancero* R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia.* 2 Bde, Madrid 1952.

MLN The Modern Language Notes, Baltimore.

MLR The Modern Language Review, Cambridge-London.

Morley, *Strophes* S. Griswold Morley, *Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega.* Homenaje a Menéndez Pidal, Madrid 1925, Bd. I, S. 505—531.

Morley-Bruerton, *Chronology* S. G. Morley and Courtney Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's Comedias with a discussion of doubtful attributions, the whole based on a study of his strophic versification,* New York (The Modern Language Association of America), 1940.

T. Navarro, *Métrica* Tomás Navarro, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva,* New York 1956.

NBAE Nueva Bibloteca de Autores Españoles.

NRFH Nueva Revista de Filología Hispánica, Mexico.

Philol. Quarterly Philological Quarterly, Iowa City.

PMLA Publications of the Modern Language Association of America, Baltimore.

RF Romanische Forschungen, Frankfurt a.M.

RFE Revista de Filología Española, Madrid.

RdL Revista de Literatura, Madrid.

RFH Revista de Filología Hispánica, Buenos Aires.

RHi Revue hispanique, Paris.

Riquer, Resumen Martín de Riquer, *Resumen de versificación española,* Barcelona 1950.

RoJb Romanistisches Jahrbuch, Hamburg.

RoPh Romance Philology, Berkeley-Los Angeles.

RR The Romanic Review, New York.

Spanke, *Beziehungen* Hans Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik.* Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 98, Berlin 1936.

Stengel, *Roman. Verslehre* Edmund Stengel, *Romanische Verslehre.* GG II, 1, S. 1—96.

Suchier, *Verslehre*	Walter Suchier, *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen 1952.
Ureña, *Versificación*	Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid², 1933.
Wolf, *Studien*	Ferdinand Wolf, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin 1859.
ZFSL	Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Jena bzw. Tübingen.
ZRPh	Zeitschrift für romanische Philologie, Halle bzw. Tübingen.

B) Sonstige Abkürzungen

a.a.O.	am angeführten Ort
arab.	arabisch
altfrz.	altfranzösisch
Bd.	Band
bes.	besonders
bezw.	beziehungsweise
dakt.	daktylisch
ders.	derselbe
dt.	deutsch
ed.	edidit
Ed.nac.	Edición nacional
franz.	französisch
galiz.-port.	galizisch-portugiesisch
ibid.	ibidem
klass.	klassisch
lat.	lateinisch
m.E.	meines Erachtens
mittellat.	mittellateinisch
o.	oben
prov.	provenzalisch
röm.	römisch
roman.	romanisch
S.	Seite
s.	siehe
s.d.	siehe dort
sog.	sogenannt
span.	spanisch
s.v.	sub verbo
troch.	trochäisch
u.	unten; und

u.a.	und andere
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
z.T.	zum Teil

C) Zeichen

Madrid[2]	hochgestellte Ziffer nach dem Erscheinungsort bezeichnet die Auflage.
†	gestorben

NOTIERUNGSSYSTEM DER VERS- UND STROPHENFORMEN

ooo	Zeichen für rhythmische Silben.
óoo òo óo	Die *acentos agudos* bezeichnen die für den betreffenden Verstyp (Variante) notwendigen Versiktus. — Der nur in Ausnahmefällen gesetzte *acento grave* soll besagen, daß auf diese Silbe häufig ein Wortakzent fällt, der aber für die Typen- bzw. Variantenbestimmung nicht konstitutiv ist.
‿, /	‿ bedeutet Verbindung (Synärese, Synaloephe, Synaphie, Enjambement), / bedeutet Trennung (Hiat, Reihenschluß).
canto: llanto	Der Doppelpunkt bedeutet hier ›gereimt mit.‹
ABAB	Großbuchstaben werden grundsätzlich für Langverse verwendet.
AA bbba AA	Großbuchstaben bezeichnen nur dann auch Kurzverse, wenn sie den Refrain symbolisieren. Wo Unklarheit entstehen könnte, wurde auf den Refrain ausdrücklich hingewiesen.
abab	In Kleinbuchstaben werden die Kurzverse (mit Ausnahme der Refrains) notiert.
aa*b* aa*b*	In Kursivdruck erscheinende Kleinbuchstaben bezeichnen *quebrados* zu Kurzversen (z. B. 4-Silber in 8-Silberstrophen).
É, é	bezeichnet die obligatorischen *agudo*-Verse in den *estrofas agudas* (z. B. in der *octavilla aguda:* abbé addé).

ERSTER TEIL

GRUNDLAGEN DER SPANISCHEN METRIK

DER SPANISCHE VERS UND SEINE ELEMENTE

Vorbemerkungen

Wie das Spanische unter den romanischen Sprachen, so hat auch der spanische Vers seinen natürlichen Platz unter den romanischen Versen. Mit ihnen steht er — unbeschadet seiner Eigenständigkeit — nicht nur im Laufe seiner überschaubaren Geschichte in bald engeren, bald loseren Beziehungen, sondern leitet vor allem auch seinen Ursprung aus den wesenhaft gleichen historischen, phonetischen und rhythmischen Grundlagen ab. Die — freilich stets umstrittenen — Theorien und Hypothesen über Ursprung, Herkunft, Ableitbarkeit und rhythmischen Charakter des romanischen Verssystems wie sie besonders im Zusammenhang mit den provenzalischen und französischen Versen entwickelt worden sind, können daher in ihren Grundzügen auch auf den spanischen Vers angewandt werden, wobei man sich allerdings von der Anschauung lösen sollte, daß die spanische Dichtung nicht älter sei als ihre zusammenhängende schriftliche Überlieferung.[1] Wer nämlich daran festhält, wird — wie etwa Ph. A. Becker[2] — jeden spanischen Vers als „Kulturimport" betrachten, was sicherlich nicht den Tatsachen entspricht.

Die Zugehörigkeit zum romanischen Verssystem bestimmt das Wesen des spanischen Verses. Seine konstitutiven Elemente sind die Intensitätsakzente (Hebungen), die metrischen Pausen (Versschluß, Reihenschluß)

---

[1] Eine zusammenfassende kritische Unterrichtung über den heutigen Stand der Ursprungsfragen der romanischen Formen bietet unter besonderer Berücksichtigung der sog. arabischen und der liturgischen These zusammen mit einer sehr wertvollen Bibliographie P. Le Gentil, *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes.* Paris 1954. — Eine bibliographisch ebenfalls gut ausgestattete neue Arbeit über romanische Versprobleme hat Michel Burger, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans.* Genève — Paris 1957 (Société de publications romanes et françaises, vol. LIX) vorgelegt.

[2] *Die Anfänge der romanischen Verskunst.* ZFSL LVI (1932), S. 257–323, bes. S. 320 f.

und — soweit von der Versart erfordert — die Zäsur, endlich (mit gewissen Einschränkungen) die feste Silbenzahl.

Alle anderen phonetischen, syntaktischen und stilistischen Mittel, die die Struktur des Verses verdeutlichen können, versehen nur zusätzliche Funktionen und sind daher für das Zustandekommen des Verses nicht wesentlich. Das gilt auch für den Reim, wenngleich er auch in der spanischen Dichtung der nur selten fehlende Schmuck des Verses ist.

Zählweise und Benennung der Verse

Im regelmäßigen Versbau werden die einzelnen Versarten meist nach der Zahl ihrer rhythmischen Silben benannt, z. B. 4-Silber, 8-Silber, 11-Silber, spanisch — unter Verwendung griechischer Zahlwörter — tetrasílabo, octosílabo, endecasílabo usw. Daneben finden sich bei gebräuchlichen Versarten auch andere Namen wie *alejandrino, verso de arte real, sáfico,* worauf bei der Behandlung der einzelnen Verse hinzuweisen sein wird. Nicht selten bezeichnen solche Beinamen einen besonderen rhythmischen Typ des betreffenden Silbenverses.

Im Gegensatz zum Französischen, Provenzalischen und Katalanischen, die als vorwiegend oxytone Sprachen die Silben des Verses nur bis zur letzten betonten zählen und somit den oxytonen oder männlichen Versausgang als Normalform betrachten, legt das Spanische — ebenso wie das Italienische — in Übereinstimmung mit dem überwiegend paroxytonen Charakter seines Wortmaterials als Normalform den Vers mit paroxytonem oder weiblichem Ausgang (*verso llano*) zugrunde. Mit der ersten Silbe des Verses beginnend erstreckt sich daher die Silbenzählung im spanischen Vers jeweils um eine Silbe über die letzte Tonstelle hinaus.[3] Nur im *verso llano* entspricht die tatsächliche Anzahl der Silben auch dem Namen des Verses, wie etwa der folgende *octosílabo* zeigt:

Madrid, castillo famoso

Der oxytone und proparoxytone (gleitende) Versausgang —spanisch *verso agudo* bzw. *verso esdrújulo* — gelten als Abweichungen und sind zur Feststellung der Versart auf die übliche *llano*-Form zu ergänzen bzw. zu reduzieren, wie die beiden folgenden *octosílabos* veranschaulichen:

1) Cual flecha se disparó (+1)
2) florida de los apóstoles (—1)[4]

---

[3] Dieser Unterschied ist bei Vergleichen mit den Zählsystemen oxytoner Sprachen zu berücksichtigen. Er verdoppelt sich bei zusammengesetzten Versen mit Reihenschluß; dem französischen Alexandriner (6+6) entspricht daher im Spanischen ein 14-Silber (7+7).

[4] Zur Rolle der drei verschiedenen Versausgänge in der spanischen Dichtung s. S. 33 ff.

Akzente, rhythmische Klauseln (Versfüße), rhythmische Perioden

Die Erörterung der verschiedenen Theorien zur roman. und damit auch zur span. Metrik liegt außerhalb der diesem Buch zugedachten Aufgaben.[4a] Es ist bekannt, daß gerade in der Theorie der Metrik, die sich notwendig auf unsichere, nur erschließbare und stets verschiedener Deutungen fähige Grundlagen stützt, eine Diskrepanz der Meinungen vorliegt, wie kaum auf einem anderen Gebiet der romanischen Philologie. Jede intransingente Haltung in diesem umstrittenen Bereich würde der wissenschaftlichen Berechtigung entbehren.

Von den verschiedenen Theorien schien mir die von Tomás Navarro die geeignetste. Gedanken und Anregungen von A. Bello, M. Grammont, J. Freyre u.a. weiterführend entwickelt er — auch unter Beiziehung der Experimentalphonetik — ein in sich geschlossenes System, das eine zugleich nuancierte und wesenhafte Erkenntnis der rhythmischen Struktur span. Verse vermittelt.[4b] Es wird in wesentlichen Punkten den folgenden Ausführungen zugrundegelegt.

In Übereinstimmung mit dem phonetischen Charakter der Sprache ist der spanische Vers — mehr als etwa der französische — durch deutlich hervortretende Akzente gekennzeichnet.[5] Gerade durch die bewußte Pflege und Ausnutzung dieser akzentuellen Möglichkeiten hat er seine Individualität gegenüber den entsprechenden Versen anderer romanischer Völker ausgeprägt.

Es ist zu unterscheiden zwischen Wortakzent und Versakzent. Unter Wortakzent (*acento prosódico, etimológico*) versteht man die natürliche Betonungsweise wie sie das Wort auch in der Prosa hat. Außer durch einige wenige und dazu seltene Lizenzen wird er im neuspan. Sprechvers nicht verändert. — Mit Versakzenten, rhythmischen Akzenten oder Versiktus bezeichnet man die Tonstellen oder Hebungen, die durch den Rhythmus des betreffenden Verses oder Verstyps bedingt sind. Jeder rhythmisch eigenständige,[6] unzusammengesetzte spanische Sprechvers

---

[4a] Zur allgemeinen und bibliographischen Information darüber sei etwa verwiesen auf G. Rohlfs, *Romanische Philologie I*, (Winters Studienführer), Heidelberg 1950, S. 95ff., auf W. Suchier, *Verslehre* und auf das in der *Allgemeinen Bibliographie* genannte Buch von Jaimes Freyre.

[4b] Einige Einschränkungen, die unten zum *período de enlace* und der Gleichsetzung seiner Dauer mit dem *período interior* gemacht werden, tangieren zwar die schöne Geschlossenheit des theoretischen Systems, vermögen aber dessen praktischen Nutzen nicht in Frage zu stellen.

[5] Vgl. Juan Cano, *La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española*. RR XXII (1931), S. 223–233 und T. Navarro Tomás, *El acento castellano*. Hisp. XVIII (1935), S. 375–380.

[6] Das sind alle Verse vom 4-Silber an.

hat mindestens zwei rhythmische Akzente. Der eine von ihnen hat seinen festen Platz am Versende. Der andere ist beweglich und fällt auf eine der ersten vier Silben.

Daß das Versende durch einen starken Akzent markiert werden muß, wurde zu allen Zeiten als bindende Vorschrift anerkannt und beachtet. Die von verschiedenen Forschern auch heute noch bezweifelte Notwendigkeit eines rhythmischen Akzentes am Verseingang ergibt sich nicht nur als Analogieschluß zu den ähnlich gearteten Verhältnissen in dem uns geläufigen Musiksystem, sondern ist — wenigstens für den gesprochenen Vers — durch experimentelle Messungen nachgewiesen. Je nach der Länge des Verses oder nach seiner Ausprägung zu einem eigenständigen Typ sind weitere rhythmische Akzente erforderlich.[7]

Was hier über die einfachen Verse ausgeführt wurde, gilt in gleicher Weise auch für die zusammengesetzten, wobei jeder Halbvers wie der entsprechende selbständige, einfache Vers behandelt wird.

In der Regel fallen die rhythmischen Akzente auf Silben, die auch natürlicherweise (d. h. durch Wortakzent) betont sind. Fast ausnahmslos

---

[7] Wie die mittelalterlichen gesungenen Verse über den Akzent am Reihen- oder Versende hinaus im einzelnen rhythmisch gegliedert waren, kann man solange nicht mit Sicherheit sagen als man die dazugehörigen Melodien besonders in ihrer rhythmischen Gestaltung nicht kennt. Beim heutigen Forschungsstand über diese musikgeschichtlichen Fragen kann man sich daher auf den agnostizistischen Standpunkt stellen, daß man über die rhythmische Einzelgestaltung gesungener Verse — und das ist kein geringer Teil der mittelalterlichen Überlieferung — gar nichts aussagen kann. Doch ist demgegenüber zu bedenken, daß auch in einer gesungenen Dichtung, selbst wenn sie noch primitive Züge trägt, Verstöße gegen den prosodischen Akzent die Ausnahme gewesen sein dürften und daher im Regelfalle — ähnlich wie heute — Rhythmus der Singweise und Rhythmus des unterlegten Textes zusammenfielen. Es entbehrt daher nicht jeglicher Berechtigung, wenn man auch die alten, für den Gesang bestimmten Verse im Prinzip rhythmisch so interpretiert als ob sie Sprechverse gewesen wären. Vgl. z. B. H. H. Arnold, *Rhithmic patterns in Old Spanish verse.* In: Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Bd. V, Madrid 1954, S. 151–163. — Eine gegenteilige Anschauung vertritt jedoch G. Lote, *Histoire du vers français*, Paris 1949, Bd. I, S. 79, wo man den folgenden, von Pierre Hélie (um 1150) stammenden Satz zitiert findet: *Accentus est modulatio vocis in communi sermone usuque loquendi. Hoc autem dicitur propter cantilenas, ubi accentum non servamus.* Möglicherweise ist diese Äußerung aber im Hinblick auf ganz bestimmte Fälle gemacht worden und will keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Ferner wäre zu bedenken, daß die französischen Verhältnisse, wo der Akzent tatsächlich eine geringere Rolle spielt, nicht ohne weiteres auf das Spanische übertragbar sind.

trifft dies für die letzte Tonstelle des Verses zu.[8] Im Versinnern hingegen geschieht es öfters, daß rhythmische Akzente — besonders wenn durch den Verstyp deren mehrere vorgeschrieben sind — auch auf natürlicherweise schwach betonte Silben fallen und diese akzentuell hervorheben. Vorzugsweise stützen sie sich dabei auf den Nebenton (z. B. agùdaménte). Auch die Enklitika können einen Versakzent tragen, z. B.

descójolós, y de un dolor tamaño[9]

Der rhythmische Akzent am Versanfang leitet die innere rhythmische Periode ein. Sie reicht bis zu der unbetonten Silbe, die der letzten Tonstelle des Verses unmittelbar vorausgeht, z. B.

Rhythmische Periode

Vuélveme, vuélveme, moro

Silben, die dem ersten Versakzent vorausgehen, bleiben außerhalb der inneren rhythmischen Periode. Sie bilden den Auftakt (*anacrusis*), z. B.

Anakrusis rhythm. Periode

El a- róma de su nombre

Ihrerseits gliedert sich die innere rhythmische Periode in die nunmehr kleinsten rhythmischen Einheiten, die man Versfüße oder (seit A. Bello) auch *cláusulas rítmicas* nennt. Sie umfassen gewöhnlich — wie schon Antonio de Nebrija erkannt hat — zwei oder drei Silben, von denen jeweils eine akzentuell hervorgehoben ist; an sie lehnen sich die tonlosen Silben an. Gelegentlich kann auch eine einzige Silbe eine rhythmische Klausel bilden, in einzelnen Verstypen auch deren vier.[10] Die Versfüße wurden seit A. de Nebrija und werden zum Teil noch heute in Anlehnung an die Terminologie der klassischen Metrik als Jamben (oó), Trochäen (óo), Daktylen (óoo), Amphibrachys (oóo) und Anapäste (ooó) bezeichnet, wobei zur Gewinnung dieser Einteilung die natürliche Prosodie (und selbstverständlich der Intensitätsakzent anstelle der klassischen Länge) zu Grunde gelegt wird. Diese Basis ist freilich denkbar unsicher, denn nur selten ist ein Vers oder gar eine Folge von Versen in systematischer Weise aus eindeutig erkennbaren Versfüßen dieser Art zusammengesetzt, da ja in der romanischen Versdichtung nicht wie in der klassisch-antiken Metrik das Metrum, sondern der Vers selbst die rhythmische Grund-

---

[8] Die Ausnahmen beschränken sich im wesentlichen auf die Fälle von Tmesis (s. d.) und Mehr-Wort-Reim (z. B. con que: ronque).

[9] Bei diesem Vers Garcilasos handelt es sich um einen 11-Silber vom Typ B_2 (s. d.), der feste Akzente auf der 4., 8. und 10. Silbe hat.

[10] Diese erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts auftretenden Sonderfälle bleiben hier außer Betracht. — Die viersilbige Klausel ist berücksichtigt in der experimentalphonetischen Abhandlung von María Josefa Canellada de Zamora, *Notas de métrica II: La cláusula rítmica.* Filología II (1950), S. 189–206, bes. S. 199ff.

einheit bildet.[11] In der metrischen Literatur erscheinen daher nicht selten die gleichen Verstypen unter verschiedenen, auf das vermeintliche Metrum gegründeten Bezeichnungen.

Von allen angeführten Versfüßen werden in Wirklichkeit nur der Trochäus und der Daktylus[11a] rhythmisch empfunden, da nach den Feststellungen der modernen Phonetik für das spanische Ohr die rhythmische Einheit — ähnlich wie der Takt in der Musik — durch einen (stärker oder schwächer ausgeprägten) Akzent eingeleitet werden muß.[12] Ein jambischer Vers wird daher rhythmisch empfunden als eine Abfolge von Trochäen, die mit einer einsilbigen Anakrusis beginnt, z. B.

A dónde vas perdida
o ó o ó o ó o

Anapästische und amphibrachysche Verse erscheinen rhythmisch als daktylische, indem sie mit einem zwei- bzw. einsilbigen Auftakt beginnen, z. B.

En el nido desierto de mísera tórtola
El nido desierto de mísera tórtola
Nido desierto de mísera tórtola.
o o ó o o ó o o ó o o ó o o

Das angeführte, A. Bello entnommene Schulbeispiel läßt zugleich erkennen, daß nicht in erster Linie die Silbenzahl, sondern die rhythmische Periode den rhythmischen Typ des Verses bestimmt.

Die rhythmische Periode hängt in ihrer Ausdehnung ab von der Länge des Verses sowie vom Umfang der Anakrusis. In den gebräuchlichen Versarten besteht sie gewöhnlich aus zwei Klauseln, von denen die erste akzentuell meist stärker herausgehoben wird als die zweite. Dieses Alter-

---

[11] Vgl. zu den Fragen des Unterschiedes zwischen der klass. quantitierenden und der roman. sog. rhythmischen Dichtung z. B. Mario Penna, *Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana.* In: Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Bd. V, Madrid 1954, S. 253ff. und Joaquín Balaguer, *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana.* RdL-Anejo 13, Madrid 1954, S. 12ff.

[11a] 'Trochäus' und 'Daktylus' sowie ihre Adjektiva sollen im Sprachgebrauch dieser Darstellung nichts anderes sein als dem Leser vertrautere Termini für binären bezw. ternären Rhythmus mit jeweiliger Anfangsbetonung, wie sie unser Taktsystem verlangt. Wenn man gleichwohl E. Lorenz (RoJb IX [1958], S. 311) zugestehen muß, daß der Verzicht auf diese beiden 'klassischen' Bezeichnungen im Rahmen eines musikalischen Systems methodisch sauberer wäre, so ist doch nicht ernstlich zu befürchten, daß ihre Beibehaltung Verwirrung stiftet.

[12] Vgl. Tomás Navarro, *El grupo fónico como unidad melódica.* RFH I (1939), S. 3–19; ders. *Manual de entonación,* New York 1946, S. 37–59. — S. Gili Gaya, *Observaciones sobre el ritmo en la prosa española.* In der Zeitschrift *Madrid* III (Barcelona 1938) S. 59–63.

nieren tonstarker und tonschwächerer Klauseln wiederholt sich auch dann, wenn sich die rhythmische Periode aus mehreren Klauseln zusammensetzt.

Je nachdem, ob die rhythmische Periode einheitlich aus Trochäen oder Daktylen besteht oder ob sie beide Arten von Klauseln mischt, unterscheidet man — auch innerhalb der einzelnen Versarten — trochäische (óo òo), daktylische (óoo òoo) und gemischte Verstypen (óo òoo; óoo òo). Die bevorzugte Verwendung bestimmter Typen kann künstlerischen Absichten entspringen und ist im Einzelfall unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Inhalt und Form zu interpretieren.

Der inneren rhythmischen Periode folgt nach der Theorie von Tomás Navarro der *período de enlace*. Er umfaßt die letzte Tonstelle des Verses und die ihr folgenden unbetonten Silben, ferner die Pause am Versende und schließlich — soweit vorliegend — die den Auftakt bildenden unbetonten Silben des folgenden Verses. Ihre wichtigste Stütze findet Navarros Anschauung in den experimentellen Messungsergebnissen, die zu zeigen scheinen, daß die innere und die überleitende rhythmische Periode jeweils ziemlich genau die gleiche Zeitdauer aufweisen.[13]

Die Bedenken dagegen lassen sich in drei Punkte zusammenfassen:

1. Eine Anakrusis im ersten Vers des Gedichtes und wohl auch der Strophe bildet einen unerlösten Rest. Man sollte daher erwarten, daß sie an diesen Stellen vermieden wird. Das ist jedoch nicht der Fall.
2. Einen erheblichen Unsicherheitsfaktor stellt m. E. die Berechnung der Pause am Versende dar. Gewiß, auch bisher hat man — mit verschiedenen Begründungen — dieser Pause die Fähigkeit des Ausgleichs zwischen verschiedenartigen Versausgängen zuerkannt. Bei Navarros These wird sie aber als eine in Hundertstel-Sekunden meßbare Größe behandelt, die gleichsam automatisch jedesmal die Dauer hat, die nötig ist, damit der hinsichtlich seiner Silbenzahl meist erheblich kürzere *período de enlace* der inneren rhythmischen Periode entspricht. Wird die Dauer der Pause nicht vielmehr, so fragt man sich, durch Rücksicht auf Sinn und syntaktische Konstruktion als durch rhythmische Gründe bestimmt?
3. Wenn es auch unter bestimmten Voraussetzungen Synaphie, Kompensation (s. d.) und Enjambement als metrische Lizenzen gibt, so bleibt doch in aller Regel und besonders für die ältere Zeit bestehen, daß der Vers nach Sinn, Syntax und Rhythmus eine Einheit bildet, deren Geschlossenheit ganz bewußt durch Akzent, Reim und Pause am Vers-

---

[13] Zu näheren Einzelheiten vgl. Erläuterungen und Paradigma bei T. Navarro, *Métrica*, S. 12 und *La candidad silábica en unos versos de Rubén Darío*, RFE IX (1922), S. 1–29.

ende deutlich gemacht wird. Unter diesen Umständen erscheint es mir nicht recht überzeugend, die Anakrusis des folgenden Verses prinzipiell dem rhythmischen Ausgang des vorhergehenden Verses zuzuschlagen und so die mehrfach gestützte Einheit des Verses dem etwas unsicher anmutenden rhythmischen Begriff des *período de enlace* zu opfern.[14]

Im Folgenden wird daher an der Einheit des Verses festgehalten. An die Stelle eines übergreifenden *período de enlace* soll der herkömmliche Begriff des *Versausganges* treten. Dieser umfaßt die letzte Tonstelle, die etwa noch folgenden unbetonten Silben sowie die Pause. Da die Hemistiche zusammengesetzter Verse sich genau so verhalten wie die entsprechenden selbständigen Verse, erscheint der *período de enlace* bzw. der Versausgang (Reihenschluß; s. u.) am Ende jedes Halbverses.

Die metrischen Pausen

In der spanischen Verslehre unterscheidet man drei Arten von Pausen. Als allgemeine Forderung gilt, daß die metrischen mit den grammatischen Pausen, d. h. mit den natürlichen Sinneinschnitten zusammenfallen. Jede Pause verlangt daher grundsätzlich den Hiat (s. d.).

a) Die *pausa mayor* markiert das Strophenende. Sie fällt stets mit dem Versende und fast immer mit dem Satzende oder mit einem Periodenabschnitt zusammen. Strophen-Enjambement findet sich häufiger nur bei kurzen Strophenformen.
b) Die *pausa media* kommt nur in symmetrischen Strophenformen wie etwa in der *octava* vor. Wie ihr Name sagt, bezeichnet sie die Strophenmitte. Auch sie fällt stets mit dem Versende zusammen und verlangt einen deutlichen Sinneinschnitt.
c) Die wichtigste von allen Pausen ist die *pausa menor*. Sie bezeichnet das Ende des Verses (Versschluß) und des Halbverses in zusammengesetzten Versen (Reihenschluß) und grenzt so Vers gegen Vers und Halbvers gegen Halbvers ab. Durch sie bedingt, geht ihr stets die letzte, gewöhnlich stärkste Tonstelle des Verses bzw. des Halbverses voraus. Die *pausa menor* verlangt ferner prinzipiell den Hiat, auch zwischen den Halbversen. Endlich schafft sie den Ausgleich zwischen oxytonen, paroxytonen und proparoxytonen Vers- und Halbversausgängen.

---

[14] Der grundsätzliche Zusammenschluß des Versausganges mit der Anakrusis des folgenden Verses erscheint mir nur bei den 2- und 3-Silbern berechtigt, da sie als Einzelverse rhythmisch nicht eigenständig sind und auch sonst nicht die Geschlossenheit normaler Verse zeigen. Folgen mehrere 2- oder 3-Silber unmittelbar aufeinander, so werden sie — je nach der Länge — als 6-, 8-Silber usw. empfunden, die lediglich durch die graphische Anordnung und durch die auftretenden Reime von den üblichen Formen abweichen.

Grundsätzlich soll im Interesse der Einheit des Verses und zur Verdeutlichung der rhythmischen Gliederung einer Versfolge das jeweilige Versende mit einem die *pausa menor* rechtfertigenden Sinneinschnitt sowie mit einem Wortende zusammenfallen. Der Sinneinschnitt zwischen den Halbversen ist meist weniger stark ausgeprägt, doch wird auch hier das Auseinanderreißen von syntaktisch eng zusammengehörigen Elementen vermieden.

Die häufigste Abweichung von der das Versende betreffenden Regel ist das Enjambement (*encabalgamiento*), das durch Verteilung sinngemäß und syntaktisch eng zusammengehöriger Wörter auf Versende und folgenden Versanfang die *pausa menor* für das Gehör verwischt, ohne aber deren sonstige Eigenschaften wie Hiatusbildung usw. zu beeinträchtigen, z. B.:

Elisa, ya el preciado ‿
cabello que del oro escarnio hacía (Luís de León)
Digo que me ha parecido
tan bien, Clara hermosa, que ‿ ||
ha de pesarte algun día
que me parezca tan bien. (Calderón)

In stärkerem Maße verwendet, kennzeichnet das Enjambement einen dem Umgangston nahestehenden Stil. Zur Vermeidung von Monotonie sowie zur Erzielung bestimmter rhythmischer Effekte wird es gelegentlich auch in der hohen Dichtung benutzt.

Im ganzen seltene Erscheinungen mit dem Charakter geduldeter Lizenzen sind die Vokalverschleifung zwischen Versende und folgendem Versbeginn (s. u. Synaphie), die mit ihr verwandte und gelegentlich mit ihr kombinierte Kompensation (s. d.) und endlich die Worttrennung über das Versende (s. u. Tmesis).

Arten der Zäsur

Mit dem mit zweifelhafter Berechtigung aus der klassischen Metrik übernommenen Wort „Zäsur" (*cesura*) bezeichnet man in der spanischen Verslehre zwei rhythmische Erscheinungen im Innern von Langversen, die ihrer Herkunft nach zwar identisch, ihrer Wirkung und Behandlung nach aber sehr verschieden sind.

1. Die ursprünglichere von ihnen erscheint in solchen spanischen Versen, die deutlich als zusammengesetzt empfunden werden, wie z. B. im Alexandriner. Hier bildet sie einen nicht selten auch syntaktisch gerechtfertigten Einschnitt, der die beiden Halbverse trennt und sich in rhythmischer Hinsicht genau wie der Versschluß verhält. E. Stengel hat diese Art von Zäsur daher als *Reihenschluß* bezeichnet, wobei *Reihe*

soviel wie Halbvers oder Hemistich bedeutet.[15] Aus Gründen der Klarheit wird dieser Terminus beibehalten. Einige Alexandriner (7+7) mögen die mit dem Versschluß identischen Eigenschaften des Reihenschlusses (starker Versakzent, obligatorischer Hiat, Ausgleich verschiedener Versausgänge durch *pausa menor*) veranschaulichen:

Quiero con tu consejo prender forma de vida (Berceo)
En consejar la pas, faga a su poder (López de Ayala)
Si el huérfano guardáredes e viúda defendéredes (ders.)

2. Durch Verwischung und schließlich durch völlige Beseitigung der für den Reihenschluß charakteristischen *pausa* entstand eine neue Art von Zäsur, deren rhythmische Aufgabe sich darin erschöpft, einen starken Versakzent auf eine bestimmte Stelle im Innern eines nunmehr als unzusammengesetzt behandelten Langverses zu ziehen. Grammatisch ist sie durch Wortgrenze gekennzeichnet, die entweder von der Tonsilbe selbst gebildet wird (s. u. Beispiel 1) oder spätestens nach zwei weiteren Silben eintritt (s. Beispiele 2 und 3). Für diese Erscheinung — und nur für sie — soll im folgenden der Ausdruck Zäsur beibehalten werden. Im Unterschied zum Reihenschluß verlangt sie zwischen den rhythmischen Reihen vollen silbischen Ausgleich und bei Vorliegen der Bedingungen die Vokalverschleifung (s. u. Synaloephe) wie die folgenden Beispiele zeigen mögen.

1) Ves el furor / del animoso viento } 11-Silber
2) embravecido / en la fragosa sierra }
3) Aquél es el Dávolos / mal fortunado 12-Silber

Auf die Verwendung von Reihenschluß und Zäsur wird bei der Besprechung der einzelnen Langverse hingewiesen.

Als Besonderheiten sind die folgenden Erscheinungen zu erwähnen:

1. *Die epische Zäsur* (*cesura épica*). Der Terminus wurde unter Zugrundelegung der franz.-prov. Versverhältnisse von Friedrich Diez geschaffen und bezeichnet den paroxytonen oder weiblichen Reihenschluß im 10- und 12-Silber (Alexandriner), wie er besonders in der altfranzösischen Epik — im Gegensatz zu seinem seltenen Vorkommen

[15] Stengel hat die Bezeichnung Halbvers wohl deswegen vermieden, weil diese Zäsur den Langvers nicht immer halbiert, sondern — z. B. im französischen 10-Silber der Gliederung 4+6 — auch in ungleiche *rhythmische Reihen* teilt. — Vgl. E. Stengel, *Romanische Verslehre*, in GG, II, 1, S. 48ff.

in der Lyrik — in Konkurrenz mit dem meist vorherrschenden oxytonen Reihenschluß erscheint,[16] z. B.

1 2 3 4(—) 5 6 7 8 9 10
Puis ad escole li bons pedre le mist (Alexiuslied, Vs. 33)

Da nun das Spanische in Übereinstimmung mit dem überwiegend paroxytonen Charakter seines Wortmaterials wie am Versende, so auch am Reihenschluß den *llano*-Ausgang als Normalform ansetzt, kann in der spanischen Verslehre von der epischen Zäsur als Besonderheit nur dann gesprochen werden, wenn in unmittelbarer Nachahmung des französischen bzw. prov.-katalanischen 10-Silbers systematisch das Spiel der oxytonen und paroxytonen Reihenschlüsse beibehalten wird, während ja die gebräuchlichen *endecasílabo*-Formen als Fortsetzer des lyrischen 10-Silbers nur noch Zäsur, aber keinen Reihenschluß mehr aufweisen. Die *cesura épica* erscheint daher nur als eine mögliche Gestaltung des sog. *endecasílabo a la francesa* (s. d.), z. B.

Lo por venir — siempre me fué peor,
y sé muy cierto — que he de dar en sus manos[17]

Wird in solchen Versen aber die epische Zäsur durchgängig verwendet, so betrachtet man das Ergebnis nicht mehr als *endecasílabo*, sondern als 12-Silber der Gliederung 5+7 (s. d.).

Soweit die einzelnen Typen des spanischen Alexandriners an der üblichen Zweigliederung festhalten, lassen sie grundsätzlich auch den Reihenschluß mit seinen verschiedenen Endungsmöglichkeiten zu. Lediglich der *alejandrino a la francesa* (s. d.) verlangt prinzipiell oxytonen Reihenschluß und erlaubt den paroxytonen Ausgang des ersten Halbverses nur dann, wenn dessen unbetonte Schlußsilbe synaloephiert werden kann, z. B.

En cierta catedral una campana había
Que sólo se tocaba algún solemne día (Iriarte, *Fáb. VII*)

Er schließt damit die epische Zäsur, soweit sie durch eine voll artikulierte Nachtonsilbe hörbar in Erscheinung träte, aus.

2. *Die lyrische Zäsur* (*cesura lírica*). Auch diese Bezeichnung stammt von Fr. Diez, der die ihr zu Grunde liegende Erscheinung im besonderen in der lyrischen Dichtung festgestellt hat. Ihr Wesen beruht darin, daß sie in Rücksicht auf einen sich überlagernden musikalischen Rhythmus starr an der Betonung einer bestimmten, durch Zäsur hervorgehobenen Silbe (z. B. der 4. Silbe im *endecasílabo* der Gliederung 4+7) festhält

[16] Vgl. W. Suchier, *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen 1952, S. 120ff.

[17] Baltasar de Romaní in der Übersetzung der Werke von Auzías March; zitiert nach Martín de Riquer, *Resumen de versificación española*, Barcelona 1950, S. 51.

und zwar auch dann, wenn diese Silbe unbetonte Nachtonsilbe ist wie die folgende Gegenüberstellung zweier (hypothetischer) 11-Silber aus der gleichen Cántica des Arcipreste zeigt:

Normalform: Quiero seguir a tí, flor de las flores
Lyr. Zäsur: Gran fianzá[18] he yo en tí, Sennora
Sin tardanzá, vénme librar agora! (1678f.)

Mehr denn eine Sonderform der Zäsur oder des Reihenschlusses ist die lyrische Zäsur eine Figur der Akzentgebung. Wie bereits angedeutet, ist sie durch Überlagerung des musikalischen über den metrischen (und auch prosodischen) Akzent entstanden. Sie ist bereits in der mittelalterlichen Dichtung nachweisbar[19] und begegnet in den volkssprachlichen Literaturen erstmals bei den Provenzalen, bei denen sie im 13. Jahrhundert nicht selten ist. Von dort gelangt sie auf dem Wege über die galizisch-portugiesische Dichtung nach Kastilien, wo sie in der galizisch beeinflußten Lyrik des Mittelalters gelegentlich auftaucht.

3. *Die lex Mussafia* (*ley de Mussafia*). Sie ist benannt nach ihrem Entdecker, dem Wiener Romanisten Adolf Mussafia (1835–1905) und besagt, daß sich — wie er an der galizisch-portugiesischen sowie in der von ihr beeinflußten kastilischen Dichtung des Mittelalters festgestellt hat — Verse numerisch gleicher Silbenzahl ohne Rücksicht auf die akzentuelle Gestaltung ihres Ausganges entsprechen, so daß z. B. ein *octosílabo agudo* (numerisch 7 Silben) einem *heptasílabo llano* (numerisch ebenfalls 7 Silben) gleichzusetzen ist.[20] Auch die als *lex Mussafia* bezeichnete Erscheinung ist — wie die mit ihr verwandte lyrische Zäsur — eine Figur der Akzentgebung, mit dem Unterschied jedoch, daß die — ebenfalls durch die Musik bedingte — Akzentverlagerung nicht in der Zäsur, sondern am Versende erfolgt. Faßt man — mit vielleicht mehr Recht — die oben als 11-Silber angeführten Verse des Arcipreste als

---

[18] Statt fiánza, tardánza; die lyr. Zäsur verlangt — wie der Reihenschluß — stets den Hiat nach sich, daher fianzá/he...

[19] Vgl. Suchier, *Verslehre*, S. 123ff.

[20] A. Mussafia, *Sull'antica metrica portoghese*. Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien, Bd. 133 (1895), Abhandlung X. — Vgl. ferner P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, 2. Aufl. Madrid 1933, S. 27f. und 47ff (mit Beispielen); P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge, Deuxiéme partie: Les Formes*, Rennes 1953, S. 339, Anm. 33; M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa 1929, S. 317ff. und Fr. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 138f. (mit Melodienbeispiel).