

Bewegung der ersten Silben – zwei sehr gedehnte und übermächtig betonte Silben auf „skoče“. Gewissermaßen als Ausgleich Überdehnung der vorletzten Silbe.

Vers 10. Die Tripelgruppe beibehalten, jetzt mit Auftakt. Die Überbetonungen im vorigen Vers und die dortige Dehnung der 9. Silbe führen dazu, dass jetzt die Worte „mlada popadija“ drei ganz unmotiviert stosweise Hervorhebungen erhalten.

Vers 11. Der Tripeltakt zu Beginn ist geblieben. Die Worte „poznakaurina“ haben die – logisch sinnlosen – Betonungen, die noch von der Schilderung des springenden Pferdes stammen.

Vers 12. Die Gruppe vor der Zäsur in ähnlicher Abweichung wie bisher. Nach der Zäsur macht sich der Sänger das Weiterleben der Überbetonungen zunutze und lässt sie Worten zugute kommen, denen sie sinnvoll gebühren: dem Helden des Liedes.

Vers 13–14. Forte-Verse mit f^1 , beide das gleiche melodische Modell. Schlussgruppe der Steigerung. Mit höchstem Nachdruck vorgetragen.

Vers 13. Der Tripeltakt zu Beginn ist immer noch da, jetzt wieder mit Auftakt. Die Silbe „kr“ metrisch überzählig, musikalisch aber gut zu hören. Während die Anfangsgruppe bisher auf dem Normalton lag, wird sie jetzt auf dem heroischen Ton stark hervorgehoben und, wie sich im nächsten Vers zeigt, besonders wirksam. Der Teil nach der Zäsur rhythmisch immer noch normal.

Vers 14. Der Tripeltakt, der sich vom Vers 9 ab gehalten hat und im letzten Vers aktiviert wurde, hat jetzt den ganzen Vers, auch den zweiten Teil „durchsetzt“. Zusammendrängung in drei Takte. Stelle der stärksten Abweichung von der Normalform. Der Text rechtfertigt die Höhepunkthaltung keineswegs. Die Zeile gehört textlich schon zur beruhigten neuen Gruppe. Die Musik kann nicht „bremsen“ und braucht noch einen Vers, in dem sich die eingeführten Konflikte auswirken. Auch sind im ganzen mindestens zwei heroische Verse nötig als formales Gegengewicht gegen die Gruppe 9–12, die den Überhöhungsvers stark intensiviert hat. Nur ein f^1 -Vers als Abschluss wäre dürftig. So befinden sich Text und Musik in offenbarem Widerspruch.

Vers 15–16. Beginn einer neuen Gruppe. Alles vorige ausgelöscht. Starker Rückgang des Tempo, das während der letzten Gruppe immer mehr beschleunigt worden war.

Vers 15. Normalvers. d^1 . Piano.

Vers 16. Überhöhungsvers. es^1 . Mezzoforte. Die Fortsetzung bringt regelmäßigen Wechsel von Normal- und Überhöhungsversen.

No discussion.

10. Priv.-Doz. J. MUKAŘOVSKÝ, Praha: *Intonation comme facteur de rythme poétique*.

En faisant l'analyse du rythme poétique, on a pris très souvent pour point de départ – qu'on l'ait dit expressément ou non – la notion de l'isochronisme. C'est pourquoi la plupart des théories de la versification étudient de préférence les plus petites parties du vers, celles dont l'isochronisme peut être facilement saisi ou même enregistré au moyen d'appareils. Nous ne voulons nullement contester le fait que la tendance vers l'isochronisme est inhérente

à n'importe quelle sorte de perception rythmique; dans la poésie il y a, même hors de la prosodie, dite quantitative (dont nous ne nous occuperons pas dans cette étude), des espèces de vers où cette tendance apparaît nettement ou est même, pour ainsi dire, palpable; ainsi, dans le folklore, on trouve parfois des jeux de rythme qu'on doit scander en récitant pour compter les ictus dont la somme donne un chiffre, mentionné dans la formule récitée. Mais à côté de tels types, on en trouve d'autres où l'isochronisme, du moins celui qui est objectivement constatable (puisque l'isochronisme dit „subjectif“ caractérise plutôt l'attitude du sujet percevant que l'objet perçu) ne joue aucun rôle. En basant la théorie du vers sur l'isochronisme, on rétrécit donc dangereusement son champ de vision.

On peut même dire qu'en abordant le problème du rythme poétique du côté de l'isochronisme, on risque d'en déformer d'avance la perspective. Quoiqu'une série rythmique s'écoule nécessairement dans le temps, notre attention n'est pas inévitablement portée vers cet écoulement, mais elle est tournée en première ligne vers la forme-figure („Gestalt“) de cette série. BENUSSI (Psychologie der Zeitauffassung, Heidelberg 1913) écrit là-dessus: „Sobald eine rhythmische Erscheinung im Spiele ist, drängt sich nicht mehr die eigentlich zu erfassende Dauer (m.a.W. ein extensiv beschaffener Gegenstand, dessen relativ auffälligeres Merkmal in seiner Größe liegt) in erster Linie auf, sondern etwas durchaus Qualitatives, das wohl in enger Beziehung zu der vorliegenden, rein quantitativ bestimmten Grundlage (Geräusche, die einander in gegebenen zeitlichen Abständen folgen) steht, von ihr aber ebenso verschieden ist, wie eine melodische Figur von der Mannigfaltigkeit der Töne, die sie begründen. So wie die Melodie unsere Aufmerksamkeit von den Tönen und den Tondistanzen selbst abzulenken vermag, so vermag die rhythmische Gestalt die Auffälligkeit der Zeitabstände, in denen sich ihre Träger befinden, nahezu vollständig zurückzudrücken“ (p. 420).

Il faut donc poser la question sur l'essence du rythme poétique de la manière suivante: quel est le facteur essentiel et indispensable pour la formation de la forme-figure („Gestalt“) du vers? ¹⁾ Ce n'est qu'alors qu'on pourra espérer atteindre le trait essentiel pour n'importe quel type de vers, au moins en ce qui concerne les systèmes linguistiques et prosodiques dans lesquels nous puisons nos matériaux. La métrique traditionnelle pourrait suggérer l'opinion que, dans un système prosodique fondé sur l'accent, c'est le nombre fixe des ictus, dans un système syllabique, le nombre fixe des syllabes, qui dessinent les contours de la forme-figure. Mais on trouve dans les systèmes syllabiques (par ex. dans la poésie française) de même que dans les systèmes accentuels (par ex. dans la poésie allemande et tchèque) un certain type de vers libres qui restent des vers, quoique n'ayant aucune trace d'organisation interne; nous donnerons des exemples empruntés aux trois littératures mentionnées. Exemple français:

¹⁾ Qu'il nous soit permis d'invoquer l'exemple donné par M. A. MEILLET dans ses Origines indo-européennes des mètres grecs (Paris 1923) de même que celui des théoriciens du vers russe (p. ex. M. B. TOMAŠEVSKIJ dans son livre Russkoje stichosloženije, Petrograd 1923) qui, les premiers, ont frayé la voie à l'opinion que le vers doit être tout d'abord regardé comme une unité rythmique avant d'être décomposé (théoriquement) en segments isochrones.

TOURGUENEFF dit quelque part, dans ses *Récits d'un chasseur*, je pense
 Que l'accordéon
 Est une méchante invention d'Allemand, vous n'aimez pas beaucoup
 l'accordéon en France?
 Il faut l'avoir entendu pendant les nuits blanches sur la Rivière Noire
 Près de l'île des Apothicaires, comme ce soir
 Où nous fîmes sauter la datcha de Stolypine.

(ANDRÉ SALMON, Prikaz).

Exemple allemand:

Zu meinem fünfundzwanzigsten Iubiläum als deutscher Dichter
 lade ich mir alle Götter.
 Auch Timur, den Esel Bileams, sowie den Oberhofmarschall ihrer Majestät
 der Kaiserin v. Mirbach.
 Kurz
 sämtliche Notabilitäten.

(ARNO HOLZ, Drachenmotiv, cité d'après l'enquête
 internationale sur le vers libre, Milan 1909).

Exemple tchèque:

Klekání rozhoupalo kanonádu
 a slunce vyrazivši chrámová okna
 zaplavilo hradčanský dóm
 oltáře syčely uprostřed pekla
 jen ve svátováclavské kapli zurčelo
 modravé tremolo večera.

(Vítězslav Nezval, Hra v kostky, Defenestrace).

Tous ces exemples, français, allemands ou tchèques, ont un même principe de l'organisation rythmique: une intonation spéciale, caractérisée surtout par une formule mélodique très marquée, à la fin de chaque vers; le canevas rythmique y est donné rien que par cette intonation. En cela, les fragments cités ressemblent aux récitatifs liturgiques, tels que: *Vere dignum et iustum est . . .* où la formule finale est chantée; il est à remarquer que NEZVAL, récitant ses propres vers, fait ressortir la formule mélodique finale en la chantant presque aussi.

C'est donc du côté de l'intonation qu'il faudra diriger nos recherches, puisque nous venons de constater qu'il existe des vers où elle suffit à elle-même pour porter le canevas de l'organisation rythmique. Dans ce but, il sera d'abord nécessaire de se rendre compte du caractère de l'intonation de la phrase, vu qu'il est sûr que ce schème ne cesse pas d'exister et de fonctionner dans le vers, étant intimement lié à la structure sémantique de la phrase. Il est évident que l'intonation ne peut nous intéresser ici qu'en tant qu'élément phonologique, abstraction faite des nuances accidentelles qu'elle peut prendre dans la réalisation acoustique, car c'est comme composante de l'œuvre poétique elle-même, sans égard aux variations multiples de la réalisation que nous voulons l'étudier¹⁾; de même, il n'est peut-être pas

¹⁾ À cette occasion nous nous permettons de faire remarquer que, de même que le mot „intonation”, l'adjectif „mélodique” lui aussi ne signifie pas pour nous les qualités acoustiques des phénomènes dont il accompagne

inutile d'avertir que ce que nous dirons désormais du rôle rythmique de l'intonation, ne vaudra que pour les langues où l'intonation fonctionne comme élément de la phonologie de la phrase, mais où elle n'est pas engagée dans la phonologie du mot. Pour la caractéristique phonologique de l'intonation de la phrase nous nous rapporterons à l'étude de M. S. KARCEVSKIJ, publiée dans le IV^{ème} volume des Travaux du Cercle linguistique de Prague (Prague 1931) sous le titre „Sur la phonologie de la phrase”; pour résumer celles des thèses de cette étude qui peuvent nous intéresser ici, nous donnerons une petite anthologie de citations: „La phrase est une unité de communication actualisée. Elle n'a pas de structure grammaticale propre. Mais elle possède une structure phonique particulière qui est son intonation. C'est précisément l'intonation qui fait la phrase. N'importe quel assemblage de mots, n'importe quelle forme grammaticale, n'importe quelle interjection peuvent, si la situation l'exige, servir d'unité de communication. L'intonation vient procéder à l'actualisation de ces valeurs sémiologiques virtuelles, et depuis ce moment nous nous trouvons en présence d'une phrase. Nous n'étudions pourtant pas ici les inflexions de la voix au service des émotions. Nous laissons également de côté le type volitionnel de la phrase. Seule l'intonation de la phrase dans ses deux variétés – question: réponse – nous intéresse ici. La question et la réponse sont deux schémas dynamiques les plus larges, recouvrant les attitudes les plus diverses, cadrant avec les situations les plus variées . . . Si intellectualisée et appauvrie soit-elle, l'intonation fait néanmoins partie intégrante du mécanisme linguistique. Dans la parole intérieure même, nous intonnons tout le temps mentalement, et il suffit d'y prêter un peu d'attention pour s'apercevoir que la parole intérieure, elle aussi, a la forme d'un dialogue: nous discutons avec nous-mêmes, nous posons des questions à notre „interlocuteur”, nous lui répondons. Bref, nous faisons des phrases . . . Toute phrase intellectuelle, pas trop courte, tend à se scinder en deux parties ou membres de phrase. Il s'y constitue deux sommets phonologiques, séparés par une pause, le premier dépassant le second aussi bien en acuité qu'en intensité. La direction est montante dans la première partie et descendante dans la seconde . . . Une phrase synthétise dans sa structure et la question et la réponse. La scission de la phrase (nous n'appliquerons ici ce terme que pour désigner la division de la phrase en deux parties) n'a rien à voir avec la distinction d'un sujet et d'un prédicat, ni avec aucune opposition d'entités grammaticales, en général. Nous préférons également éviter les termes si mal déterminés, mais si bien compromis, de sujet et de prédicat psychologiques.”

Les qualités principales de l'intonation de la phrase sont donc suivantes: scission en deux parties¹⁾; correspondance de la relation entre ces deux

les noms (p. ex. ligne mélodique, formule m., schème mélodique), mais seulement leurs qualités phonologiques, ayant trait à l'intonation. Nous n'avons choisi ce mot, malheureusement trop concret, que faute d'un adjectif plus abstrait.

¹⁾ La bipartition mélodique de la phrase a été constatée aussi par les phonéticiens comme phénomène acoustique et articulatoire; voir le *Lehrbuch der Phonetik* de M. O. JESPERSEN (Leipzig und Berlin 1904, p. 228) où l'on explique le ton montant du commencement de la phrase et le ton descendant de sa fin en connexion avec la physiologie de l'expiration, et le livre de

parties à celle qui existe entre la question et la réponse; rapport entre cette division de la phrase et l'organisation du plan sémiologique.

Regardons maintenant de plus près l'intonation du vers. Si, en lisant un poème, nous en observons l'intonation, ce que nous remarquons tout de suite, c'est la répétition obstinée d'un schème, revenant avec chaque vers, quelle qu'en soit l'organisation syntaxique et sémantique. Il est évident qu'il y aura des variations au cours du poème, mais le schème subsistera en son essence du premier vers au dernier. Si nous arrachons un des vers au contexte poétique donné, en essayant de le prononcer comme de la prose (ce qui, parfois, pourra se faire sans difficulté), nous verrons que ce sera surtout l'intonation qui sera touchée par ce changement. Il s'agit maintenant de savoir en quoi consiste cette intonation spéciale qui sépare le vers de la prose. Pour le constater, nous prendrons d'abord comme exemples des vers où la fin de la phrase coïncide avec celle du vers, c'est-à-dire où les deux sortes d'unités, rythmique (vers) et sémantique (phrase) ont la même étendue. D'abord un exemple français:

Et que je suis plus pauvre que personne
(VERLAINE, Sagesse II,1).

On peut très bien imaginer cette phrase dans un contexte prosaïque, comme par ex. „Vous savez que je n'ai rien et que je suis plus pauvre que personne". Le contexte poétique dans lequel elle se trouve chez VERLAINE est le suivant:

Vous connaissez tout cela, tout cela,
Et que je suis plus pauvre que personne,
Vous connaissez tout cela, tout cela,

Si nous comparons l'intonation de cette phrase lue comme de la prose à celle qu'on lui donne en la prononçant comme vers, nous constaterons une différence très remarquable: le déplacement de la scission mélodique dans le vers par rapport à la prose. Lue comme prose, cette phrase est divisée après le mot „pauvre", lue comme vers, elle garde sa bipartition; mais la scission se fait sentir après le mot „suis". Elle se trouve après la quatrième syllabe du vers, ce qui est la place consacrée de la césure dans le décasyllabe français (du moins dans un de ses types). Mais la division sémantique, c'est-à-dire celle de la phrase prosaïque, doit être virtuellement présente même dans le vers, puisque le vers n'a pas perdu son sens, sa signi-

M. CHLUMSKÝ: La quantité, la mélodie et l'accent d'intensité en tchèque (Prague, 1928, p. XXXIII), où l'on prouve par des diagrammes que la phrase affirmative „se divise en deux parties dont la première se tient plus haut que la seconde". D'intéressants matériaux sur la bipartition de la phrase sont notés dans Les symétries du français littéraire par M. L. MARTIN (Paris 1924). Enfin nous rappelons la conférence que M. ZWIRNER a tenu ici-même et pendant laquelle nous avons pu voir la ligne mélodique de la phrase d'un aphasique, n'ayant conservé comme moyen de communication que la faculté de proférer les phonèmes consonantiques et vocaliques, et l'intonation: donc, la ligne mélodique de sa phrase s'est montrée parfaitement bipartiel.

fication comme phrase. Il y a même plus: on en trouve des traces jusque dans la réalisation acoustique. On peut donc dire qu'il y a dans ce vers deux schèmes mélodiques superposés: l'un, fondamental, accompagnant la structure sémantique, l'autre qui est en connexion avec la structure rythmique. Le premier peut être désigné comme „intonation linguistique", le second comme „intonation rythmique". L'un et l'autre sont bipartis.¹⁾ La ligne mélodique que nous entendons à la récitation est la résultante de ces deux schèmes coexistant virtuellement dans le vers. Et c'est justement cette superposition de deux schèmes mélodiques virtuels qui dessine le contours de la figure rythmique

Comme deuxième exemple, nous prendrons un vers allemand, d'ARNO HOLZ (Buch der Zeit, Weihnachten):

Ihre groszen, blauen Augen leuchten

De même que le vers précédent ce vers-ci peut être interprété comme de la prose si nous changeons un peu son contexte original qui est le suivant:

In den offenen Mäulerchen ihre Finger
stehn um den Tisch die kleinen Dinger,
und um die Wette mit den Kerzen
puppeln vor Freude ihre Herzen.
Ihre groszen, blauen Augen leuchten,
indes die unsern sich leichte feuchten.

On peut changer le contexte comme il suit: „Die Kinder stehen am Christbaum. Sie sind glücklich; ihre groszen, blauen Augen leuchten." Lue comme prose, cette phrase a la scission médiane après le mot „Augen", comprise comme vers, elle est divisée après le mot „groszen". Ce qui, de nouveau, ne veut nullement dire que la bipartition linguistique soit complètement annéantie dans le vers.

Exemple tchèque:

Ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
(V. NEZVAL, Edison).

Il s'agit d'un vers de six pieds trochaïques, ayant une césure après la sixième syllabe, c'est-à-dire après le mot „tu". Le contexte est suivant:

Nevím kde a máš-li jaký náhrobek
ze tvé krve zbyl tu malý pohrobek
hled^v už slabikuje v Kanadě tvé knihy
hled^v už těší se jak pãjde na dostihy

Mais on peut très bien prononcer ce vers comme une phrase prosaïque en déplaçant la scission:

Ze tvé krve | zbyl tu malý pohrobek

Il est donc possible qu'il y ait une discordance entre la bipartition rythmique et linguistique dans le vers. Si elle devient frappante, on a l'habitude

¹⁾ La bipartition comme qualité essentielle du rythme poétique est objet de mon étude sur le vers libre tchèque (O volném verši českém), publiée dans le Časopis Českého musea en 1925.

de parler d'un rejet à l'hémistiche. Les exemples que nous en citerons seront empruntés au livre „Le vers français” de M. M. GRAMMONT (Paris 1923, IIIème édition):

Le plus vil artisan eut ses dogmes à soi
Et chaque chrétien | fut | de différente loi

(BOILEAU, Satire XII).

La scission rythmique (césure canonisée de l'alexandrin) se trouve dans le deuxième vers après le mot „fut”, la scission linguistique, après le mot „chrétien”. La discordance devient très sensible par le fait que la scission rythmique tombe au milieu d'une union étroite, non seulement sémantique, mais aussi syntaxique. — Un autre exemple:

Comme si de ces fleurs ayant toutes une âme,
La plus belle se fût | épanouie | en femme

(V. HUGO, Le sacre de la femme).

Ici, dans la réalisation, on remarque distinctement les traces des deux divisions mélodiques: l'une, rythmique, après le mot „fût”, l'autre, linguistique, après le mot „épanouie”; elles se contrebalancent mutuellement d'une certaine façon.

Tous les vers que nous avons cités jusqu'ici contenaient une discordance entre les deux schèmes mélodiques virtuellement présents. Mais tel n'est nullement le cas le plus fréquent: très souvent il y a un recouvrement parfait des deux schèmes. Or, peut-on dire que la duplicité des schèmes cesse d'exister en de tels vers? S'il en était ainsi, nous aurions eu tort d'affirmer que c'est la superposition des deux schèmes qui dessine le contours de la forme-figure rythmique du vers. Mais il est facile de constater l'existence d'une telle duplicité même là où le recouvrement devient complet. Il suffit de prendre un vers de ce type, qui admette sans difficulté la réalisation prosaïque, pour se rendre compte de ce que l'intonation est loin d'être la même dans le vers que dans la prose. Nous commencerons par un exemple français, pris au IIIème livre des Contemplations de V. HUGO; le contexte poétique est le suivant:

Shakespeare songe; loin du Versailles éclatant,
Des buis taillés, des ifs peignés, où l'on entend
Gémir la tragédie éplorée et proluxe
Il contemple la foule avec son regard fixe,
Et toute la forêt frissonne devant lui.

Il s'agit de l'avant-dernier vers de ce fragment que, très bien, on peut placer dans un contexte prosaïque comme celui-ci: „Il arrive; il contemple la foule avec son regard fixe; puis il s'en va à pas lents”. Dans les deux cas il y aura une scission dans la phrase citée, toujours à la même place, après le mot „foule”. Mais l'intonation, pendant la réalisation acoustique, sera différente dans chacun de ces deux cas. Ce en quoi cette différence consistera, nous importe peu ici, l'essentiel pour nous est le fait même de la différence. Il nous prouve que la duplicité reste conservée là aussi où les deux schèmes mélodiques coïncident.

L'exemple allemand, placé dans le contexte original:

So heimlich war es die letzten Wochen,
Die Häuser nach Mehl und Honig rochen,
Die Dächer lagen dick verschneit,
Und fern, noch fern schien die schöne Zeit,
Man dachte an sie kaum dann und wann.

(A. HOLZ, Weihnachten, Buch der Zeit).

Le dernier vers de ce fragment peut, sans difficulté, être compris et lu comme de la prose, surtout si l'on change le contexte: „Die schöne Zeit war schon vorbei und man dachte an sie kaum dann und wann.” De nouveau, la scission médiane (après le mot „sie”) ne change pas de place avec le passage du vers en prose, mais l'intonation change quand même.

Pour exemple tchèque nous prendrons quelques vers du poète BRĚZINA. Puisqu'il s'agit des vers libres, il n'est pas besoin de changer le contexte pour les faire sentir comme prose: il suffira de les donner isolés pour rendre possible l'une et l'autre interprétation.

Nedočkávé hlasy všech vůní | zmateně vyvalily se z nížin
Žíznivé klasy prohnuly se s bolestnou rozkoší | pod sesutím světla
(Ranní modlitba)

Okna naše ukáží nám barvy | umyté nebeskou bouří

(Vino silných).

La scission se produira dans ces vers aux endroits, marqués par des perpendiculaires, qu'on les lise comme vers ou comme prose, mais l'intonation changera quand même chaque fois à ce passage.

On peut donc dire que l'intonation du vers est toujours donnée par deux schèmes virtuels superposés; que ces schèmes coïncident ou non, leur rapport mutuel est caractéristique pour le rythme du vers donné. Ce rapport peut être désigné comme une tension qui se fait sentir comme facteur essentiel du rythme sur tous les plans qui composent le vers: elle pénètre même celui d'entre eux qui est le plus reculé et en même temps le plus fondamental, c'est-à-dire le plan sémantique. Il y a des cas où cette relation entre l'intonation et le plan sémantique devient très apparente: c'est surtout le rejet à l'hémistiche qui est un moyen très efficace de mise en rapport des valeurs rythmiques avec les valeurs sémantiques (voir là-dessus le livre de M. M. GRAMMONT, Le vers français, p. 43-52). Souvent ce rapport reste plus caché, sans, toutefois, cesser jamais d'exister et de produire son influence. Qu'il nous soit permis de rappeler sous ce point l'analyse très fine du rythme poétique comme canevas de la structure sémantique qu'a fait M. J. TYNJANOV dans son livre „Problema stichotvornogo jazyka” (Leningrad 1924). Nous ne faisons que mentionner ces choses dans le but de montrer que l'intonation, non seulement linguistique, mais aussi rythmique, est du ressort de la phonologie (puisque fonctionnant comme facteur de signification) et doit être explorée par ses méthodes. Si, au cours de la présente étude, nous en avons souvent appelé à la réalisation acoustique, nous ne nous en sommes pas servis autrement que comme d'un symptôme, en nous rendant toujours compte que les deux schèmes mélodiques, de même que leur rapport réciproque, existent indépendamment du son empirique, étant virtuellement contenus dans la structure de l'œuvre dont ils font partie intégrante.

Nous venons d'exposer notre thèse, sans, toutefois, l'avoir suffisamment prouvée. On pourrait nous objecter qu'en beaucoup de cas l'une des bipartitions est absente. Nous répondrions à cette objection que la tension réciproque entre les deux schèmes mélodiques virtuels n'est pas le fait d'un vers isolé (qui, arraché au contexte, pourrait parfois spontanément être senti comme de la prose), mais qu'elle se produit dans le contexte et sous son influence, de sorte que, grâce à la force d'inertie rythmique, elle peut fonctionner même là où l'un des schèmes rythmiques est absent. Pour rendre les choses plus claires, nous nous permettrons de détailler les objections partielles.

D'abord, il y a les vers libres que nous avons cités au commencement de la présente étude: comme ils ne sont caractérisés comme vers que par une formule mélodique finale, on pourrait objecter que la bipartition rythmique ne peut pas intervenir ici comme facteur du rythme, étant absente au cours du contexte entier. Donc, la bipartition que nous avons appelée plus haut rythmique, est parfaitement présente et constatable dans ce type de vers; seulement elle est si asymétrique que la division se trouve à la limite entre la formule et le reste du vers qui précède la formule. On peut s'en rendre compte pendant la réalisation acoustique à la vitesse relative avec laquelle on est obligé de lire la première moitié de chacun de ces vers auprès de la seconde, c'est-à-dire: le corps du vers auprès de la formule finale; cette disproportion de vitesse relative disparaît dès que l'on essaye de lire un tel vers comme de la prose.

Une seconde objection pourrait concerner les vers qui, du point de vue sémantique (et syntaxique), ne sont pas des phrases, mais des fragments de phrases ou, au contraire, des groupes de phrases: on pourrait prétendre que la bipartition linguistique n'y fonctionne pas. Mais, en de tels vers, il y aura très souvent une limite sémantique ou syntaxique (comme par ex. celle qui sépare deux membres de phrase coordonnés) qui servira de point de repère à la mise en rapport de l'intonation linguistique avec l'intonation rythmique; quant aux vers, contenant deux phrases, il est naturel que la limite qui les sépare fonctionnera comme scission.

En troisième lieu, on doit mentionner les vers trop courts pour qu'ils admettent une division: parfois, il y a même des vers, ne contenant qu'un seul mot. Mais la bipartition absente y est compensée par une intonation spéciale; ainsi un mot isolé peut être prononcé sur trois tons différents selon qu'on le profère comme unité lexicale, comme phrase ou enfin comme vers. Du reste, l'emploi exclusif des vers très courts est assez rare; le plus souvent on les mêle à des vers plus longs, comme par ex. dans la strophe suivante de MUSSET (cité d'après DORCHAIN, *L'art des vers*):

Rends-nous la chasseresse
Blanche, au sein virginal,
Qui presse
Un beau cerf matinal!

Ici le vers court ne fonctionne pas comme une unité rythmique complète, mais, confronté avec les autres vers du poème, comme fragment d'un vers plus long, complété par une pause; cette pause remplace la première partie du schème mélodique.

Il y a encore le problème des vers tripartis. Il est vrai que, parfois, la tripartition peut n'être qu'apparente, mais l'existence des vers vraiment tri-

partis est incontestable; ainsi, dans l'histoire du vers français, le chapitre des trimètres (alexandrin tripartis) chez les romantiques n'est pas sans importance (cf. M. GRAMMONT, *Le vers français*, p. 59-77). On trouve des trimètres dont les trois parties sont parfaitement parallèles du point de vue syntaxique:

Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes
Malheur à vous! Malheur à moi! Malheur à tous!
L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre

(V. HUGO, cité d'après LE DÛ, *Les rythmes dans l'alexandrin de V. Hugo*, Paris 1929).

Mais le parallélisme n'est pas nécessaire pour la tripartition:

Où je l'ai vu | ouvrir son aile | et s'envoler

(V. HUGO, cité d'après GRAMMONT, *Le vers français*).

Les trimètres sont donc incontestables – mais ils ne sont pas une forme rythmique autonome: ils sont toujours sentis comme une déformation de la bipartition. Il est caractéristique pour cet état des choses que plusieurs critiques, comme P. STAPPER, C. TISSEUR, E. RIGAL ont prétendu „qu'un accent, parfois très faible, est toujours perceptible au sixième pied du trimètre de V. HUGO” (LE DÛ, dans le livre cité, p. 162). Que cet avis soit objectivement juste ou faux, il reste toujours un témoignage convaincant sur l'évaluation spontanée des trimètres comme déformations du vers biparti. Les trimètres doivent être interprétés seulement comme des cas d'une divergence très forte entre le schème de l'intonation rythmique, qui reste virtuellement bipartie, et celui de l'intonation linguistique. On trouve même des vers qui sont à mi-chemin entre le trimètre et le vers biparti à rejet et où l'entrecroisement des deux schèmes bipartis se fait encore très bien sentir:

Cet humble toit | de joncs tressés | et de glaïeul
Cet andalou | de race arabe | et mal dompté

(HÉRÉDIA, cité d'après GRAMMONT).

L'existence des vers tripartis ne s'oppose donc pas à notre thèse sur la bipartition mélodique double comme facteur essentiel du rythme poétique. Du reste, il n'est pas impossible de fournir une preuve directe de ce que la tripartition, si elle n'est pas compensée par un schème traditionnel à deux parties, fait nécessairement changer le vers en prose. Prenons pour exemple le vers suivant de Ch. PÉGUY:

Tout était consommé. Ne parlons plus de cela. Cela me fait mal.

(La nuit, cité d'après les *Morceaux choisis* de Ch. PÉGUY, Paris).

Si nous voulons lire ces trois phrases comme un seul vers, il est absolument nécessaire de rendre, pendant la réalisation acoustique, la formule finale de la première d'entre elles (portée par le mot „consommé”) plus légère, moins saillante que celle de la deuxième (portée par le mot „cela”); la troisième (reposant sur le mot „mal”) sera au contraire la plus marquée de toutes. Autrement dit: la deuxième formule devra fonctionner comme scission rythmique médiane, la troisième, comme cadence finale. Si, au contraire,

nous préférons les trois fins de phrases comme équivalentes, sur le même ton, nous aurons de la prose. – Nous obtiendrons un résultat semblable, en prenant pour exemple un vers du poète tchèque BŘEZINA:

Vění jeho odívá zvukem písně hlasu nesmrtelného, | jenž hovoří v duších
Ce vers, quoique très libre (puisqu'il est long et que son organisation rythmique repose seulement sur l'intonation), restera vers, tant qu'il gardera sa bipartition avec la division après le mot „nesmrtelného”. Si, au moyen de la restitution de l'ordre des mots régulier, nous y introduisons la tripartition mélodique (la proposition principale – bipartie; la proposition subordonnée comme un troisième segment mélodique), nous supprimerons par là-même la bipartition rythmique, et le vers deviendra de la prose, quoique rythmée:

Vění je ho odívá zvukem | písně nesmrtelného hlasu, | jenž hovoří v duších

L'effet rythmique deviendra absolument identique à l'impression que donne un morceau de prose rythmée, comme le suivant:

Znám ještě mlčelivé roviny | dalekých rozloh | v zapadlých vévodstvích
své duše, | neznámé, neohraničené | a zeščeřelé od věků | v podmračené,
večerní šero agonie . . .

(K. HLAVÁČEK).

Il semble donc possible de définir la différence entre le rythme du vers et celui de la prose en disant que, en prose rythmée, il n'y a pas de superposition de deux schèmes mélodiques virtuels, mais seulement une suite de segments mélodiques à peu près égaux, donnés par l'intonation de la phrase.

Après avoir essayé de répondre aux objections possibles à notre thèse, nous devons encore mentionner en quelques mots l'hierarchie des autres valeurs rythmiques du vers par rapport à l'intonation. Nous avons osé affirmer que toutes ces valeurs sont secondaires par rapport à l'intonation, mais nous ne prétendons nullement qu'elles soient moins importantes ou que l'intonation soit nécessairement porteur immédiat du rythme dans chaque type de vers donné. Nous ne voulons dire par là que deux choses: 1. que dans les types de vers le plus faiblement organisés par rapport au rythme c'est l'intonation qui, à elle seule, suffit comme porteur du rythme; 2. que c'est l'intonation qui, par sa bipartition, donne le canevas fondamental de l'organisation rythmique dans le vers.

ad 1. Si, dans les vers très libres, c'est souvent l'intonation qui, seule, soutient le poids de l'organisation rythmique, on peut dire au contraire que, dans les vers au schème métrique consacré et régulier, elle joue souvent le rôle d'un simple élément différenciateur, puisqu'il y a d'autres éléments qui, avec une netteté suffisante, dessinent le contours rythmique du vers. Mais il suffit qu'après une époque de versification très liée et régulière survienne un relâchement du rythme poétique, pour que l'intonation soit réinstallée dans ses droits.

ad 2. Afin de nous rendre compte du rôle que peut jouer l'intonation comme canevas de l'organisation intérieure du vers, il faudra examiner la bipartition mélodique en tant que moyen de mise en rapport des deux moitiés du vers. Nous commencerons par une citation, empruntée à l'étude, déjà mentionnée, de M. KARCEVSKIJ. En parlant de la division de la phrase par l'intonation en deux parties, M. KARCEVSKIJ dit: „La seconde partie

n'a de raison d'être qu'en tant que complément de la première. On ne peut pourtant point dire qu'elle soit subordonnée à la première: nos exemples montrent trop bien que cette notion n'a pas à intervenir ici. Avec plus de raison on la considérerait comme la fonction de la première. En effet c'est la première partie qui dans une certaine mesure détermine le caractère de l'intonation de l'autre, ainsi p. ex. le renforcement ou l'affaiblissement de la tension de la première entraînera des modifications dans l'intonation de la seconde”. Dans le vers, c'est la même chose: ici aussi, la seconde partie est évaluée par rapport à la première. Que la première soit longue et richement articulée, la seconde courte et d'une construction rythmique peu compliquée ou que ce soit le contraire, c'est toujours la première qui donnera le mesure de la seconde. Ainsi, pendant la récitation, la première partie longue nous obligera à ralentir la prononciation de la seconde courte ou au contraire la première courte fera accélérer la prononciation de la seconde partie longue. Seulement si les deux parties sont égales, la suprématie de la première deviendra imperceptible. Du point de vue sémantique, on observe la même chose: la seconde partie courte auprès de la première longue produira l'impression d'une mise en relief des valeurs sémantiques qu'elle contiendra (parce que, ayant la même étendue du champ sémantique que la première, elle sera moins remplie) etc.

L'organisation interne de chacune de ces deux parties, donnée dans un vers syllabique par le nombre et le groupement des syllabes, dans un vers accentuel par les temps forts, dans un vers syllabique et accentuel à la fois par les pieds, servira de point de repère à la confrontation des parties. D'ordinaire on prétend que la fonction essentielle de tous ces facteurs nommés est de servir de canevas à l'isochronisme qui se fait valoir sur toute l'étendue du vers; on a peut-être raison, tant qu'on prend comme matériaux d'observation des vers non seulement très homogènes par rapport à leur construction rythmique, mais aussi symétriques quant à la bipartition mélodique. Mais dès que nous prenons un vers où les deux parties sont inégales, nous pouvons constater par une lecture à haute voix que l'isochronisme y est déformé par le fait-même de cette asymétrie: les syllabes, les temps forts, les pieds se suivront plus vite dans la seconde partie de tels vers si elle est plus longue que la première, plus lentement si elle est plus courte. Comme exemple, nous prendrons quatre vers allemands dont deux seront symétriques, deux asymétriques:

Warum schufst du mich, mein Herr und Gott,
Der ich aufging, unwissend Kerzenlicht,
Und dabin jetzt im Windé meiner Schuld,
Was schufst du mich, mein Herr und Gott,

(F. WERFEL, Warum mein Gott, cité d'après l'anthologie „Verkündigung”, München 1921).

Les secondes parties des deuxième et troisième vers, qui sont plus longues que les premières parties des mêmes vers, se feront, pendant la récitation, prononcer plus rapidement que le contexte environnant, malgré qu'il y ait, dans tous les quatre vers, une alternation régulière des temps forts avec les temps faibles.

Nous résumons: Le rôle de l'intonation dans l'organisation rythmique du vers consiste en une superposition de deux sortes de schèmes mélodiques,

l'un caractérisant la phrase comme unité sémantique, l'autre caractérisant le vers comme unité rythmique. Chacun de ces deux schèmes étant à deux parties, ils peuvent se recouvrir quant à la place de la scission médiane ou être en désaccord, mais ils sont toujours virtuellement présents tous les deux et le contours du vers comme d'une forme-figure („Gestalt“) est dessiné par leur relation réciproque et la tension qui en résulte. Cette tension, ressentie toujours, est le caractère fondamental, séparant le rythme du vers de celui de la prose. La bipartition mélodique double est le fond même de l'organisation rythmique dans le vers; les autres moyens de cette organisation sont secondaires par rapport à l'intonation en ce sens que l'intonation seule est capable de caractériser, en cas d'absence des autres facteurs du rythme, le vers comme unité rythmique, et que ces autres facteurs, s'ils sont présents, ne se font valoir que sur le fond donné par la bipartition mélodique du vers. — Pour finir nous ajoutons que nous n'avons nullement eu l'intention de traiter le problème de l'intonation dans toute son ampleur. Nous l'avons étudié seulement par rapport à l'organisation interne du vers comme unité rythmique fondamentale et nous avons laissé de côté tout ce qui dépasse les limites de cette unité; c'est surtout la question de l'enjambement et celle de la formation mélodique de la strophe qui sont ainsi restées hors du cadre de notre étude.

No discussion.

TUESDAY 5th JULY.

President: Professor G. DEVOTO; Secretary: Drs. H. D. BOUMAN.

Notice of papers received: Professor E. W. SCRIPTURE, President of the International Society of Experimental Phonetics sent a letter of the following contents:

London, 1. July, 1932.

The International Society of Experimental Phonetics has the honour of sending its heartiest greetings to the International Congress of the Phonetic Sciences and of wishing it all success.

Signed: E. W. SCRIPTURE, President.

11. Professor F. BERNSTEIN, Göttingen: *Stimme und Rasse*.

In einer Reihe von Arbeiten, die in meinem Institut ausgeführt wurden, hat sich ergeben, dass die bekannten Klassifikationen der menschlichen Singstimme, welche bei Männern in Bass, Bariton und Tenor zerfallen, und bei Frauen in Sopran, Mezzosopran und Alt unterschieden werden, sich in ihrer statistischen Häufigkeit in umgekehrter Reihenfolge zuordnen. Es entspricht das Vorkommen der Soprane statistisch dem Vorkommen der Bässe, das der Mezzosoprane dem Vorkommen der Baritone und das der Altstimmen dem Vorkommen der Tenöre. Vor der Mutation der Knabenstimmen in Männerstimmen finden wir in beiden Geschlechtern eine vollkommen gleiche Verteilung der verschiedenen Stimmenklassen. Es ist hiernach klar, dass bei der Mutation die höchsten Knabenstimmen in die tiefsten Männerstimmen übergehen, während die tieferen Knabenstimmen sich bei der Mutation zu den hellsten Männerstimmen, den Tenören, entwickeln.

Das Verständnis für diese Verhältnisse ergab sich, als Untersuchungen

über die Erbllichkeit der Singstimmen angestellt wurden. Es zeigt sich, dass die Bass-Sopran-Gruppe und die Tenor-Alt-Gruppe im Mendelistischen Sinne reine Rassen sind, d.h. dass ihnen die Genformel *AA* und *BB* zukommt, während die Bariton-Mezzosopran-Gruppe die Formel *AB* besitzt, also die Heterozygoten darstellt. Damit sind die Erbllichkeitsgesetze gegeben. Z.B. kann aus einer Ehe von Tenor-Alt nur Tenor und Alt hervorgehen, während die Ehe eines Tenors mit einem Sopran nur Bariton und Mezzosopran ergibt. Untersuchungen mittels des Klangschreibers, die an Männerstimmen angestellt wurden, zeigten bei Aufnahme des gesungenen Vokals *a* wesentliche Unterschiede, die sich so charakterisieren lassen, dass bei den Basstimmen der Formant beim Grundton *f* im Durchschnitt 83 %, bei den Baritonstimmen 50 % und bei den Tenorstimmen 34 % der Gesamtenergie aufnimmt, während der Rest rein musikalischen Partialtönen zukommt. Ins besondere zeigt sich bei der Zerlegung der Kurve in Grund- und Obertöne, dass bei Bariton — abgesehen von dem Oberton des Formanten — noch ein weiteres Maximum oberhalb des Grundtons auftritt, während beim Tenor hierzu noch ein weiteres Maximum unterhalb des Grundtons bemerkbar wird.

Bevölkerungszählungen hinsichtlich der Singstimmen der Schulkinder, die von Sizilien bis Nord-Jütland angestellt wurden, ergaben eine ständige Abnahme der Häufigkeit des Bas-Sopran-Gens von Norden nach Süden. Die Häufigkeit des Bass-Sopran-Gens war in Husum (gegenüber den Friesischen Inseln) in einem Maximum von 61,4 % vorhanden, während Sizilien ein Minimum von 12,4 % aufwies.

Die Häufigkeit des Gens scheint mir daher die Häufigkeit der Beimischung nordeuropäischer Rasse in Europa einigermaßen richtig darzustellen. Weitere Untersuchungen, die an Zigeunern angestellt wurden, ergaben mit einiger Sicherheit, dass das Schema zweier Gene erweitert werden muss, indem noch ein drittes Gen *C* angenommen werden muss, welches eine noch tiefere Altstimmlage bewirkt.

Ganz ähnliche Beobachtungen sind dann später bei Negerkindern in New-York gemacht worden. Die Mittelmeerrassen besitzen danach primär einen Vorrat von *B*- und *C*-Genen. Der Anteil dieser beiden Gene ist jedoch unbekannt. Es scheint, dass das *B*-Gen, welches die weniger tiefe Altstimme bedingt, in den Alpenländern häufiger zu finden ist, sodass dort ein hellerer heterozygoter Alt auftritt, der zuweilen mit Mezzosopran verwechselt werden kann.

Es sind auch Untersuchungen gemacht worden über den Stimmumfang. Es ergibt sich ein bemerkenswerter Unterschied hinsichtlich des Intervalls der musikalischen Töne und des Gesamt-Intervalls. Ersterer steht in Beziehung zum Charakter der Singstimme, während das letztere von diesem unabhängig ist.

Für die Erweiterung der Untersuchungen habe ich Singstimmenplatten hergestellt mit je 9 Musterstimmen. Bei der Herstellung der ersten Stimmplatte wurden deutsche Knaben- und Mädchenstimmen aufgenommen. Bei der Herstellung der zweiten Platte wurden Negermädchenstimmen von Mädchen im Alter von 10–12 Jahren verwendet. Die Demonstration wird zeigen, wieviel tiefer die Altstimmen der Negermädchen sein können.

Die Aufnahme von Stimmverhältnissen in einer Population ist, da das Timbre dieser Platten eine numerierte Skala bildet, normalisiert. Es zeigt