Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1983)

Artikel: Benedicamus devotis mentibus : eia pueri iubilo

Autor: Arlt, Wulf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835338

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Benedicamus devotis mentibus – Eia pueri iubilo[1]

WULF ARLT

Im Kodex «Las Huelgas» aus dem frühen 14. Jahrhundert findet sich auf den Seiten 22 verso und 23 ein zweistimmiges *Benedicamus devotis mentibus* (dazu die Tafel auf Seite 23). Wie bei vielen Stücken dieser Handschrift, die auf eine ältere beziehungsweise «vormodale» Satzweise zurückgehen und hier mit den Notenformen einer rhythmischen Verdeutlichung aufgezeichnet sind, lässt sich der Satz zwar mensural und dreizeitig interpretieren – in einer Lesung, die sich in Grundzügen an der Lehre Francos orientiert –; doch geben das Prozedere wie das Resultat allenthalben Fragen auf. Bei der Aufzeichnungsweise betreffen sie, sofern man die Notationslehre des späten 13. Jahrhunderts zugrunde legt, Inkonsequenzen und Mehrdeutigkeiten, die über das hinausgehen, was jeder Schritt von der Lehre zur Praxis mit sich bringt[2]. Und bei der Analyse der mensuralen Interpretation erstaunt die Diskrepanz zwischen Aufwand und Ergebnis: zwischen einem simplen Satz und einer Vielfalt der Zeichengebung, aber auch hinsichtlich dessen, was mit ihr erreicht wird. Insofern behält bei diesen Stücken die ältere, pragmatisch zurückhaltende und mehr am Text, am Satz und am melodischen Ablauf als an den rhythmischen Angaben orientierte Übertragung von Higinio Anglès durchaus ihren Wert neben der mensuralen Interpretation des Befundes in der neuen Ausgabe von Gordon Anderson. Die eine bietet ein Beispiel dafür, wie der Satz in einer «vormodalen» Interpretation geklungen haben könnte, die andere verdeutlicht eine Lesart der mensuralen Redaktion[3].

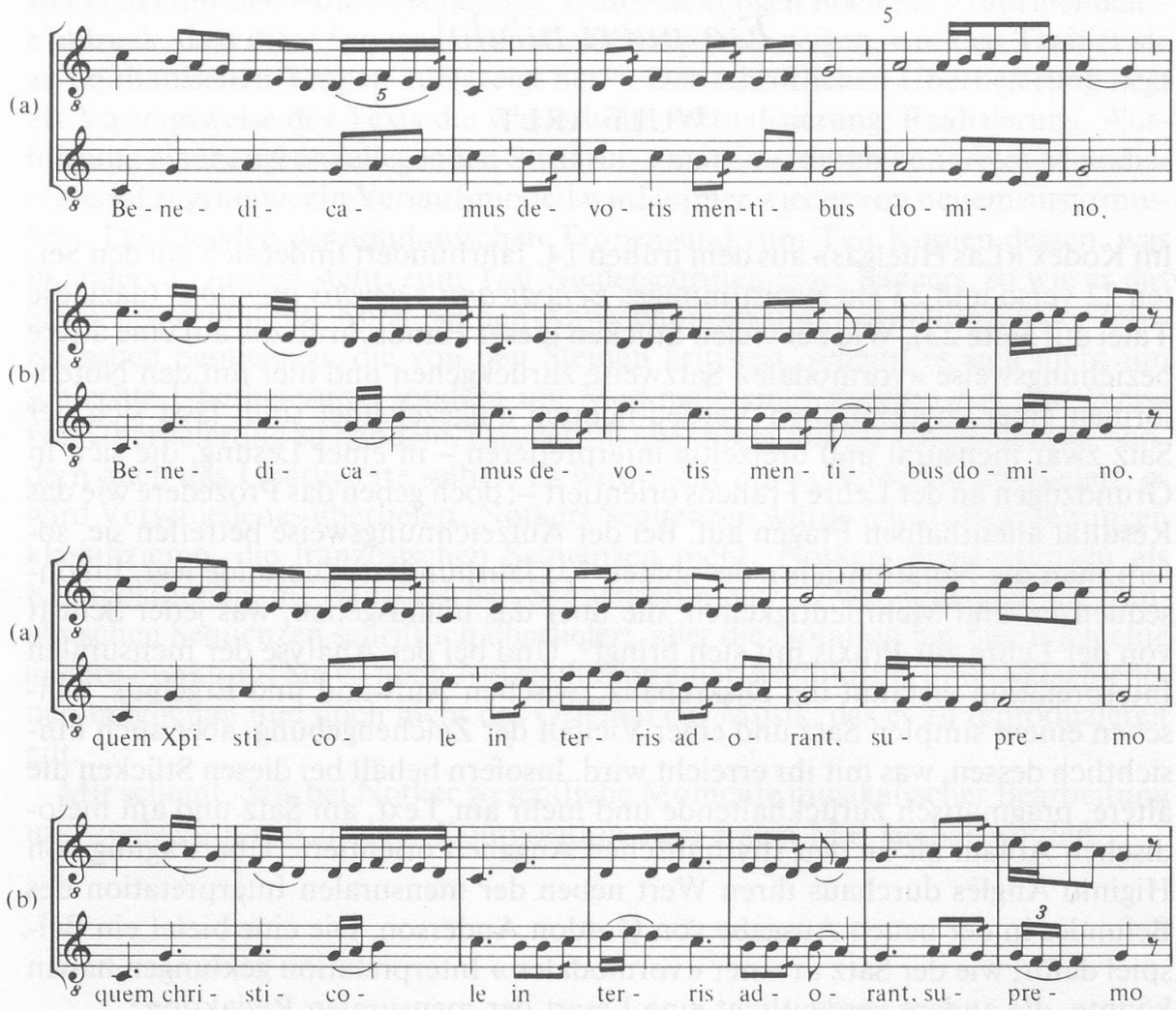
Beide Autoren gehen – wie die folgende parallele Wiedergabe der ersten Abschnitte verdeutlicht – von einem regelmässigen Grundwert der Deklamation aus (um den Vergleich zu erleichtern, ist die Übertragung von Anglès in der Schlüsselung und in der Kennzeichnung der Ligaturen derjenigen von Anderson angeglichen):

1 Der Beitrag ist zwar um einige (durch petit-Druck kenntlich gemachte) Verdeutlichungen zu den Beispielen ergänzt, doch behält er im Haupttext die knappe Darstellung einer ersten, auf den Anlass des Küsnachter Gesprächs bezogenen Präsentation der Materialien und Fragen zur Diskussion bei.

2 Dazu jetzt die Überlegungen in der Studie von Max Haas über «Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco», *Geschichte der Musiktheorie* 5, Darmstadt 1984, 89–160, insbesondere 136–158: «Probleme der praxisbezogenen Musiklehre».

3 H. Anglès, *El Codex musical de Las Huelgas (Musica a veus dels segles XIII–XIV)* I–III, Barcelona 1931, mit einer Faksimilewiedergabe im zweiten Band (die Übertragung des *Benedicamus devotis mentibus:* III, 41); G. Anderson, *The Las Huelgas Manuscript. Burgos, Monasterio de Las Huelgas* I/II, Neuhausen-Stuttgart 1982 (*CMM* 79), mit einer Übertragung des Benedicamus im ersten Band (70 als Nr. 43). – Anderson hat seine Interpretation der Aufzeichnungsweise dieses Kodex in einer eingehenden Studie erläutert: «The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts», in: *MD* 32 (1978), 19–67. Auf weitere Möglichkeiten einer pragmatischen Vermittlung zwischen den Gegebenheiten der Struktur und den mensuralen Angaben bin ich an anderer Stelle eingegangen: «Musik, Schrift und Interpretation. Zwei Studien zum Umgang mit Aufzeichnungen ein- und mehrstimmiger Musik aus dem 14. und 15. Jahrhundert», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 4 (1980), 92–132, insbesondere 95–114.

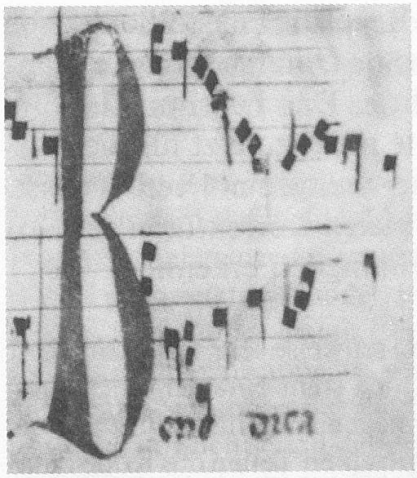
(a) = Anglès (b) = Anderson

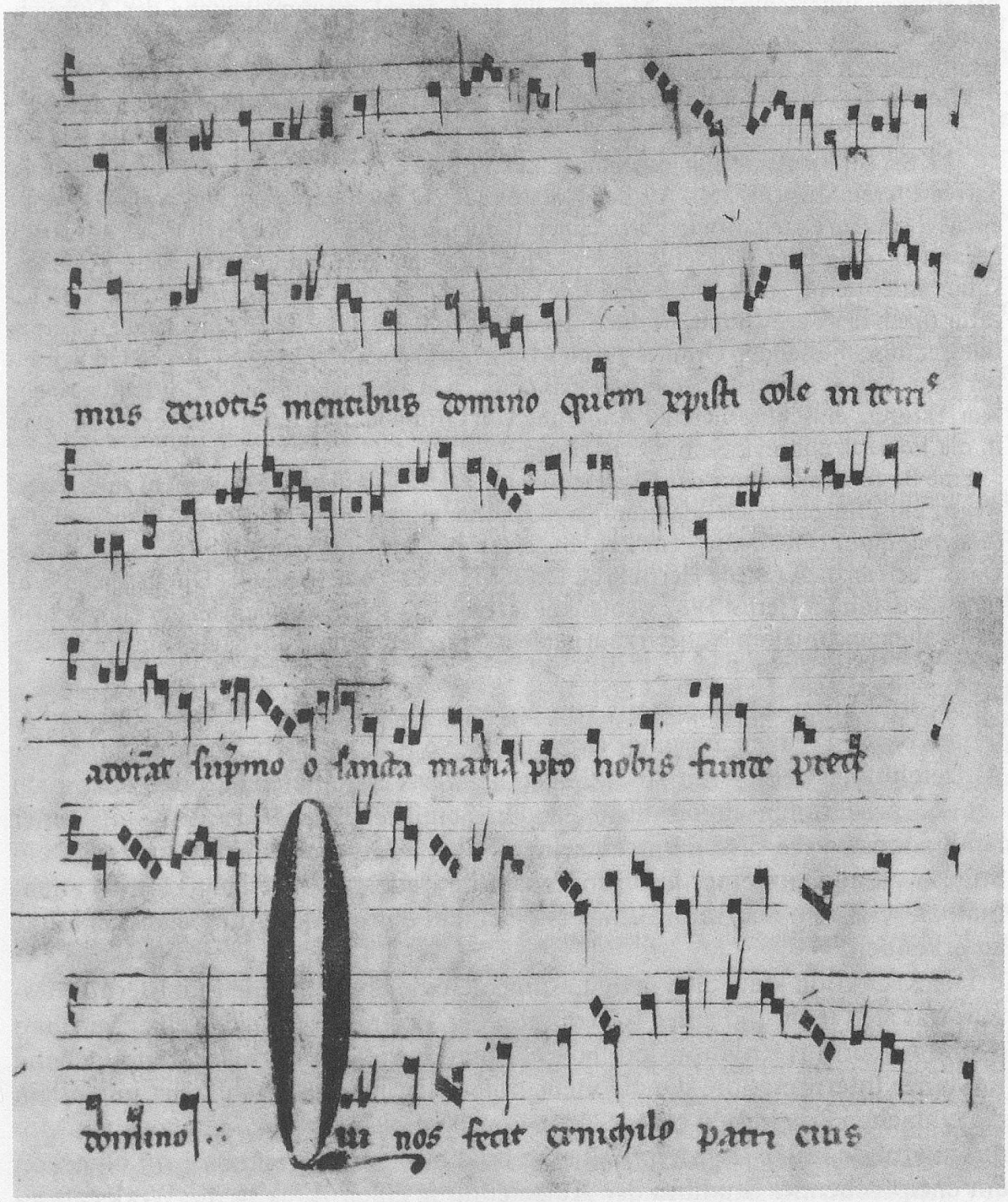


Während aber Anderson den Grundwert einer Longa des fünften Modus konsequent beibehält, dehnt Anglès den Deklamationswert bei den Schlusswörtern der Abschnitte. So wie sich Anderson bei der *fractio* nach der Dreizeitigkeit richtet und Anglès die Werte pragmatisch gemäss der Anzahl der Töne verkürzt.

Dabei kann sich Anderson auf die Angaben der Notation berufen und Anglès auf Kriterien der Melodiebildung, des Satzes und der Textgliederung. Und wie man Anglès vorhalten kann, er vernachlässige die vielen Informationen der Aufzeichnungsweise, so ist eben gegenüber Andersons Lesung einzuwenden, dass bei ihr der Aufwand der Zeichengebung in der musikalischen Struktur keine entsprechende Begründung findet.

Dass freilich dem Schriftbild kein einheitliches System der Bezeichnung zugrunde liegt, zeigt schon die je andere Aufzeichnung des «Gleichen» mit der Kombination verschiedenster Techniken, wie sie etwa in den Gruppen der Oberstimme über «(Benedi)ca(mus)» und «(christi)co(le)» zu beobachten ist: beim ersten Mal eine Gruppe aus drei Rhomben, deren erste mit einer aufwärts gerichteten Kauda versehen ist, dann ein quadratisches Korpus (das als Einzelnote eine Brevis und als Abschluss einer Ligatur eine Longa anzeigen würde) und zum Schluss eine plizierte Longa (da der rechte Strich eindeutig länger ist); beim zweiten Mal mit dem gleichen Beginn, aber nur mit zwei Rhomben und dann einer angefügten Binaria. Und wenn man beide Gruppen gleich und im Wert einer Longa überträgt, wie es Anderson mit der Interpretation als sechs Semibreven unternimmt, dann müsste in einer «mensuralen» Lesung die aufwärts gerichtete Kauda des Anfangs – und unbesehen der weiteren Notenformen! – für alle sechs Töne kurze Werte anzeigen.




mus totis mentibus domino quem xpisti cole in tem
adorat supmo o sancta maria pro nobis funde preces
domino . . Qui nos fecit ex nichilo patri eius

Nun liegt der Arbeit am Kodex «Las Huelgas» in der Regel die Faksimileausgabe des Jahres 1931 durch Higinio Anglès zugrunde, der seine Untersuchungen ebenfalls vor allem anhand der Photographien durchführte. Das Faksimile ist fürs Jahr seiner Veröffentlichung ausgezeichnet und heute nicht zuletzt für die Klärung von Stellen hilfreich, bei denen die Tinte seither weitgehend verblasst ist. Andererseits lässt die Schwarz-weiss-Wiedergabe die vielen Korrekturen des Notenbildes in einigen Teilen der Handschrift nur unzulänglich erkennen.

Dass die Handschrift von mehreren Händen geschrieben und teilweise sehr stark korrigiert ist, vermerkte schon Higinio Anglès (II, xvi–xix et alia). Doch steht eine detaillierte paläographische Untersuchung des Befundes noch aus. In ihr liegt ein Schlüssel für das Verständnis der unterschiedlichen Notationsverfahren in den einzelnen Teilen des Kodex und bei Stücken unterschiedlicher Machart, für viele der «Unstimmigkeiten» der Aufzeichnung (aus einer nur partiellen Überarbeitung) und eben nicht zuletzt für die zahlreichen Bearbeitungen im einstimmigen wie im mehrstimmigen Bestand dieser Handschrift.

Wie direkt selbst in den Korrekturen von erster Hand der Arbeitsprozess aufscheint, zeigt etwa die melismatische Fassung des Benedicamus *Verbum patris hodie* auf fol. 26'/27. Sie ist, wie Anderson feststellte (I, xxxiv), eine Überarbeitung eines vorangehenden Satzes älteren Stils (25/25'). Als der Notator auf 26' nach der organalen Anfangsgruppe ein Melisma im ersten Modus aufzeichnete (oder auch aus einem anderen Stück kopierte), begann er mit einem Porrectus in der Grundform der Quadratnotation. Seine Anfangskauda ist entfernt, so dass sich eine *sine proprietate et cum perfectione* geschriebene Ligatur (nach der Bezeichnungsweise Francos) ergab. Und dass die entsprechenden Ternariae der anschliessenden Ordines gleich so geschrieben sind, zeigt eben den ersten Schreiber «am Werk». – Bezeichnenderweise finden sich in diesem Satz weitere aufschlussreiche Korrekturen, einschliesslich der Änderung von Gruppen dreier absteigender Semibreves in die Folge Semibrevis-Semibrevis-Longa.

Eine Bestandsaufnahme der Korrekturen im Kodex «Las Huelgas» ist nicht zuletzt deswegen ein dringendes Desideratum, weil die Benutzung der Handschrift – als Teil des «Patrimonium Nacional» – zur Zeit eingeschränkt ist. Umso mehr gilt mein herzlicher Dank auch an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. José López-Calo, Santiago. Durch seinen Einsatz war es mir im Herbst 1982 wenigstens für einige Stunden möglich, an der Handschrift zu arbeiten und mit ihm Notizen zum paläographischen Befund des Kodex aufzunehmen.

Die Korrekturen stammen teils von erster, teils von zweiter Hand, und sie betreffen bei den Sätzen aus einer «vormodalen» Praxis neben Änderungen in der Aufzeichnungsweise – mit zusätzlichen aufwärts gerichteten Kauden oder auch der «Präzisierung» dreier absteigender Semibreves zu Gruppen mit einer Schlusslonga – die Ergänzung einzelner Töne. So ist am Original (und wäre ein Stück weit auch an einer farbigen Faksimilewiedergabe der Handschrift) allenthalben schon im Schriftbild eine erste Schicht der «Bearbeitung» solcher Sätze zu erkennen.

Die Redaktion kann eine neue Lesung bieten oder auch eine Präzisierung dessen, was sich aufgrund einer Konvention der Vortragsweise von selber verstand (– und Andersons Rhythmisierung deckt sich bezeichnenderweise weitestgehend mit einer Interpretation, die die mensuralen Angaben vernachlässigt und allein die einfachen Spielregeln einer Silben-Longen-Folge mit *fractio* im zweiten Modus zugrunde legt!). In jedem Fall aber erlaubt bei dieser Handschrift oft schon ein entsprechendes Studium der Aufzeichnung einen Blick in die Werkstatt je-

ner, die an dem Kodex arbeiteten, da sich hier anschaulich verfolgen lässt, wie man damals im Norden Spaniens – aus einer pragmatischen Haltung – mit älteren Satzweisen und mit den Möglichkeiten mensuraler Verfahren umging.

Auch beim *Benedicamus devotis mentibus* entsprechen die Probleme der Interpretation durchaus dem Befund der Handschrift. Er lässt selbst in der Faksimilewiedergabe überall die Merkmale einer «mensuralen» Überarbeitung erkennen: mit zusätzlichen «cum opposita proprietate»-Kauden und Pliken, mit Rasur-Spuren – so ist im dritten System auf 23 am Anfang der ersten Binaria über der Silbe «(su)pre(mo)» eine abwärts gerichtete Kauda durch eine aufwärts weisende ersetzt –, mit der Änderung von Gruppen dreier absteigender Semibreves in die Folge Semibrevis-Semibrevis-Longa und so fort. Allerdings verwendete auch schon der erste Schreiber unterschiedliche Notenformen und insbesondere Rhomben nicht nur für absteigende «currentes». Und wenn man die Indizien für eine Bearbeitung mit der Struktur des Satzes vergleicht, so wird eben deutlich, dass es sich hier um die Ornamentierung einer einfachen, «vormodalen» Klangfolge handelt, die dadurch entstand, dass ein Cantus im gleichen Ambitus und vor allem mit den Intervallen Oktave, Quinte und Einklang (in Gegen- und gelegentlich auch Parallelbewegung) um eine zweite Stimme erweitert wurde. Sie ist, wie die unterschiedliche Ornamentierung zeigt, im oberen System notiert.

Die Spielregeln der Ornamentierung lassen sich erschliessen. Bei ihr ging es einerseits um einen melodischen Verlauf in Sekundschritten und andererseits um eine Ausgestaltung der Schlüsse. So sind die Gerüstklänge für die ersten drei Silben offensichtlich Oktave-Einklang-Quinte, mit einem Schluss des ersten Abschnitts «Benedicamus» in der Oktave. Die vierte Gruppe bietet im Organum eine eingehende Erweiterung der Pänultima und vermutlich auch im Cantus eine Ergänzung zum Sekundschrittverlauf. (In der Lesung von Anglès, die wohl den Intentionen einer ersten Aufzeichnung näher kommt, tritt die Sekundschrittfolge hervor, während die Übertragung Andersons mit der mensuralen «Verdeutlichung» die Gerüstklänge unterstreicht.)

Wie wenig die Ornamentierung mit den mensuralen Informationen zusammenhängt und wie mehrdeutig die Aufzeichnung nicht zuletzt durch die «verdeutlichende» Redaktion wurde, zeigen die grösseren Schlussbildungen am Ende der oben wiedergegebenen ersten Abschnitte auf «domino» (A) und «supremo» (B) sowie am Ende des Satzes auf dem abschliessenden «domino» (C):

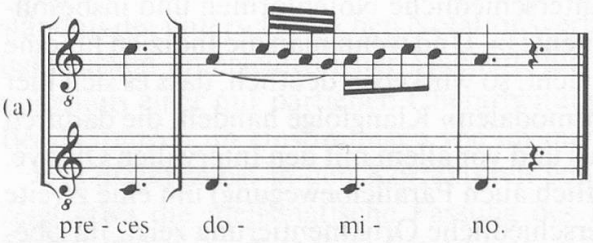
– Bei A scheint in beiden Stimmen eine abwärts gerichtete Kauda entfernt und eine aufwärts weisende ergänzt zu sein. (Die abwärts gerichtete Kauda am Ende der Quaternaria in der Unterstimme kann dennoch durchaus von erster Hand sein.) Ausserdem ist in der Oberstimme die plizierte Einzelnote unvollständig gelöscht. Das spricht für eine ursprünglich mensural nicht präzisierte, «längere» ornamentale Ausgestaltung der Pänultima – etwa im Sinne der Übertragung von Anglès, der die plizierte Einzelnote berücksichtigte, die bei Anderson entfiel (obwohl er anderenfalls die gleiche Pänultima erhalten hätte, wie am Ende von «(Benedi)ca(mus)»).

– Auch bei B ist korrigiert. So wies die «c.o.p.»-Ligatur der Oberstimme, wie sich an der Rasurspur erkennen lässt, zunächst die Grundform auf. (Der ursprüngliche Befund der Unterstimme bleibt ebenso offen wie das vom Redaktor Intendierte.) Die erste Aufzeichnung in der Unterstimme könnte mit anderen Notenzeichen dasselbe gemeint haben wie bei A. Doch bot die Oberstimme offensichtlich von vornherein eine Variatio mit einer «longa florata» auf der ersten Silbe und dann dem Abstieg c-h-h-a, der bei A dem Aufstieg a-h folgt. (Eine solche unterschiedliche Aufteilung ornamentaler Tongruppen der Oberstimme lässt sich ja bezeichnenderweise auch bei den mehrfachen Aufzeichnungen mehrstimmiger Sätze der aquitanischen Handschriften des 12. Jahrhunderts immer wieder beobachten.) – Andersons Übertragung bietet eine denkbare Lesung der mensuralen Ver-

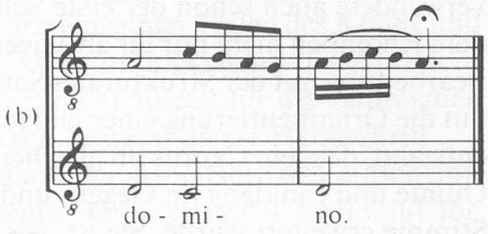
deutlichung, die hier die Stimmen in der Zahl der Töne einander angleicht, während Anglès den Befund der Unterstimme zurechtrückt. Doch ist dem Satz keine Begründung dafür zu entnehmen, warum die Viertongruppe der Unterstimme bei A und B in so unterschiedlicher Weise erklingen soll.

– Und bei C spricht eben der Befund dafür, dass zumindest dieser Schluss mit einer freieren Dehnung vorgetragen werden sollte. Anderson zwingt die Gruppen in eine modale *fractio* mit vier Semibreven auf eine Brevis (nach einem Terzsprung!); Anglès entscheidet sich für eine Verzierung des Schlussklangs in der Oberstimme:

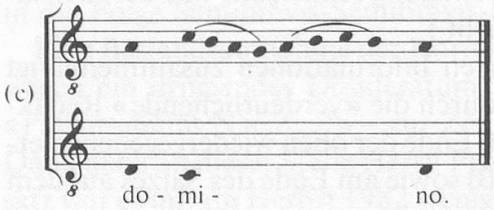
Anderson



Anglès



Nur notierte eben der erste Schreiber absteigende Tonfolgen oft mit Rhomben. Und dass einerseits diese nach einem Terzsprung neu einsetzen und andererseits die Anordnung der Zeichen die letzte Ligatur eindeutig von der Schlussnote trennt, spricht dafür, dass der erste Schreiber – im Sinne der älteren, «vormodalen» Mehrstimmigkeit – eine zwischen Quinte und Oktave vermittelnde längere Schlussgruppe meinte, also



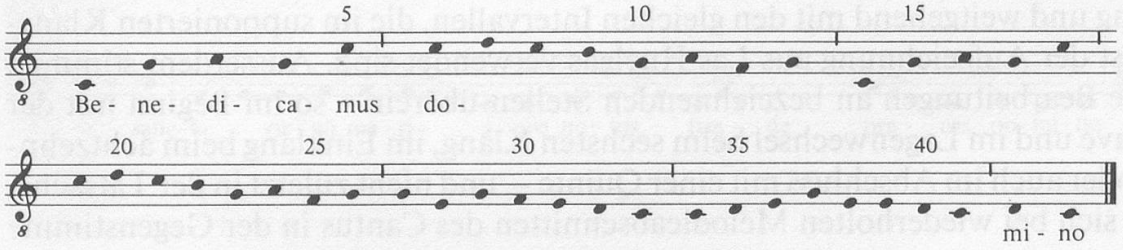
Einige Partien des – im übrigen von mehreren Händen notierten – Kodex «La Huelgas» sind stärker redigiert als andere. Und diese Unterschiede decken sich zumindest teilweise mit dem ja anderen Verhältnis zwischen der Aufzeichnungsweise und der Struktur des Aufgezeichneten in den verschiedenen stilistischen Schichten, die der einstimmige wie der mehrstimmige Bestand dieser Handschrift einschliesst. So ist gerade bei dieser Quelle die Interpretation einer Aufzeichnung aufs engste mit der Frage nach der Herkunft und Beschaffenheit des Notierten verbunden. Sie ist für einen mehrstimmigen Conductus oder auch eine Motette des «Notre Dame»-Repertoires sehr viel einfacher zu beantworten als bei den Stücken, die auf eine ältere Satzweise zurückgehen oder auch den Niederschlag einer *ad hoc*-Praxis in der Schrift bieten könnten. Nur ausnahmsweise gibt es bei einer solchen Aufzeichnung so viele Anhaltspunkte für die Herkunft aus einer «vormodalen» bzw. schriftlosen Praxis wie beim ersten Kyrie der Handschrift: von der Satzweise über andere Bearbeitungen des gleichen Cantus bis zu der Tatsache, dass sich hier sogar die präzisierende Formulierung mensu-

raler Bezeichnungstechniken am Schriftbild verfolgen lässt[4]. Bei manchen dieser Sätze liegen gar keine Konkordanzen vor, bei anderen nur einstimmige Aufzeichnungen. Umso bemerkenswerter sind die vielen Quellen, die zum Verständnis des *Benedicamus devotis mentibus* beizubringen sind[5].

Mehrstimmige Fassungen dieses *Bendicamus* gibt es mit und ohne Tropen vom 12. bis ins 16. Jahrhundert und nicht zuletzt in jenen «peripheren» Quellen, deren Bestand Kurt von Fischer und Max Lütolf in den einschlägigen Bänden des *Répertoire Internationale des Sources Musicales* erschlossen haben[6]. So findet sich der Gesang ohne Tropus und als Unterstimme in einem melismatischen Satz des «Codex Calixtinus» (190/190'), in einem dreistimmigen Organum der «Notre Dame»-Handschriften (W_1, 11'–12; F, 41'–42'; W_2, 28–29) und in einem kürzeren dreistimmigen Satz, der im ersten Faszikel des Kodex Montpellier überliefert ist (4'). Ebenfalls untropiert ist die zweistimmige Aufzeichnung im einfachsten Note-gegen-Note-Satz einer Handschrift des 14. Jahrhunderts: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 2699 (195).

Zwar sind auch die modalen Sätze durch die Auseinandersetzung mit der Choralvorlage geprägt – mit ihrer Melodiegestalt und nicht zuletzt mit ihrer textlichen Gliederung durch die beiden Wörter «Benedicamus» und «domino» –; doch liegt in diesen Kompositionen der Schwerpunkt bei der neuartigen künstlerischen Gestaltung, die durch die Erweiterung um zwei melodisch eigenständige, modal notierte Oberstimmen möglich wurde. Das erlaubte eine vielfältige Arbeit mit den Mitteln der Wiederholung, des Gegensatzes und der Variation: im einzelnen der Melodiegestaltung wie in den Proportionen der formalen Anlage; bei der Komposition in der Handschrift Montpellier allein mit der Satzweise des *discantus* und in der Bearbeitung der drei älteren Handschriften des Pariser Repertoires mit einem Wechsel von der weit gespannten organalen Gestaltung des ersten Teils zum dreistimmigen Diskant im zweiten. Es ist durchaus symptomatisch für diesen freieren Umgang mit dem Choral, dass dessen Wiederholungstruktur im dreistimmigen Organum zugunsten der Gesamtdisposition des Satzes geändert wurde.

Die Unterstimme des dreistimmigen Diskantsatzes – die im übrigen und vor allem im ersten Teil weitgehend einer Reduktion der Melodiefassung des Satzes aus Las Huelgas entspricht – bringt folgende Melodie (Gliederungsstriche zeigen Pausen im Tenor an):



4 Vgl. W. Arlt, «Aspekte der musikalischen Paläographie», in: *Paläographie der Musik I: Die einstimmige Musik des Mittelalters*, Köln 1979, 1.39–42.

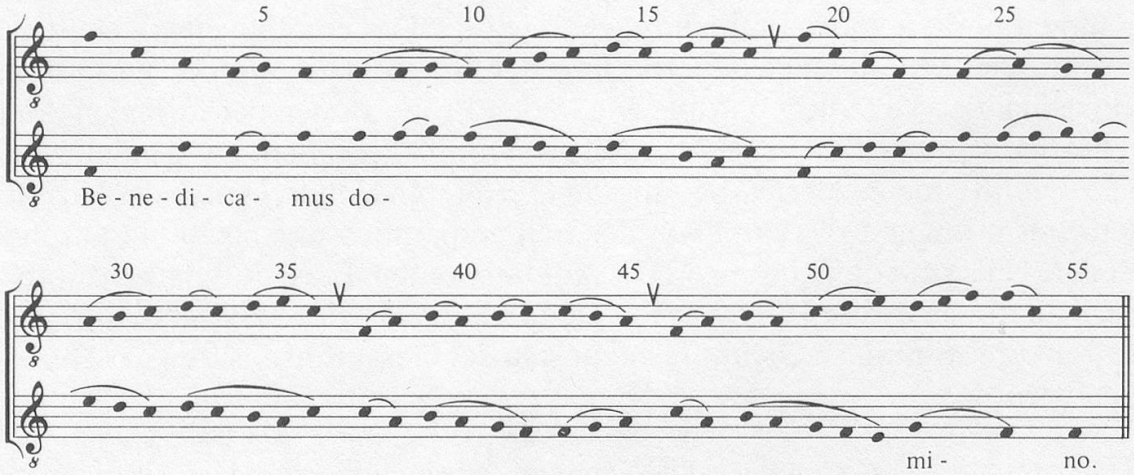
5 Dazu der Kommentar der Ausgabe von Anderson: I, xxxiii.

6 *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, 2 Bände, München-Duisburg 1972 (RISM B.IV 3/4).

Da die Töne 1–13 und 14 bis 26 identisch sind, bietet die Melodie eine Grossgliederung in drei Teile der Folge AAB, wobei B mit 17 Tönen etwas länger ist als A und durch den Melodieverlauf in 7+8+2 Töne gegliedert wird, also ebenfalls zweiteilig mit einer Schlussgruppe. Diese Gliederung ist im mehrstimmigen Satz von Montpellier aufgenommen.

Im Organum geben die Töne 1–5 den Anlass zu einer weit angelegten Haltetonpartie. Der Rest ist im Diskant vertont. Dabei gibt es einige Unterschiede gegenüber der Melodie des dreistimmigen Diskantsatzes, die entweder auf eine andere Vorlage oder auch auf die Bearbeitung zurückgehen. So lautet 37 f (statt g) und es fehlen 39 und 40. Entscheidend aber ist, dass hier einerseits die melodische Korrespondenz im ersten Teil des Melismas über «domino» durch die Tenorrhythmisierung verdeckt und andererseits das gesamte Melisma vor den beiden Schlusstönen in der gleichen Rhythmisierung wiederholt wird. Denn das geschieht – wie sich auch im Klanglichen beobachten lässt – um der Korrespondenz und der Balance der Teile willen.

Der Satz des «Codex Calixtinus» bietet gleichsam das Gegenstück zum Pariser Organum mit den Mitteln einer älteren vormodalen Zweistimmigkeit[7]. Auch hier ist die organale Erweiterung nach Lage und Funktion klar vom Cantus getrennt. So verbindet diese Sätze mit der Aufzeichnung im Kodex «Las Huelgas» letztlich nur die gemeinsame Vorlage. – Anders verhält es sich mit der zweistimmigen Aufzeichnung der Münchner Handschrift[8]:



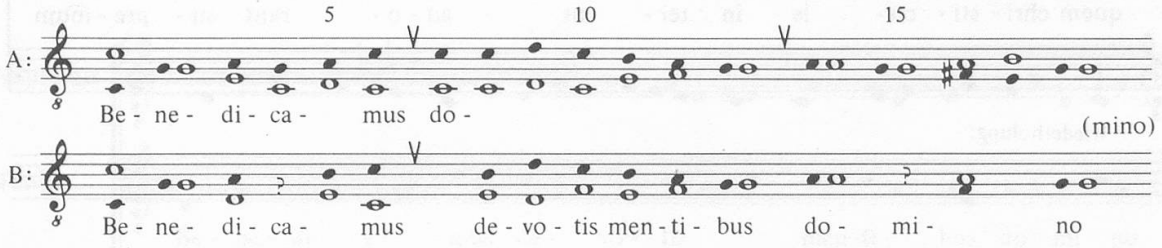
Sie überliefert das einfachste Beispiel einer klanglichen Erweiterung des Cantus im gleichen Oktavraum: Note gegen Note gesetzt, ohne rhythmische Verdeutlichung und weitgehend mit den gleichen Intervallen, die im supponierten Klanggerüst der Aufzeichnung aus Las Huelgas verwendet sind. Ausserdem stimmen beide Bearbeitungen an bezeichnenden Stellen überein – so im Beginn mit der Oktave und im Lagenwechsel beim sechsten Klang, im Einklang beim achtzehnten oder auch im Abschluss mit einer Quinte –, und nicht zuletzt in der Tatsache, dass sich bei wiederholten Melodieabschnitten des Cantus in der Gegenstimme

7 Eine farbige Faksimilewiedergabe der mehrstimmigen Sätze des «Codex Calixtinus» veröffentlichte jetzt José López-Calo, *La musica medieval en Galicia,* La Coruña 1982, 45–52, mit Folio 190 und 190 verso auf Seite 51 und einer Übertragung des Benedicamus auf Seite 166.

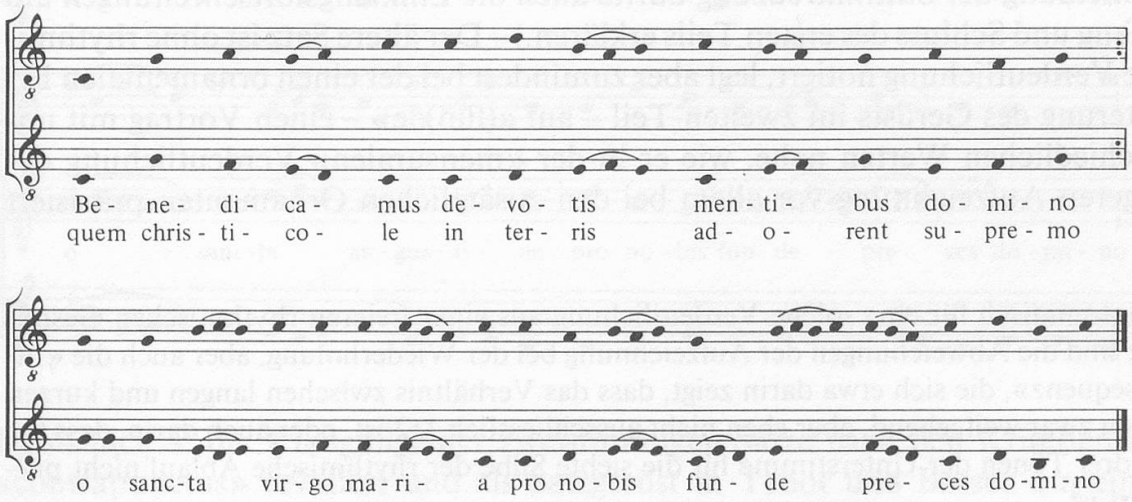
8 Die ersten drei Töne der Gruppe über 53 stehen in der Aufzeichnung versehentlich über dem vorangehenden Ton der Unterstimme; zur Handschrift: Gilbert Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320–1400),* Duisburg 1969, 74 (RISM B.IV²).

die gleichen (Gerüst-)Töne finden. – Ebenso deutlich jedoch zeigt schon der Vergleich der ersten Abschnitte den breiten Spielraum der Formulierung gerade im Rahmen dieser einfachen Verfahren einer klanglichen Ergänzung der bearbeiteten Melodie. Ganz abgesehen davon, dass sich die Vorlagen der Sätze in einzelnen Tönen unterscheiden und dass die neumatische Erweiterung der Klangfolge im Kodex «Las Huelgas» nur eine hypothetische Reduktion erlaubt.

A bringt die transponierte Klangfolge der Münchner Handschrift für die Cantustöne 1–18 bzw. 19–36, B eine Reduktion des Satzes aus Las Huelgas für diesen Anfang

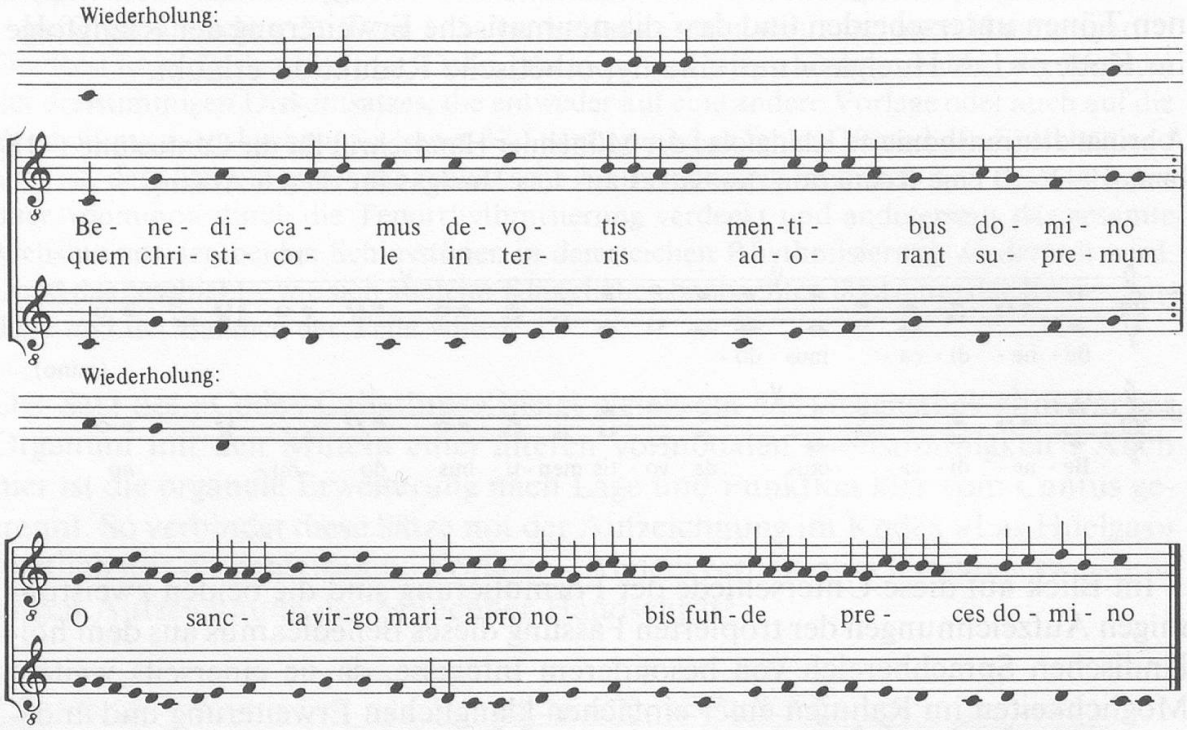


Im Blick auf diese Unterschiede der Formulierung sind die beiden zweistimmigen Aufzeichnungen der tropierten Fassung dieses Benedicamus aus dem holländischen Sprachbereich von besonderem Interesse, da sie einerseits weitere Möglichkeiten im Rahmen einer einfachen klanglichen Erweiterung und andererseits den Übergang zur Ornamentierung verdeutlichen. Die ältere dieser Aufzeichnungen findet sich in einer Handschrift des späten 14. Jahrhunderts, deren Bestand nach Utrecht beziehungsweise Rotterdam verweist: Oxford, Bodleian Library, lat. liturg. d. 1 (85'/86)[9]:



9 Die Melodie der Unterstimme über den letzten acht Silben steht in der Quelle eine Terz zu hoch; zur Handschrift: Reaney, *Manuscripts*, 262/63. Nachträglich sehe ich, dass dieser Satz mit einer weiteren einstimmigen Textierung des Melismas aus dieser Handschrift (85/85': *Benedicamus hoc templum*) jüngst auch von Frank Harrison ediert wurde: «Two Liturgical Manuscripts of Dutch Origin in the Bodleian Library, Oxford, and Music for the Ordinary of the Mass in Late Medieval Netherlands», in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlande Muziekgeschiedenis* 32 (1982), 76–95, mit der Edition auf 95.

Sie stimmt im Klanggerüst weithin mit einem Satz der Handschrift Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, germ. 8°190 (30'/31) überein, die um 1500 und wohl in Utrecht entstand[10]:



In diesen Sätzen ist die Stimmkreuzung dadurch vermieden, dass die vorgegebene Melodie je nach der Lage abschnittsweise auf die beiden Stimmen verteilt ist: im ersten Teil erscheint sie in der oberen und im zweiten in der unteren. (Die Vermeidung der Stimmkreuzung dürfte auch die Einklangsfortschreitungen am Anfang und Schluss des ersten Teils erklären.) – Der ältere Satz ist ohne rhythmische Verdeutlichung notiert, legt aber zumindest bei der einen ornamentalen Erweiterung des Gerüsts im zweiten Teil – auf «(fun)de» – einen Vortrag mit unterschiedlichen Werten nahe, wie er in der «mensuralen» Verdeutlichung der jüngeren Aufzeichnung vor allem bei den zusätzlichen Ornamenten präzisiert ist.

Symptomatisch für eine solche Verdeutlichung aus einer freieren rhythmischen Gestaltung sind die Abweichungen der Aufzeichnung bei der Wiederholung, aber auch die «Inkonsequenz», die sich etwa darin zeigt, dass das Verhältnis zwischen langen und kurzen Tönen zwar weitgehend, aber eben nicht ausschliesslich 1:2 ist, oder auch darin, dass bei den drei Tönen der Unterstimme für die siebte Silbe der rhythmische Ablauf nicht präzisiert ist.

Die Abschnittbildung, die im ersten Teil derjenigen in den älteren Sätzen entspricht, zeigt einen klaren Zusammenhang mit der Gliederung des Textes.

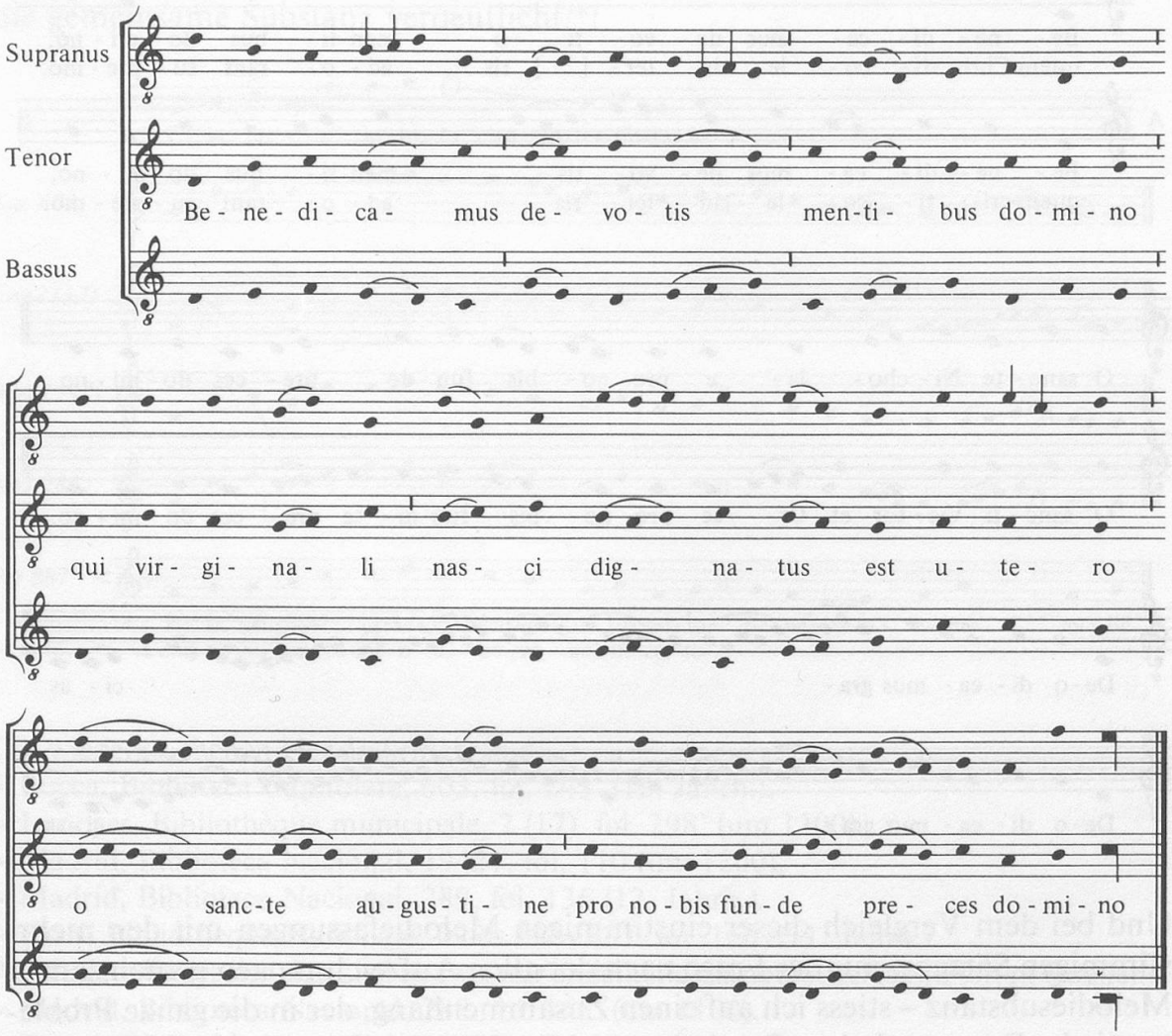
Das gilt bei beiden Sätzen im ersten Teil für die Gruppierung in 5+6+3 Silben («Benedicamus / devotis mentibus / domino») und im zweiten in 8 («o»+7)+7+3 («O santa virgo

10 Zur Handschrift: Kurt von Fischer und Max Lütolf, *Handschriften* I, 328–339.

maria / pro nobis funde preces / domino»). – In der jüngeren Aufzeichnung ergibt sich aus der ornamentalen Erweiterung des Ablaufs eine weitere Gliederung des zweiten Teils in

O sancta / virgo maria
pro nobis / funde preces
domino.

Wie stark eine solche einfache klangliche Ergänzung älteren Stils in die verschiedensten Richtungen hin modifizierbar war, zeigt schliesslich der dreistimmige Satz der Handschrift Verona, Biblioteca Capitolare, DCXC (51'/52) aus etwa der gleichen Zeit[11]:

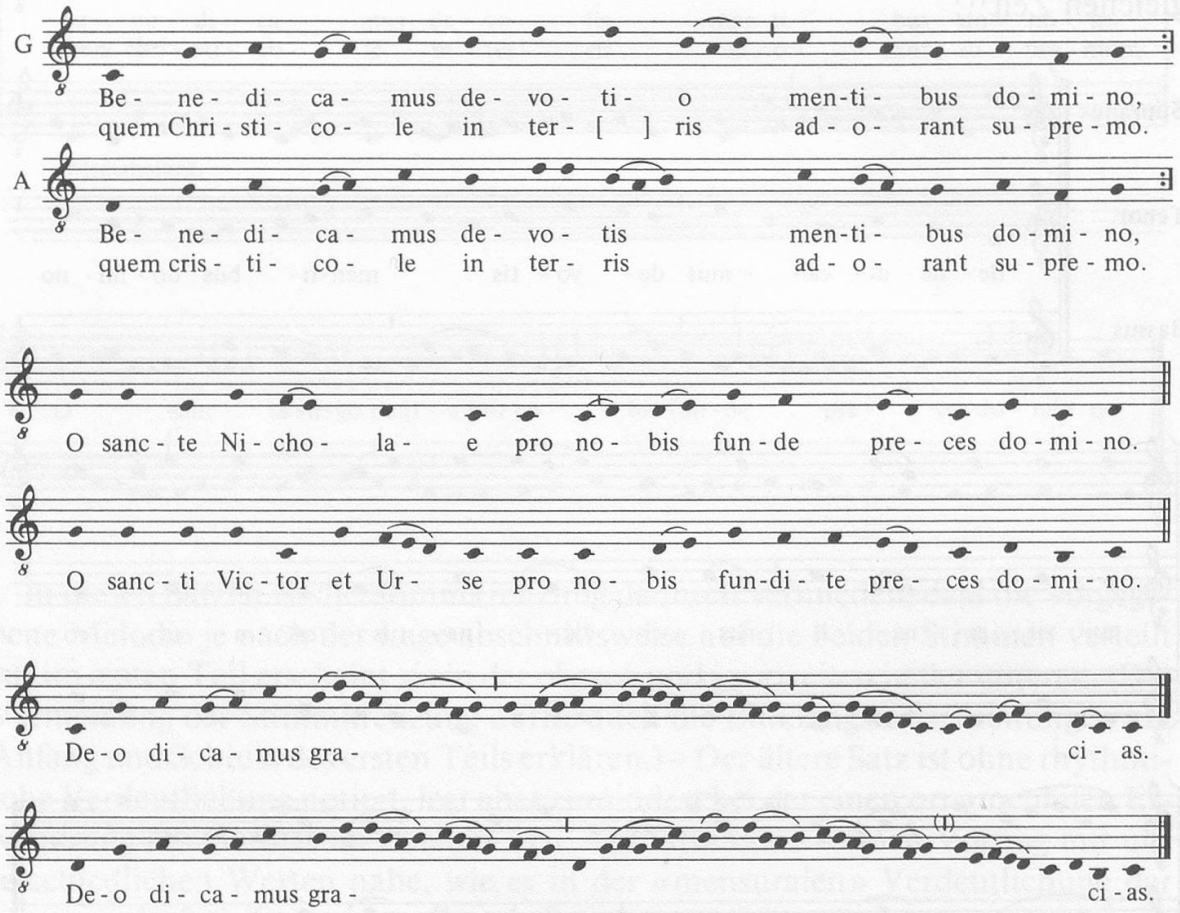


Denn hier ist die Klangfolge der zweistimmigen Sätze nach den Kriterien des «contrapunctus» revidiert und als Satzgerüst in Tenor und Bassus um einen «Supranus» erweitert.

Soweit verdeutlicht die Überlieferung einen «peripheren» Hintergrund des Satzes der spanischen Handschrift. Offen jedoch bleibt die Frage, wieweit sich der Redaktor dieses Satzes im Kodex «Las Huelgas» eine Melodiefassung zurechtrückte, und ebenso, wie es um das Verhältnis zwischen der Liedfassung und dem untextierten Benedicamus steht.

11 Zur Handschrift: ebenda II, 1107–1110.

Nun gibt es zwei einstimmige Aufzeichnungen der tropierten Fassung. Die eine edierte Jürg Stenzl nach einem Tropar der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vom Grossen St. Bernhard (ohne Signatur; Archivnummer 2038; Standort: Tablar Ma 6; 66/66')[12]. Die andere findet sich in der durch Kurt von Fischer entdeckten und in ihrem mehrstimmigen Bestand beschriebenen Handschrift Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, 9-E-17 (67'/68 ?)[13]. Dass sie, wie die folgende parallele Wiedergabe verdeutlicht, weitgehend übereinstimmen, ist angesichts der von Kurt von Fischer betonten Nähe der beiden Quellen nicht erstaunlich[14]:



Und bei dem Vergleich dieser einstimmigen Melodiefassungen mit den mehrstimmigen Sätzen – aus der Frage nach der allen Aufzeichnungen gemeinsamen Melodiesubstanz – stiess ich auf einen Zusammenhang, der in die ganze Problematik der Frage nach der «Bearbeitung» im Mittelalter führt. Denn dabei wurde mir klar, dass ich diese Melodie schon lange aus anderen Formulierungen kannte. Auch dabei geht es um ein Benedicamus, und zwar um ein Lied, das bereits im 11. Jahrhundert belegt ist und zu den ältesten Beispielen der Gattung gehört: *Eia pueri iubilo / clangentes tinnulo.*

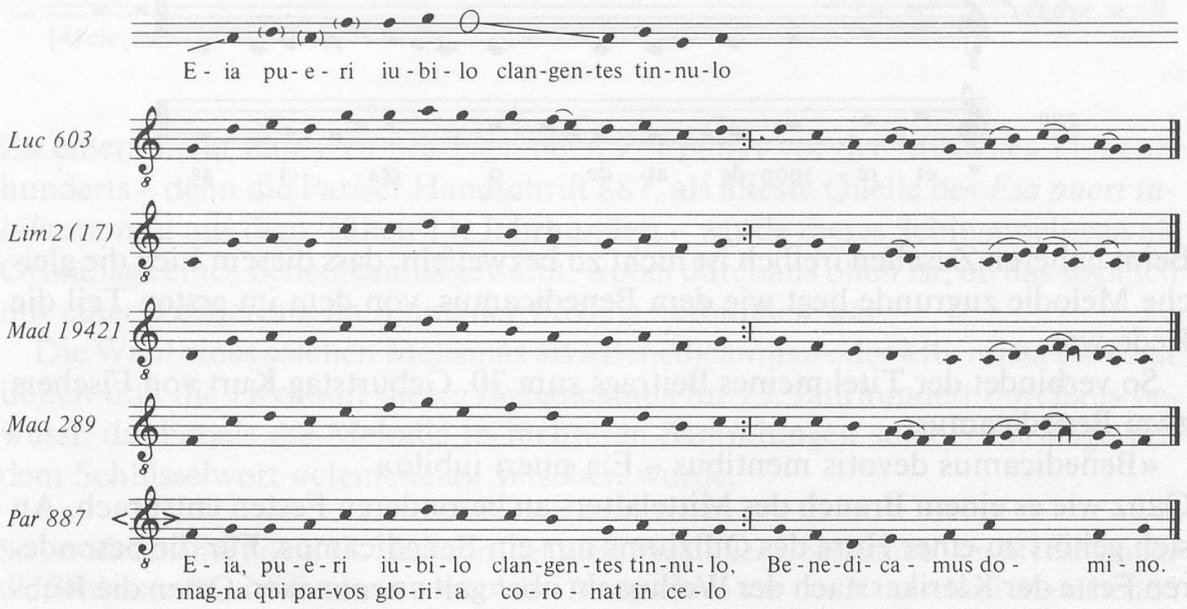
12 J. Stenzl, *Repertorium der liturgischen Musikhandschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf I: Diösese Sitten*, Freiburg/Schweiz 1972, 296 – cf. 287 und zur Handschrift 152–153 (*Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg* (Schweiz) NF 1).

13 «Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhundert», in: *AMl* 36 (1964), 87–90, und *Handschriften* II, 735–737.

14 *Handschriften* I, 122/123 zum Tropar vom Grossen St. Bernhard.

Nur weist bei diesem Lied nichts darauf hin, dass es sich um die Textierung einer bestehenden Melodie handeln könnte. Im Gegenteil: *Eia pueri iubilo,* das sich in sieben Handschriften der Zeit vom 11. bis ins 13. Jahrhundert findet, ist mit so vielen und so tiefgreifenden Abweichungen überliefert, dass es durchaus plausibel schien, dieses Lied als Paradigma einer neu konzipierten Melodie heranzuziehen, der die Verbindlichkeit eines modalen «Tons» fehlt und die deshalb in der «verändernden» Überlieferung immer wieder anders formuliert werden konnte[15].

Wie stark sich die Fassungen unterscheiden, zeigt schon die Wiedergabe des ersten Teils nach fünf Handschriften mit einer Reduktion, die für die Liedstrophe die gemeinsame Substanz verdeutlicht[16]:



Die wiedergegebenen Handschriften sind:
- Lucca, Biblioteca Capitolare, 603, fol. 243' (12. Jahrh.),
- Limoges, Bibliothèque municipale, 2 (17), fol. 298' (um 1300),
- Madrid, Biblioteca Nacional, 19421, fol. 110 (um 1200),
- Madrid, Biblioteca Nacional, 289, fol. 136 (12. Jahrh.),
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 887, fol. 166' (11. Jahrh.).

Ausserdem findet sich das Lied in zwei nur andeutend diastematisch neumierten Quellen:
- Madrid, Biblioteca Nacional, 288, fol. 166' (um 1100),
- Douai, Bibliothèque municipale, 246, Deckblattfragment.

Symptomatisch für eine Liedkonzeption aus und in einer Situation der verändernden Überlieferung schienen nicht zuletzt die Abweichungen beim Ruf «Benedicamus domino» mit der unterschiedlichen Finalis, die nur teilweise mit dem jeweiligen Liedbeginn korrespondiert. Zumal der zweite Teil seinerseits gerade an diesem Schluss weitere Abweichungen gegenüber dem ersten bringt.

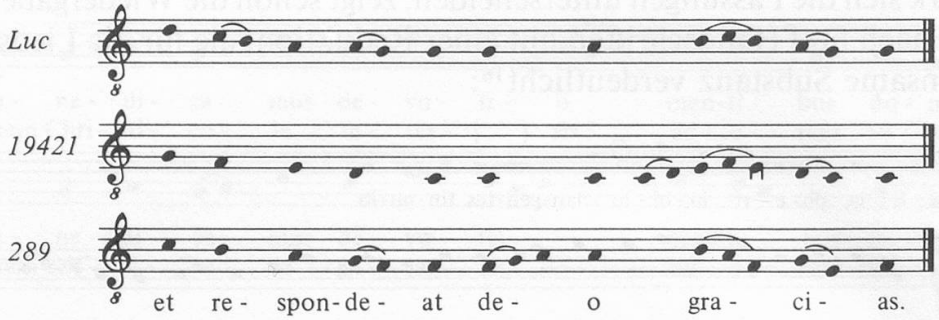
15 So Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung,* Köln 1970, Darstellungsband 171.

16 Die Melodieeditionen nach Arlt, *Festoffizium,* 172, wo auch die textlichen Varianten vermerkt sind.

Der Text lautet (wieder ohne Berücksichtigung von Varianten):

Leta iuventus personet
in laude consona,
nitens proclamet dulciter
in voce modula
et respondeat: Deo gracias.

Die älteren Handschriften mit eindeutig lesbarer Tonhöhe bringen für die Schlusszeile folgende Melodie:



Beim näheren Zusehen freilich ist nicht zu bezweifeln, dass diesem Lied die gleiche Melodie zugrunde liegt wie dem Benedicamus, von dem im ersten Teil die Rede war.

So verbindet der Titel meines Beitrags zum 70. Geburtstag Kurt von Fischers zwei Benedicamus:

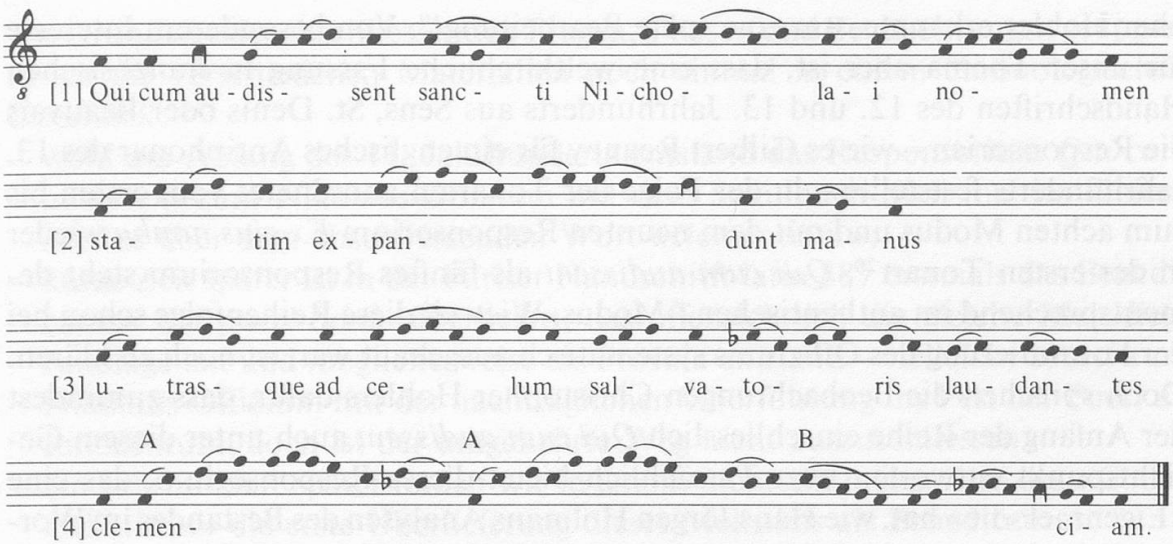
«Benedicamus devotis mentibus – Eia pueri iubilo»

Ganz wie es einem Brauch des Mittelalters an besonderen Festen entsprach. An sich gehört zu einer Hore des Offiziums nur ein Benedicamus. Für die besonderen Feste der Kleriker nach der Weihnacht aber galt an manchen Orten die Rubrik einer Handschrift des 12. Jahrhunderts aus Laon: «Tot Benedicamus, quot novit quisque canamus»[17]. Dabei bleibt es dann jedem unter uns überlassen, in welchen Stand der Feiernden er sich einreiht: unter die Pueri, unter die Subdiakone, die Diakone und die Priester, oder ob er sich gar mit dem «Archiprêtre» identifiziert, dem es, wie Michel Huglo betonte, in der Regel zustand, das Benedicamus anzustimmen[18]. – Aber bleiben wir zunächst noch einmal bei der Frage, wie es eigentlich um den Zusammenhang der beiden Benedicamus steht und was er an konkreten Fragen, Thesen und Beobachtungen zum Rahmenthema unseres Gesprächs beiträgt.

Das führt zu einem weiteren Fest, das bis heute im Volksbrauch ein Tag allerdings nicht nur der Gaben sondern auch der Rute ist: zum Nikolaustag. Denn die gemeinsame Wurzel für alle Materialien, die ich bisher genannt habe, scheint ein Melisma aus dem Responsorium *Qui cum audissent sancti Nicholai* der Matutin des 6. Dezembers über dem Wort «clemencia» zu sein, das ich nach einer Handschrift aus Sens wiedergebe, Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acquis. latines 1535 (5):

17 Laon, Bibliothèque municipale, 263, 141v – vgl. *Festoffizium*, 227.

18 «Les débuts de la polyphonie à Paris: les premiers *organa* parisiens», *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelaltererforschung*. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975, Winterthur 1982, 117 (*Forum musicologicum* 3).



Zu einem nicht näher zu präzisierenden Zeitpunkt vor der Mitte des 11. Jahrhunderts – denn die Pariser Handschrift 887, als älteste Quelle des *Eia pueri iubilo* stammt aus dem frühen 11. Jahrhundert – wurde dieses Schlussmelisma als Grundlage eines Benedicamus gewählt, wobei durchaus offen ist, ob das sogleich mit einer Textierung im Sinne der Prosula verbunden war.

Die Wahl eines solchen Melismas als «Benedicamus» oder «Ite missa est» war üblich und die Herkunft dieses Benedicamus im 13. Jahrhundert durchaus bewusst, da damals die Melodie in mehreren Sammlungen solcher Gesänge mit dem Schlüsselwort «clemencia» versehen wurde.

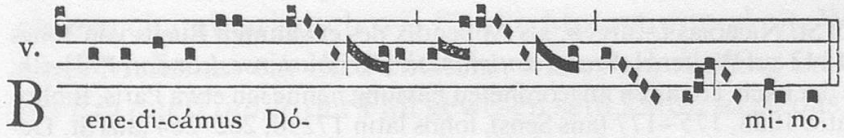
So veröffentlichte Frank Ll. Harrison, der diese Praxis der Übernahme von Melismen für die Schlussgesänge diskutierte, ein solches Verzeichnis aus der Handschrift Manchester, John Rylands Library, lat 24 (*Music in Medieval Britain,* London 1958, pl. vii nach 76 – dazu die Beobachtungen auf den vorangehenden Seiten 74–76).

Durch David Hiley lernte ich zwei weitere solche Listen in Handschriften aus St. Denis und St. Corneille de Compiègne kennen:

- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1107, fol. 395'–397,
- Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 17329, fol. 246'–249.

Die Handschrift aus St. Denis und weitere entsprechende Quellen von dort sind in der mir noch nicht erreichbaren Arbeit von Anne E. Walters diskutiert: *Music and Liturgy at the Abbey of Saint-Denis, 567–1567: A survey of the Primary Sources,* Diss. Yale University 1984.

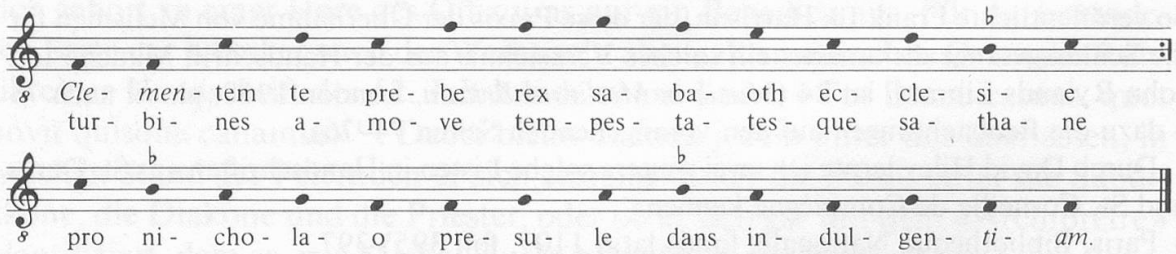
Die Fassungen dieser Handschriften stimmen weitestgehend mit der Formulierung überein, die die *Editio vaticana* «In festis primae classis» zur zweiten Vesper nennt:



Das Nikolausoffizium entstand im frühen elften Jahrhundert. Seine Geschichte ist Gegenstand einer nicht abgeschlossenen Diskussion. Sicher handelt es sich bei der monastischen Fassung der Textausgabe von Charles W. Jones, wie Christo-

pher Hohler erkannte, um eine späte Bearbeitung[19]. Von besonderem Interesse für unser Thema aber ist, dass eine weltkirchliche Fassung in französischen Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts aus Sens, St. Denis oder Beauvais die Responsorien – wie es Gilbert Reaney für ein englisches Antiphonar des 13. Jahrhunderts feststellte – in der Folge der Tonarten anordnete: vom ersten bis zum achten Modus und mit dem neunten Responsorium *Ex eius tumba* wieder in der ersten Tonart[20]. *Qui cum audissent* als fünftes Responsorium steht dementsprechend im authentischen f-Modus. Wieweit diese Reihenfolge schon bei der Formulierung des Offiziums systematisch ausgebaut war, ist noch zu klären. Doch sprechen die Beobachtungen Christopher Hohlers dafür, dass zumindest der Anfang der Reihe einschliesslich *Qui cum audissent* auch unter diesem Gesichtspunkt entworfen war. Tatsächlich bietet dieses Responsorium, das eine «Eigenmelodie» hat, wie Hans Jörgen Holmans Analysen des Bestandes im Worcester Antiphonar bestätigte, geradezu ein Schulbeispiel für den fünften Modus: mit der Terzschichtung f-a-c, dem Rezitationston auf c und der Ergänzung der Quinte f-c um die Oberquart c-f[21]. Dieser Befund ist im Melisma gleichsam «resümiert». Damit hatte *Eia pueri iubilo* eine Melodie, die tonartlich ausserordentlich klar konturiert war!

Eia pueri iubilo ist das älteste Lied mit dieser Melodie, die mehrfach textiert wurde. So bietet das Antiphonar des späten zwölften Jahrhunderts aus Sens, dem ich die Melodie des Nikolaus-Responsoriums entnommen habe (Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acquis. latines 1535: vgl. oben 34/35), im Anschluss an *Qui cum audissent* die möglicherweise älteste Prosula-Textierung dieses Melismas auf den heiligen Nikolaus[22]:



19 Die Textausgabe: Charles W. Jones, *The Saint Nicholas Liturgy and its Literary Relationships (Ninth to Twelfth Centuries)*, Berkeley/Los Angeles 1963, 14–41 (*University of California Publications. English Studies* 27); die offenen Fragen exponiert Christopher Hohler, «The Proper Office of St. Nicholas and Related Matters with Reference to a Recent Book», in: *Medium aevum* 36 (1967), 40–48.

20 G. Reaney, «The Music of St. Nicholas Liturgy», als Appendix des erwähnten Buchs von Jones (140–151), bezieht sich auf 143 auf Walter H. Freres *Antiphonale Sarisburiense*, London 1901–26, pl. 35–362. An Fundorten der nach Tonarten angeordneten Fassung nenne ich etwa Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1028, 175'–177 (aus Sens), fonds latin 17296, 262–264 (aus St. Denis).

21 Zur «Eigenmelodie» des *Qui cum audissent:* Hans-Jörgen Holman, *The Responsoria Prolixa of the Codex Worcester F 160*, Diss. Indiana University 1961, 224 (Ann Arbor 66.4447).

22 Zur weiteren Überlieferung dieser Prosula: Helma Hofmann-Brandt, *Die Tropen zu den Responsorien des Offiziums*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1971, II, 25 – dort sind auf den Seiten 117–118 unter den Nummern 592–594 weitere Textierungen dieses Melismas genannt.

Als Grundlage der abschliessenden Fragen, Thesen und Beobachtungen gruppiere ich die verschiedenen Materialien noch einmal in einem chronologischen Überblick:

- wohl am Anfang des 11. Jahrhunderts entstand das Responsorium *Qui cum audissent* zum Nikolaus-Offizium mit dem Schulbuch-Melisma des fünften Modus über dem abschliessenden Wort «clementiam»;
- kurze Zeit später ist in der Pariser Handschrift latin 887 erstmals das Benedicamus *Eia pueri iubilo* überliefert, das offensichtlich die gleiche Melodiegrundlage hat und möglicherweise als Prosula entstand – vielleicht zuerst zum Nikolaus-Offizium mit der nachträglichen Überführung ins Fest der Pueri an Innocentum, doch ist der umgekehrte Weg nicht auszuschliessen;
- ein Jahrhundert später finden wir in einem mehrstimmigen Satz des «Codex Calixtinus» die erste Überlieferung dieses Melismas als Benedicamus;
- aus dem Ausgang des 12. Jahrhunderts ist die erste Textierung des Melismas als Prosula für den 6. Dezember überliefert;
- als einstimmiges Benedicamus ist die Melodie erstmals und mit Hinweis auf das Responsorium in Handschriften des 13. Jahrhunderts belegt;
- die Pariser «Notre Dame»-Handschriften überliefern die ersten dreistimmigen Sätze dieses Benedicamus;
- im frühen 14. Jahrhundert erscheint dann das *Benedicamus devotis mentibus* als Textierung des Melismas und abermals zunächst mehrstimmig in einem Satz des spanischen Kodex «Las Huelgas», der durch die Diskrepanz zwischen einer komplizierten mensuralen Aufzeichnung und einer einfachen Machart schriftloser Mehrstimmigkeit geprägt ist – einstimmig findet sich dieses Lied erstmals in einer Handschrift des gleichen Jahrhunderts aus Aosta;
- Quellen des 14. bis 16. Jahrhunderts überliefern mehrstimmige Bearbeitungen des Benedicamus und der Textierung *Benedicamus devotis mentibus,* die von den einfachsten Verfahren einer *ad hoc*-Mehrstimmigkeit bis zu einer Modifizierung dieser Machart unter dem Einfluss des «contrapunctus» und bis zur Dreistimmigkeit reichen.

Zu ergänzen wäre, dass es über diesem Tenor einen Organumtropus und einige Motetten des «Notre Dame»-Repertoires gibt, von denen eine bisher nur in der Handschrift «Las Huelgas» nachgewiesen ist[23].

Nun wollen wir in diesen Tagen vor allem diskutieren. Deswegen habe ich mich dazu entschlossen, die Konsequenzen dieses Materialzusammenhangs und seiner ersten Auswertung abschliessend thesenartig in fünf Punkten zur Diskussion zu stellen:

1. Bearbeitung als bewusste Auseinandersetzung mit einem bestehenden Material ist ein Grundzug der Musik des Mittelalters. Er ist für die Einstimmigkeit ebenso charakteristisch wie für die Mehrstimmigkeit. Wenn aus der Textierung eines Melismas ein Lied entsteht, wie es am Anfang unseres Materialkomplexes bei *Eia pueri iubilo* der Fall gewesen sein kann, so ist das – was die bewusste Aus-

23 Der Organumtropus *Beatis nos adhibe* steht in F (250–252); die nur im Kodex «Las Huelgas» erhaltene Motette (761a) *Virgo parit* – (761b) *Nova salus* (99'/100) jetzt in der Ausgabe Andersons: II, 18–19; bei den weiteren Motetten handelt es sich um die Nummern 762–764 der Zählung Friedrich Ludwigs.

einandersetzung mit diesem Melisma betrifft – nicht prinzipiell von der mehrstimmigen Bearbeitung unterschieden.
2. Bearbeitung ist, wie schon die Choralredaktion im frühen Mittelalter und dann das Phänomen der frühen Prosula zeigen, kein Privileg schriftgebundener Praxis oder Überlieferung. Andererseits erschliesst die zunehmende Fixierung der musikalischen Aufzeichnung – erst in der Tonhöhe und dann im Rhythmus – der Bearbeitung neue Möglichkeiten in Richtung auf eine kompositorische Gestaltung. Das gilt fürs Einstimmige wie fürs Mehrstimmige. So ist vor jeder Aufzeichnung aufs neue zu klären, wo sie im Spannungsfeld zwischen schriftloser und schriftgebundener Praxis und Überlieferung des näheren steht; und zwar in dem weiten Feld zwischen den beiden Möglichkeiten, die einerseits mit der blossen Adaptierung angesprochen sind und andererseits mit dem Stichwort einer planmässigen Komposition. Eine Chance unseres Materialkomplexes besteht darin, dass er gerade in dieser Hinsicht die verschiedensten Möglichkeiten und vor allem Übergänge zeigt.
3. Es ist verständlich, dass sich die Frage nach den je anderen Interessen und den verschiedenen Haltungen, die in den Bearbeitungen ihren Niederschlag fanden, beim Musikhistoriker zunächst auf den musikalischen Befund richtet. Und unter diesem Aspekt sind die formale Gestaltung des Melismas aus dem Responsorium *Qui cum audissent* mit seiner AAB-Anlage sowie die klare Einbindung in die Quint-Quart-Struktur von besonderem Interesse. Doch zeigen gerade unsere Beispiele allenthalben und in aller Schärfe, wie im Mittelalter dort, wo es um den Vortrag des Textes geht, dessen Gliederung im Ein- und Mehrstimmigen die musikalische Formulierung prägt.
4. Ein grundsätzliches Problem der Musikgeschichtsschreibung liegt für die älteren Zeiten in der naheliegenden Konzentration aufs Notierte und Erhaltene. Nur ist es kein Privileg der Theologie, bei der *causa efficiens* auch das in Rechnung zu stellen, was nur mittelbar aufscheint. Und der hier exponierte Materialkomplex ist nicht zuletzt deshalb von Interesse, weil er allenthalben dazu auffordert über das unmittelbar Greifbare hinauszugehen: von der selbstverständlichen Präsenz nicht notierter einstimmiger Benedicamus-Melodien, die bis ins 13. Jahrhundert Melismen und Melodieausschnitten bestehender Gesänge des Tages und der Festzeit entnommen werden konnten, über eine einfache *ad hoc*-Praxis der Mehrstimmigkeit, die nicht an die Schrift gebunden ist und in der Aufzeichnung des Kodex «Las Huelgas» ins Spannungsfeld einer differenzierten, aber pragmatisch gehandhabten Notation geriet, bis zur Verbindung einfacher Regeln des *ad hoc*-Singens mit Techniken einer schriftgebundenen Kompositionspraxis.
5. Die wichtigste Provokation unseres Materialkomplexes aber besteht wohl darin, dass er die Interpretation des Verhältnisses von schriftgebundener und schriftloser Praxis und Überlieferung korrigiert. Hier gibt es keine Einbahnstrasse aufs Notierte hin. Dass die hilfreiche Dichotomie von «oral» und «written», wie sie in unserem Fach vor allem durch Leo Treitler ins allgemeine Bewusstsein gerückt wurde, von ihm selbst in den letzten Jahren in eine unendliche Vielfalt der Übergänge und Möglichkeiten aufgelöst wurde, ist gerade beim Thema der Be-

arbeitung zu berücksichtigen[24]. Und das Beispiel des *Eia pueri iubilo* zeigt anschaulich, wie eben neben dem Schritt vom Schriftlosen zum Schriftgebundenen mit allen Konsequenzen der umgekehrte Weg stehen kann und nicht zuletzt ein Hin und Her zwischen beiden Bereichen.

Auf diese Übergänge und ihre Konsequenzen aufmerksam zu machen, ist das zentrale Anliegen, das mich dazu verführt hat, gleichsam als Knecht Ruprecht den Sack der Materialien vor Ihnen auszuschütten, den jenes harmlose kleine Melisma des Nikolaustages für unsere Fragen bereitstellte – auch wenn und gerade weil es hier noch manche Nuss zu knacken gibt.

Es bleibt nachzutragen, dass mit der Verbindung der beiden Benedicamustropen ein Stück Geschichte auch der Beziehung zwischen Zürich und Basel angesprochen ist. Denn als Kurt von Fischer seine Aosta-Handschrift mit dem *Benedicamus devotis mentibus* entdeckte, konnte ich als Basler Assistent aus unserem Filmarchiv einige Informationen für seine Publikation beitragen; zu einem Zeitpunkt, an dem mich die Drucklegung einer Arbeit beschäftigte, in der vom *Eia pueri iubilo* die Rede war. Und es brauchte eben seine Zeit, bis deutlich wurde, dass die beiden soviel miteinander zu tun haben, wie es in diesem Beitrag zur Feier von Kurt von Fischers 70. Geburtstag zum Ausdruck kommt.

24 «Transmission and the Study of Music History», in: *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel etc. 1981, 202–211.