SUMMA LETICIA

Nova cantica *in Frankreich, ca. 1100-1300*

Kelly Landerkin, Hg. – Texte von Wulf Arlt & Konstantin Voigt,
Übersetzungen von Felix Heinzer

Redaktionelle Leitung SCB: Kelly Landerkin
Produktionsleitung SCB: Thomas Drescher
Redaktionelle Beratung, Layout: Carlos Céster
Designer: Valentín Iglesias, assistiert von Jaime Orbañanos
Fotos der Aufnahmen: Susanna Drescher

℗ 2025 Schola Cantorum Basiliensis
© 2025 Schola Cantorum Basiliensis, Ediciones Singulares

Wir danken der Maja Sacher-Stiftung für die Unterstützung dieser Produktion.

MAJA SACHER STIFTUNG

Fachhochschule Nordwestschweiz
Schola Cantorum Basiliensis | Hochschule für Musik Basel

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Veröffentlichung darf ohne vorherige Zustimmung des Urheberrechtsinhabers und des Herausgebers in irgendeiner Form oder in irgendeiner Weise reproduziert, in einem Datenabrufsystem gespeichert oder übermittelt werden.

Inhaltsverzeichnis

4 Trackliste der Aufnahmen

Wulf Arlt 9 *Res Iocosa*: *Nova Cantica* im Kontext

Konstantin Voigt 17 Musikalische Texte:
Form im Fokus »Neuer Lieder«

28 Liedtexte
(Übersetzungen: Felix Heinzer)

ensemble Peregrina

Ensemble Gilles Binchois

Trackliste

[die Aufnahmen sind erhältlich
auf den gängigen Download- und Streamingplattformen]

TEIL I: NOVA GAUDIA

Neue Lieder (»nova cantica«) aus der frühesten aquitanischen Quelle

ensemble Peregrina

Agnieszka Budzińska-Bennett, *Sinfonia & Leitung* [ABB]
Kelly Landerkin, *Leitung* [KL]
Hanna Järveläinen [HJ]
Hanna Marti [HM]
Grace Newcombe [GN]

01 Promat chorus hodie [HM / TUTTI]
Versus, Pa 1139 f. 51v 1:26

02 Nunc clericorum contio [TUTTI]
Benedicamus | Einleitung zum Lectio, Pa 1139 f. 33v-34v 5:02

03 Annus novus in gaudio [KL - ABB - HJ]
<Versus>, Pa 1139 f. 36v-37r 4:19

04 In hoc festo breviter [HJ - ABB - KL]
<Versus>, Pa 1139 f. 33v 2:11

05 Regi nato domino [HJ - GN - HM / TUTTI]
Benedicamus, Pa 1139 f. 41v-42r 2:28

06 Iubilemus exultemus [ABB / TUTTI]
Benedicamus S. Marie, Pa 1139 f. 41r 3:31

07 Congaudeat ecclesia [TUTTI]
Versus, Pa 1139 f. 51rv 2:15

08 Est hodie rex glorie [ABB]
<Versus>, Pa 1139 f. 37rv 2:10

09 Gaudeamus nova cum leticia [KL - ABB]
Versus troters, Pa 1139 f. 37v-38r 2:22

10 Lectio Libri Sapientie / In omnibus requiem – Be deu hoi mais [ABB - KL - HJ]
Lectio – Tu autem, Pa 1139 f. 44v-45r and 44r 8:45

11 Ierusalem mirabilis [ABB]
Versus, Pa 1139 f. 50rv 3:54

12 Prophetatus a prophetis [TUTTI]
Benedicamus, Pa 1139 f. 42v-43r 8:05

13 Lux rediit [KL]
Versus Bernart Errisa, Pa 1139 f. 36rv 5:32

14 Lumen patris resplenduit [ABB - HJ]
Versus, Pa 1139 f. 40rv 3:09

15 Organa leticie / [Benedicamus Domino] [KL / TUTTI]
Benedicamus, Pa 1139 f. 59v-60v 2:56

16 Mira lege [TUTTI]
<Versus>, Pa 1139 f. 78rv 7:30

Aufgenommen in der Heilig Kreuz Kirche Binningen-Bottmingen, Schweiz, 16.-19. Februar 2015.
Tonmeisterin: Małgorzata Albińska-Frank.

Quelle:
Alle Stücke aus Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1139.

Übertragungen: Agnieszka Budzińska-Bennett und Kelly Landerkin, mit großem Dank an Wulf Arlt, dessen Transktiption von [06] als Basis der Aufführungsedition diente.
Emendationen der Texte [02, 04, 12] and Musik [14]:
Hanna Marti und Agnieszka Budzińska-Bennett.

TEIL II: RES IOCOSA

Neue Lieder (»nova cantica«) aus dem Norden und Süden Frankreichs

Ensemble Gilles Binchois
Dominique Vellard, Leitung
Anne Delafosse [AD]
Anne-Marie Lablaude [AL]
Giovanni Cantarini [GC]
Dominique Vellard [DV]
Giacomo Schiavo [GS]
Cyprien Sadek [CS]

01 Res iocosa [DV - CS]
Versus, Lo Add 36881 f. 21v-22r 2:47

02 Splendor patris [AD- AL]
Conductus, Ma 289 f. 134rv 2:10

03 Vallis montem [AD - AL]
Versus, Pa 1139 f. 42v 3:41

04 Quanto decet honore [DV - GC - GS - CS]
Conductus, Beauvais f. 26rv 1:40

05 Letabundus exultet [TUTTI]
Sequence, Beauvais f. 5rv 3:19

06 Prima mundi [TUTTI]
Versus, Pa 1139 f. 58v-59r 3:29

07 Resonet, intonet [TUTTI]
Versus, Ma 289 f. 101 2:35

08 Iohannes postquam senuit [GC - GS]
Versus, Rekonstruktion von Dominique Vellard, basiert auf verschiedenen Quellen 3:03

09 Clara sonent organa [DV - GC - GS]
Versus, Pa 3719 f. 34v-35r 2:48

10 Dies ista celebris [AL - AD]
Benedicamus, Beauvais f. 66rv 3:17

11 O Maria, deu maïre [AL - AD]
Versus, Pa 1139 f. 49r-50r 4:45

12 Virgine nato [AD - AL]
Versus, Pa 1139 f. 39v 1:54

13 In sapientia [DV]
Prosa-Sequenz, Le Puy-en-Velay: Grenoble 111v-116r + Le Puy Grand Séminaire s.s. 66v-69r 9:22

14 Flore vernans gratie [AD - AL]
Versus, Pa 3719 f. 78rv 4:04

15 Lux optata claruit [DV - GS / GC - CS]
Conductus, Beauvais f. 29v-30v 3:30

16 Catolicorum concio [GC - GS - DV - CS]
Versus, Pa 1139 f. 44v 3:48

17 Dulce melos [DV - GC]
Versus, Ma 289 f. 136rv 4:34

18 Benedicamus Domino [GC / GS - CS]
Benedicamus, Pa 1120 f. 105 1:36

Aufgenommen im Kloster St Marc, Gueberschwihr, Frankreich, 23.-26. Oktober 2018.
Tonmeister: Jean-François Felter.

Quellen:
Beauvais: London, British Library, Egerton 2615
Le Puy-en-Velay: Grand Séminaire s.s. + Grenoble, Bibliothèque municipale, MS 4413
London, British Library, Additional 36881
Madrid, Biblioteca Nacional, MS 289
Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1120
Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1139
Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 3719

Übertragungen: Wulf Arlt und Dominique Vellard.
Emendationen der Texte und Musik: Felix Heinzer, Wulf Arlt und Dominique Vellard.

———

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die Schola Cantorum Basiliensis (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitstreitern, ist dieses Basler Hochschulinstitut für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singulär geblieben. Seit den Anfängen finden sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzerte und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 90 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden.
[www.fhnw.ch/schola-cantorum-basiliensis]

Res Iocosa: *Nova Cantica* im Kontext

Wulf Arlt, Basel

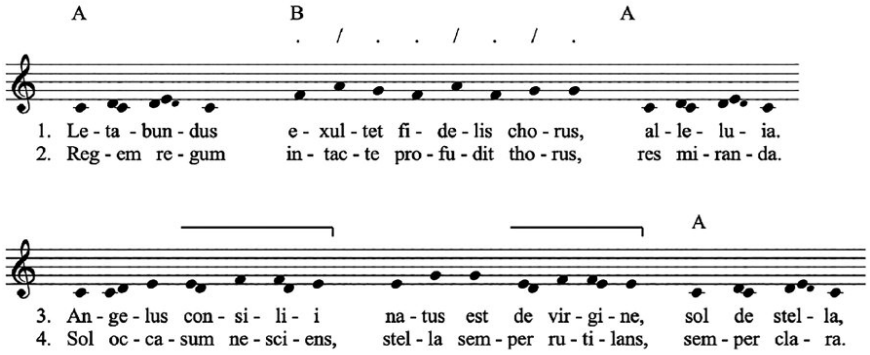
In den vor rund dreißig Jahren mit Dominique Vellard und Emmanuel Bonnardot veröffentlichten *Nova Cantica* (Deutsche Harmonia Mundi, DHM 77196, 1990) ging es darum, die Vielfalt des Dichtens und Komponierens, wie sie seit der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert im Süden wie im Norden Frankreichs geradezu schlagartig ins Blickfeld tritt, an einer Auswahl besonderer Lieder und Sätze klanglich zu verlebendigen. Die weitere Aufnahme *Res Iocosa* ergänzt das damals Begonnene unter den beiden Aspekten des Kontexts und der kompositorischen Vielfalt. Der Kontext betrifft die Überlieferung, die liturgische Funktion und die Einbettung in ein breiteres Spektrum des Dichtens und musikalischen Gestaltens. Und mit jedem dieser ganz verschiedenen Gesichtspunkte scheint von Stück zu Stück eine Vielgestalt auf, die sich auch heute noch ästhetisch unmittelbar erschließt und letztlich ungleich stärker Geschichte machte, als es den allgemeinen Vorstellungen entspricht.

Symptomatisch ist gleich der Beginn. So steht am Anfang mit *Res iocosa* [TEIL II, 01] ein mehrstimmiges Lied aus der jüngsten Quelle der aquitanischen Mehrstimmigkeit, eine Quelle, die erst rund 100 Jahre nach der Wende um 1100 entstand. Das Stück ist nur in dieser einen Handschrift überliefert. Sein eingängiger Satz vertritt ein mehrstimmiges Komponieren, wie es im Süden Frankreichs in den ältesten Aufzeichnungen der Jahre um 1100 noch nicht begegnet ist und zu den charakteristischen Aspekten einer zweiten Schicht der aquitanischen Mehrstimmigkeit gehört. Und es war – in der klanglichen Verbindung der beiden Stimmen wie in der formalen Anlage – gerade diese Art der bis dahin unbekannten Textvertonung, die dann im 13. Jahrhundert zu den Grundlagen der neuen Pariser Mehrstimmigkeit zählte und darin fortwirkte. Mit *Splendor patris* [II, 02] geht es zurück in die ältesten Quellen der Lieder aus dem Norden Frankreichs: in einer ganz einfachen strophischen Melodie, die in der Gliederung wie im Melodieverlauf die Struktur des Textes aufnimmt und damit die Grundlage für den Vortrag des Textes bietet. Er handelt vom Kern des Weihnachtsereignisses in einer liturgischen Funktion als zweiteiliges Schluss-Lied einer Gebetsstunde, das im Ausgang seiner beiden Teile die Worte des Rufs – *Benedicamus Domino* wie die Antwort *Deo gratias* – mit einer eigenen, abschließenden Melodiezeile aufnimmt. Dann erst kommt mit *Vallis montem* [II, 03] die Handschrift Paris 1139, als älteste der südfranzösischen Quellen, zu Wort, und das in einer ganz eigenen Verbindung von einstimmiger Melodiegestaltung und mehrstimmigem Klang, die zu den besonderen Merkmalen dieser Quelle gehört, bei diesem Lied aber bis heute übersehen wurde. So repräsentieren die beiden Melodien der zweiteiligen Strophe beispielhaft eine Möglichkeit einstimmiger Liedgestaltung, lassen sich aber – wie unsere Realisierung im unterschiedlichen Vortrag der Strophen verdeutlicht – zugleich zu einem ganz eigenen mehrstimmigen Satz verbinden. Sein rhetorisches Potential entfaltet sich vollends am Ende der Strophenhälften, wenn die im Reim gebundenen Verse auf das letzte Wort auch melodisch übereinstimmen, mithin das Mehrstimmige durch die Pointe des einstimmigen Schlusses unterstrichen wird.

Gleich mehrere und wieder andere Aspekte trägt auch das anschließende *Quanto decet honore* [II, 04] bei. Das gilt zunächst für die Rolle

der »Festoffizien«, als einer Entfaltung der Liturgie mit allen Mitteln künstlerischer Neugestaltung, die in Beschreibungen, Materialsammlungen und einzelnen Festbüchern belegt ist. Zu ihnen gehört das Offizium aus Beauvais, das zwar erst in einer Handschrift aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts erhalten, aber über eine verlorene Vorlage bis um die Mitte des 12. Jahrhunderts zurückzuverfolgen ist. Hier ist die umfangreiche Erweiterung der Weihnachtsoktave erhalten, also der Nachfeier am achten Tag. Und hier begegnen die neuen Lieder, wie sie im Süden Frankreichs neutral als »Versus« bezeichnet sind, in der konkreten Funktion eines Conductus, der einen rituellen Weg im Ablauf der Liturgie begleitet, so den Zug zum Lesepult in den gemeinsamen Gebetszeiten des Offiziums wie in der Messe. Die funktionale Bezeichnung »Conductus« findet sich auch in einer der ersten sammelnden Zusammenstellungen neuer Lieder nach Gattungen aus dem Norden Frankreichs, Madrid 289, mit einem Schwerpunkt auf den Klerikerfesten der Weihnachtszeit. Das verweist auf den Kreis derer, die hier dichtend und komponierend am Werk waren und erklärt zugleich die vorherrschende Thematik der Weihnacht im neuen Lied: mit der Ankunft des Gottessohnes und – als ein dominierendes marianisches Element jener Tage – in der besonderen Rolle der Gottesmutter. Weitere Momente trägt dieses Lied aber auch in seiner Gestaltung wie für den Vortrag bei. Hier bietet der Text eine ungleich komplexere formale Lösung mit vier Abschnitten einer je anderen Konstellation reimgebundener Verse unterschiedlicher Länge. Die differenzierte musikalische Formulierung nimmt das singuläre sprachliche Gefüge in einer ganz eigenen formalen Anlage auf, mit unmittelbar eingängigen Melodiezeilen und Wendungen, ja eben selbst in Anweisungen zum Vortrag aus der Interaktion zwischen Solist und Chor.

Für die Geschichte des neuen Gestaltens kommt dem anschließenden *Letabundus exultet* [11, 05] eine Schlüsselstellung zu. Das ist auf den ersten Blick erstaunlich, weil es sich, wie der Anfang verdeutlicht, mit den zwei Texten zum gleichen Melodieabschnitt um eine Sequenz handelt, mithin um ein Beispiel dieser weit zurückreichenden Gattung der Liturgie – ein ganz besonderes Beispiel freilich, das extrem weit verbreitet war, in seiner Struktur immer wieder, ja sogar in mehreren Sprachen als Modell aufgenommen wurde und darin »rasch alle anderen überklingen sollte« (Wolfram von den Steinen).



Diese besondere Sequenz entstand im zweiten Drittel des 11. Jahrhunderts im Norden Frankreichs und sie bietet das früheste Beispiel für zentrale Aspekte, die dann um 1100 die Gestaltung der neuen liturgischen Lieder prägen: im Text, in der Musik, in der Interaktion der beiden Medien und nicht zuletzt als eine individuelle Formulierung. Das gilt für die korrespondierenden Verse im regelmäßigen Sprachfall, der in der Musik aufgenommen ist, für den Bau – so im Triptychon des Beginns (ABA) –, für den gezielten Einsatz prägnanter musikalischer Sprachmittel, wie Hochton oder gleiche Tongruppen, für die Verfahren der Wiederholung sowie Veränderung und viele weitere Momente bis hin zur kohärenten

Gesamtanlage. Tatsächlich gehört diese für ihre Zeit singuläre Gestaltung, in der sich wesentliche Aspekte des neuen Dichtens und Komponierens ankündigen, dann zum Grundbestand der Festoffizien, ja sie findet sich bezeichnenderweise sogar – und das als einzige Sequenz und mit der Bezeichnung »Conductus« – in der ältesten funktionalen Zusammenstellung neuer Lieder aus dem Norden Frankreichs.

Und so geht es in der Reihe der Stücke fort: im Kaleidoskop wechselnder ästhetischer Erfahrungen, im Unterschied der Charaktere – vom Einstimmigen zum Mehrstimmigen, mal einfacher und mal komplexer – und mit immer wieder anderen Aspekten des neuen Dichtens und Komponierens, die zu der Vielgestalt des 12. Jahrhunderts als einer Zeit des Aufbruchs gehören.

EIN NEUER KLANG, 1: IM MEHRSTIMMIGEN

Dass die Bedeutung der Quellen des 12. Jahrhunderts aus dem Süden Frankreichs im allgemeinen Verständnis vor allem mit der Mehrstimmigkeit verbunden wird, ist mehr als verständlich. Denn hier ist ja zum ersten Mal eine Vielfalt zweistimmiger Sätze belegt, wie sie von nun an die Geschichte des Komponierens prägt: in zwei neu konzipierten Stimmen, im Gegeneinander linear gedachter Melodien, wie in der klanglichen Erweiterung einer bestehenden Melodie unter verschiedenen Aspekten: in der Ornamentierung einer Klangfolge und nicht zuletzt in weit gespannten Tonreihen über einem ausgehaltenen Fundament. Die Grundlagen all dessen freilich führen zurück in schriftlose Praktiken – so in den einfachen Verfahren der spontanen Ergänzung eines Haltetons, wie ihn auch unsere Aufnahmen mehrfach bieten, oder auch mit einem Modell, wie es als »Stimmtausch-Hymnus« bis weit über das Mittelalter hinaus belegt und in *Iohannes postquam senuit* [II, 08] rekonstruiert ist. Dabei werden gleich lange Textabschnitte in einem »Zieltonsatz« vorgetragen, bei dem sich die beiden Stimmen zwischen Anfang und Ende der Verse im Auf- beziehungsweise Abstieg durch die Oktave in immer wieder anderen Konstellationen treffen. *Prima mundi* [II, 06] bringt eine tonreichere Stimme über einer einfachen syllabischen Tonfolge nach Art der älteren Sequenzen aus der Verbindung des Melodischen und Ornamentalen in einer Zieltonanlage, die der Gliederung des Textes folgt. Der Text verbindet eine einfache Strophenform mit der Wiederholungsstruktur der Sequenz. Dabei sind die beiden Hälften der Strophen nicht nur im Endreim sondern auch dadurch miteinander verkettet, dass hier die zweite jeweils mit den letzten Worten der ersten einsetzt. Dieser Zusammenhang ist in unserer Aufnahme dadurch verdeutlicht, dass die ersten Hälften einstimmig mit der syllabischen Unterstimme vorgetragen werden und die zweiten im mehrstimmigen Satz. In *Virgine nato* [II, 12] sind diese verschiedenen kompositorischen Verfahren mit zwei neu konzipierten Melodien fast gleicher Tonzahl und einem Schlussmelisma über dem Refrain *Gaudeat orbis* aufgenommen. Bei *Catolicorum concio* [II, 16] ist die syllabische Unterstimme auch mit den »improvisatorischen« Aspekten längerer Tonfolgen der Oberstimme verbunden, und so fort.

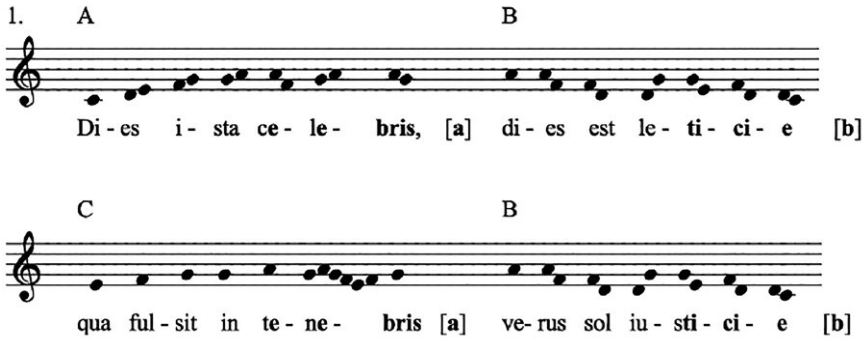
EIN NEUER KLANG, 2: IM »LIED«

Das Stichwort eines »Neuen Liedes« wurde zunächst als Bezeichnung einer sprachlich-poetischen Qualität musikbezogener Texte geprägt (von den Steinen). Erst später trat eine entsprechende musikalische Qualität

ins Blickfeld und mehr noch: eine neue Dimension im Zusammenwirken der beiden Medien. Das geschah bezeichnenderweise in der Begegnung mit jenen Festoffizien, an denen die Liturgie so festlich wie möglich erweitert wurde, wie es in den Beschreibungen jener Tage heißt (»quam solemnius possunt festa sua celebrant«). Und das betraf eben den vollen Einsatz des neuen Dichtens und Komponierens, wie es in den »Versus« und ihrer Verwendung als »Conductus« oder »Benedicamus« zu greifen ist. Dass sich hier alte und neue Verfahren der Versgestaltung und der Strophenbildung aus einer »formprägenden Kraft des Reims« (von den Steinen) in immer wieder anderen Verbindungen finden, deren besondere Aspekte in einem neuartigen Komponieren aufgenommen sind, führte – aus dem weiten Thema »Das eine Lied und die vielen Lieder« (Arlt) – auf die Anfänge einer Liedgestaltung im emphatischen Sinne des Wortes und schließlich dazu, dass der Begriff der »Nova Cantica« zu einer musikgeschichtlichen Bezeichnung des Neuen wurde, das mit der Wende um 1100 in Frankreich zu greifen ist.

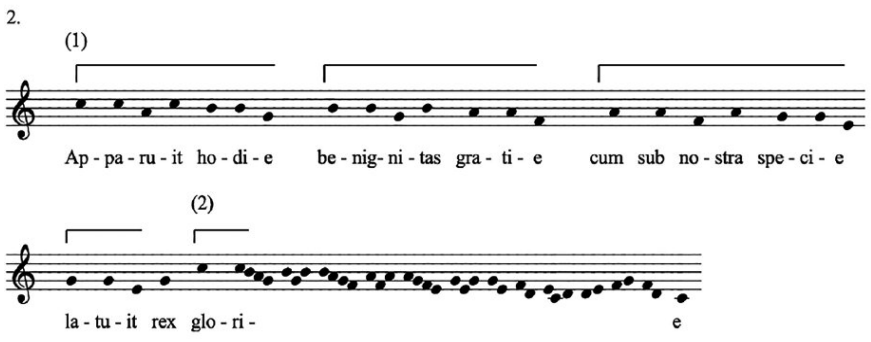
Zahlreiche Lieder sind in mehreren Quellen überliefert, ja eine ganze Reihe bis übers Mittelalter hinaus. Und doch lassen sich für die einzelnen Sammlungen durchaus Schwerpunkte festmachen. So überwiegen in den normanno-sizilianischen Quellen aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts, die für den Norden Frankreichs stehen, einfachere Strophenformen und musikalische Kompositionen. Das gilt etwa für den Conductus *Resonet, intonet* [11, 07] mit einer Formulierung, die aus dem Tonmaterial des liturgischen Rezitierens eine individuelle musikalische Strophe zum Vortrag der reimgebundenen Sprachlieder gewinnt, für jeden der beiden längeren Verse mit einer anderen Lösung – schon im Einsatz der kurzen reimgebunden Wortgruppen, die zur Feier des Weihnachtsereignisses auffordern und die Botschaft des Festes hervorheben; und fürs Ganze der Strophe in einer Anlage, die am Ende des ersten Teils zum Weiteren öffnet und im Abschluss des zweiten die Reihe der jeweiligen Aussagen auch musikalisch rundet. Auch dort, wo, wie im Benedicamus *Dulce melos* [11, 17], mit der ambrosianischen Hymnenstrophe ein älteres Modell aufgenommen und im Ausgang der beiden Teile um kürzere Abschnitte für die Worte des Rufs ergänzt ist, bietet die musikalische Strophe eine ganz eigene Formulierung, tonal wie im geradezu raffiniert differenzierten Einsatz der melodischen Wendungen.

Viele der Lieder aus den Festoffizien sind großflächiger angelegt. Bei manchen verweist die musikalische Formulierung auf eine gezielte Redaktion. Gerade hier lassen sich Grundzüge des neuen Komponierens greifen. Ein überschaubares Beispiel bringt das Benedicamus *Dies ista celebris* [11, 10], aus Beauvais. Die Strophe bietet eine Folge einfacher Aussagen in einem abgestuften zweiteiligen Bau, dessen Gliederung im Schema der Reime – *ab ab* | *bbbb* – unmittelbar aufscheint: mit einer weiteren Gruppierung im ersten Teil (2 x *ab*), in der Reihung der vier gleichen Reime des zweiten und in der Zusammenfassung des Ganzen durch den gleichen Ausgang der Teile (*b*). Das alles ist in einem vielschichtigen Komponieren aufgenommen und aus den Voraussetzungen musikalischer Sprachmittel in eine singuläre Liedstrophe überführt: von den zentralen Aspekten musikalischer Formbildung – aus der Spannung zwischen den Momenten des Baus und des dynamischen Ablaufs – bis ins Detail dichter melodischen Bezüge im differenzierten Materialgebrauch. Und wie die Realisierung der damit angesprochenen Merkmale gerade hier den Höreindruck dominiert, so zeichnen sich schon beim ersten Blick auf den Notentext die dabei verwendeten Verfahren ab. Bezeichnend sind gleich die spezifischen Akzente in der Vertonung des ersten Teils:



So ist das erste Verspaar im Sinne von Frage (A) und Antwort (B) pointiert als eine Einheit zusammengefasst: in einem Vorder- und einem Nachsatz, die sich im Auf- und Abstieg ergänzen und bis in die regelmäßigen Folgen korrespondierender Tongruppen aufeinander bezogen sind. Dass der Nachsatz beim zweiten Verspaar wiederkehrt, unterstreicht Gliederung und Zusammenhang im Bau des ersten Teils. Nur geht jetzt mit C eine Melodiezeile voraus, die den Aufstieg von A in neuer Weise aufnimmt: verkürzt, in anderer Deklamation und mit der längeren Tongruppe vor dem Schluss. Durch den Beginn gleich mit dem dritten Ton des Aufstiegs, in der Reduktion auf nur einen Ton für die Silben und nicht zuletzt mit der längeren Tongruppe kommt ein spezifisches Moment musikalischer Dynamik ins Spiel, das zu einer Fortsetzung öffnet.

Und diese Vielschichtigkeit ist im zweiten Teil aufgenommen: in einer Ausweitung des Tonraums – aus dem Einsatz jetzt gleich in der oberen Oktave des Grundtons –, in weiteren spezifisch musikalischen Verfahren der Reihung, im Einzelnen der Formulierung und nicht zuletzt auch hier in der Anlage.



Die Reihung im Reim geht bis in den Anfang des letzten Verses mit dem weiterführenden Moment einer im Abstieg schrittweise versetzten Wiederholung der Melodiezeilen überein (1). Die damit für den Abschluss exponierte Erwartung ist durch die lange Tonfolge über der vorletzten Silbe aufgefangen: mit einem weiteren Abstieg vom gleichen hohen Einsatz aus und ebenfalls in der Versetzung markanter Tongruppen (2). Mit der Pointe, dass deren Weiterführung in den Schluss die Figuration aus dem Ende des ersten Teils um eine finale Tongruppe ergänzt, wie sie dort im offenen Schluss von C erscheint. Und wie auf diese Weise der Aspekt eines abgestuften zweiteiligen Baus in der Musik für die ganze Strophe gilt, so sind beide Teile bis ins Detail markanter Wendungen und Konstellationen der Tonfolge miteinander verbunden, die beim Hören ins Ohr fallen – so, wenn der Beginn von B (mit der Tonwiederholung und der fallenden Terz) modifiziert und erweitert im Anfang des zweiten Teils wiederkehrt und diese Formulierung in den versetzten Tongruppen des abschließenden Melismas.

Die Verfahren der Satzbildung wie der musikalischen Korrespondenzen kehren in *Lux optata claruit* [11, 15] mit einem auch im Wechsel der Sänger und Gruppen durchaus dramatischen Agieren und in gleich

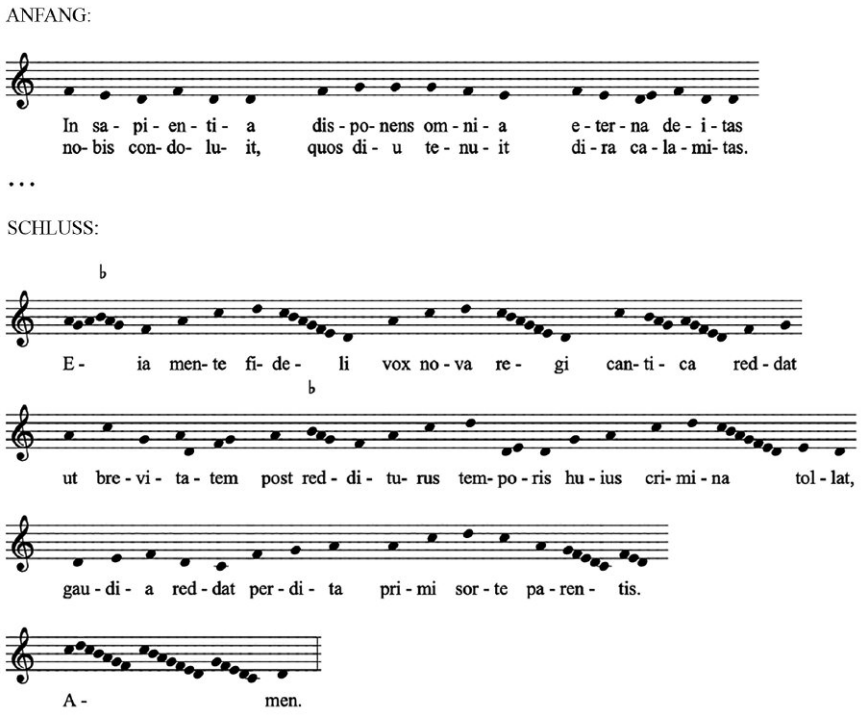
mehreren Schichten sprachlicher wie musikalischer Refrainbildung wieder, die im gemeinsamen Abschluss aller mit prägnanten, sich ergänzenden Tonfolgen und intensivierender Wortwiederholung in die Aufforderung zur gemeinsamen Feier mündet. Und wie in diesen Beispielen, so führt die Interaktion zwischen Text und Musik von Lied zu Lied auf immer wieder andere und vielfältig neue Aspekte des Komponierens und der Formgestaltung.

HORIZONTE

Die historische Bedeutung des neuen Dichtens und Komponieren, wie es seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts im Lateinischen und aus der Liturgie zu greifen ist, wird nicht zuletzt dadurch geprägt, dass es sich dabei nur um eine Seite des Neuen Liedes handelt. Denn ihr Gegenstück ist jener – nicht weniger rätselhafte – Aufbruch, der mit den Anfängen des europäischen Minnesangs in der romanischen Dichtersprache des Okzitanischen angesprochen ist, in der Provence beginnend, mit den Liedern eines Wilhelm von Aquitanien verbunden, dann eines Marcabru und Jaufre Rudel, und mit der schrittweisen Ausbreitung in den Norden Frankreichs sowie einer Rezeption im ganzen damaligen europäischen Kulturbereich. Allerdings setzt die Überlieferung des Okzitanischen erst sehr viel später ein, nur mit einem Bruchteil der Melodien und sie überdies in Aufzeichnungen, die offensichtlich durch eine lange und wohl auch schriftlose Überlieferung geformt sind. Umso spannender ist es, dass die aquitanischen Handschriften der neuen Lieder auch Provenzalisches enthalten, wie *O Maria, deu maïre* [II, 11], und das in einer musikalischen Formulierung, die durchaus dem Lateinischen entspricht; ja selbst im Wechsel lateinischer und provenzalischer Strophen.

Vielschichtig ist das Verhältnis zwischen dem neuen Gestalten und der Sequenz, als einer zentralen, weit zurückreichenden älteren Gattung liturgischer Erweiterung im Mittelalter. So wurden einerseits sprachliche und musikalische Aspekte der älteren Sequenz ins »Lied« integriert (von der Versikelstruktur zweier gleich gebauter Texte zur wiederholten Melodie bis zu formelhaften melodischen Wendungen). Andererseits erweiterte sich das Spektrum der Erscheinungen und des Formulierens der Sequenz im Sinne der neuen Verfahren. Und das in einem Prozess, der bald schon dazu führte, dass neben die ältere eine neue Art der Sequenz trat, eine Sequenz der »zweiten Epoche«, die nunmehr das Bild der Gattung bestimmte. Aus dieser Zeit eines Übergangs finden sich gerade im Kontext der Festoffizien weit angelegte Kompositionen mit der Verbindung älterer und neuer Momente. Zu ihnen gehört *In sapientia* [II, 13], eine »Prosa«, die im 12. Jahrhundert in einer frühen Zusammenstellung von Materialien zur festlichen Erweiterung einer letzten – extrem breit angelegten und explizit als »*completorium infinitum*« bezeichneten – Feierstunde des Tages eingesetzt ist und dann im Sonderfall eines Klerikerfestes aus Le Puy wiederkehrt, das bis ins 17. Jahrhundert begangen wurde. Der lange Text handelt vom Wirken des Gottessohnes in Abschnitten, die schon durch den Wechsel des Baus der Verse und Strophen markiert sind: von der Menschwerdung über das Weihnachtsgeheimnis, sein öffentliches Wirken, dann Leiden, Auferstehung und Himmelfahrt bis zur zweiten Wiederkunft. Die Musik nimmt die Versikelstruktur mit je anderen Akzenten, unterschiedlichen Melodiegestalten, wechselnden Satzbildungen und im gezielten Einsatz ornamentaler Verfahren auf. Sie verbindet die Formelemente eines Baus im Wechsel der Charaktere mit den Momenten eines prozesshaften

Ablaufs, der die Aussagen des Textes berücksichtigt und, wie der folgende Ausschnitt mit Anfang und Ende verdeutlicht, aus einem schlichten narrativen Einstieg in einen Schluss führt, der die besondere sprachliche Formulierung in einem singulären musikalischen Vortrag unterstreicht.



Das neue ein- und mehrstimmige Komponieren ist entschieden durch den Vortrag des poetischen Textes geprägt und aus ihm zu verstehen – mit einzigartigen Stücken, wie sie gerade in der Pariser Handschrift 1139 aus einer ersten experimentellen und darin schöpferischen Phase des Neuen überliefert und in jener älteren Einspielung der *Nova Cantica* klanglich realisiert sind, auf die unser »Kontext« bezogen ist. Das gilt im Einstimmigen beispielhaft für *Letabundi iubilemus* [*Nova Cantica* 08], mit einer singulären Strophenbildung in Text und Musik: vom sprachlichen Bau und dessen Zusammenhang mit Syntax und Aussage bis in die Verfahren, in denen hier die Aspekte des Textes für eine ganz eigene subtile Gestaltung aus den Voraussetzungen, Eigenheiten und Möglichkeiten der Musik aufgenommen sind. Mit der zusätzlichen Pointe, dass diese erste Aufzeichnung des Liedes zugleich die Welt einer schriftlosen Praxis verdeutlicht, vor der sich das neue Gestalten scharf abhebt. So ist nur hier für die mittlere der drei Strophen ein anderer weit gespannter tonreicher Verlauf notiert. Er greift für die Darbietung des Textes auf einzelne Wendungen der Strophenmelodie zurück, variiert und ergänzt sie aber in einem Verlauf, der einen virtuosen freien Textvortrag spiegelt, wie er zu den Voraussetzungen der neuen Lieder und Sätze gehören dürfte, die mit den Aufzeichnungen der Jahre um 1100 ins Blickfeld treten. Singulär ist weiter die ebenso kunstvolle wie dramatische Formulierung des hier erstmals belegten Organumtropus *Stirps Iesse* [*Nova Cantica* 06]. Ganz für sich steht etwa auch das Benedicamus *Iubilemus exultemus*, das in den *Nova Gaudia* [I, 06] wiederkehrt: in einer Komposition, die den Text mit besonderen musikalischen Aspekten und bis hin zum differenzierten rhetorischen Vortrag aufnimmt.

Umso verblüffender ist es, dass die zweite, etwas jüngere Schicht jener Quellen dann auch ein Komponieren zeigt, das wiederkehrende sprachliche Strukturen sehr viel genereller zum Ausgangspunkt einer umfangreicheren musikalischen Formbildung nimmt: aus einem Einsatz musikalischer Sprachmittel, wie er aus dem weiteren Verlauf der Musikgeschichte vertraut ist. Das gilt mit je anderen Akzenten fürs mehrstimmige *Flore vernans* [II, 14] und die Vertonung der weiteren vier Strophen dieses Textes im einstimmigen *Clara sonent organa* [II, 09].

Der Text bietet eine einfache symmetrische Anlage mit jeweils zwei längeren Versen zu 7 Silben und einem kürzeren zu 6 in der Reimstruktur *aab ccb*, die der später so verbreiteten »Vagantenstrophe« entspricht. Dieser Bau bildet im Mehrstimmigen den Anlass zu einer besonderen Gestaltung der Strophe aus wiederkehrenden und variierten Klangfortschreitungen. Die Melodie des einstimmigen Vortrags hat mit dem mehrstimmigen Satz nichts gemein. Und hier bot die Folge der vier gleich gebauten Strophen die Grundlage für eine übergeordnete Formanlage aus dem Gebrauch und gezieltem Einsatz des musikalischen Materials: von Strophe zu Strophe im je anderen Aufnehmen, Verändern und Erweitern melodischer Wendungen, musikalischer Satzbildung und strophischer Fügung, also so, wie es in der Fachsprache mit dem Begriff des »Durchkomponierens« verbunden wird.

Der Ausklang unserer *Res Iocosa* verweist dann noch einmal auf die Welt schriftloser Praktiken des mehrstimmigen Singens zurück, deren Aspekte im neuen Komponieren aufgenommen sind: *Benedicamus Domino* [11, 18] in einer der ersten rein »organalen« Aufzeichnungen des Rufs aus dem Abschluss der Gebetszeiten. Mit der Pointe, dass hier im Wechsel der Klangräume über dem Grundton, der den Verlauf der langen Tonfolgen in der erweiternden Oberstimme prägt, ein Spiel aufscheint, das sich einerseits auf die Interaktion improvisierender Sänger zurückführen lässt und andererseits bis in die großen drei- und vierstimmigen rhythmisch notierten Pariser Organa des Notre Dame Repertoires zu beobachten ist: mal mit dem neuen Ton in der Grundstimme und einem »nachholenden« Wechsel im Organum und mal mit der Vorbereitung des Kommenden im Klangraum der Oberstimme. Und im Nachvollzug dieses Wechselspiels liegt dann eben eine der ganz speziellen Chancen zur individuellen flexiblen Akzentuierung im Vortrag der frühen zweistimmigen Organa.

Ensemble Gilles Binchois

Dominique Vellard

Musikalische Texte: Form im Fokus »Neuer Lieder«

Konstantin Voigt, Freiburg | Würzburg

FORM IN FOKUS

Die Versus, Conductus und Benedicamus aus Handschriften des 12. Jahrhunderts sind Akteure eines dichtungsgeschichtlichen Wandels von großer Tragweite. Vor 1100 bedeutete Dichten in der Regel die Realisierung eines konventionellen, präexistenten Strophentyps aus einem schmalen Bestand von Vers- und Strophenformen, die aus der antiken Dichtung übernommen wurden. Unter den »Neuen Liedern« des 12. Jahrhunderts finden sich hingegen zahlreiche Strophen, die sich nicht als Realisierungen traditioneller Typen verstehen lassen, sondern ausgeklügelte Kompositionen aus Verselementen unterschiedlicher Länge mit komplex gefügten Reimmustern darstellen. Damit wird die Textform erstmals in der mittellateinischen Versdichtung auf breiter Basis zum Gegenstand poetischen Gestaltens.

Dadurch verändert sich auch das Verhältnis von Text und Melodie grundlegend: Im alten Bestand der liturgischen Hymnen, die mit wenigen traditionellen Strophenformen Haus hielten, konnte ein und derselbe Text auf verschiedene Melodien des gleichen Strophentyps gesungen werden, so, wie ein und dieselbe Melodie verschiedene Texte aufnehmen konnte. Solange Text und Melodie im gleichen Formtyp konvergierten, waren sie potenziell wechselseitig austauschbar – mit der Konsequenz, dass die Melodien weniger als Vertonungen eines spezifischen Texts, sondern vielmehr als klangliche Realisierungen eines allgemeinen, primär formal definierten Strophentyps in Erscheinung treten. In den »Neuen Liedern« forderte die Produktion neuer Textformen hingegen die Produktion neuer Melodien, welche den individuell gefügten Texten auf den Leib geschneidert sind. Diese individuelle Beziehung von Text und Melodie setzte eine neuartige gestalterische Reflexion des Zusammenspiels von Textsinn, Textklang und melodischer Realisierung in Gang.[1]

Der außergewöhnlich komplexe zweistrophige Versus *Lux rediit* [TEIL I, 13] vermittelt einen Eindruck von dieser Neuartigkeit des Gestaltens um 1100. Am Beginn dieses Liedes mündet eine Folge dreier gereimter Kurzverse 4pp in eine längere Zeile 7p, mit neuer Verskadenz und neuem Reim. Die sprachklangliche Fülle der kaskadenhaften Reimfolge ist ebenso neuartig wie die Kombination der Formelemente 4pp und 7p. Die beiden folgenden elfsilbigen Langverse kontrastieren in der Verslänge, sind in Reim und Verskadenz jedoch an die vorherige 7p-Zeile angebunden. Dieses überlappende Wechselspiel von metrischem Kontrast und phonetischer Verbindung charakterisiert die Form auch im weiteren Verlauf: Mit der Gruppe gereimter daktylischer Sechssilbler (6pp) tritt ein weiterer

[1] Grundlegende Texte zum »Neuen Lied«:
– Arlt, Wulf: »Nova cantica«, in: *Basler Jahrbuch*, Bd. 10, Schwabe 1986, S. 13-62
– Haug, Andreas: »Musikalische Lyrik im Mittelalter«, in: *Musikalische Lyrik*, herausgegeben von Hermann Danuser, Laaber 2004 (= *Handbuch der Musikalischen Gattungen*, Bd. 7,1), S. 59-129.
– Llewellyn, Jeremy: »Nova cantica«, in: *The Cambridge History of Medieval Music*, herausgegeben von Mark Everist und Thomas Forrest Kelly, Cambridge 2018, S. 147-175.

Verstyp hinzu, der sich in Verskadenz und Zeilenlänge deutlich vom vorherigen absetzt. Wiederum kontrastierend schließt sich eine Reihung gereimter Kurzverse 4pp an. Da sie jedoch den Reimklang des letzten 6pp-Verses aufnehmen, wirken sie auf phonetischer Ebene zugleich als Fortführung. Die komplexe Strophe erweist sich somit als kontrastreiche Zusammenstellung verschiedener Verstypen, die aufgrund der Überlappung der Reimklänge dennoch einen hohen Grad an prozessualer Kohärenz aufweist. Die Melodie überformt diese vielgestaltige Klangstruktur teils durch Verschleierung, teils durch Betonung der Versstruktur: Lange Melismen inmitten formaler Einheiten erhöhen die Spannung im Gefüge, die spektakulären Schlussmelismen markieren hingegen strukturverdeutlichend das Strophenende. Einen Kontrast zu den melismatischen Passagen bilden die syllabischen Rezitationen am Beginn des Liedes und das melodische Patterning, das die Reihungsstruktur der gereimten Kurzverse 4pp im Inneren der Strophe hervorhebt. In der Summe generiert das vielschichtige Zusammenspiel von Verslängen, Reimbindungen, melodischen Textur- und Gestaltkontrasten ein Gebilde, dessen Komplexität im Lied vor 1100 ohne Beispiel ist.

TRADITIONELLE FORMTYPEN

Die Differenz einer komplexen Strophe wie *Lux rediit* gegenüber den traditionsgebundenen Strophentypen tritt im Vergleich mit dem Versus *Jerusalem mirabilis* [I, 11], der in der gleichen Handschrift überliefert ist, deutlich zutage. Dort verkörpert der Text einen seit der Antike weit verbreiteten Strophentyp, die Ambrosianische Hymnenstrophe aus vier jambischen Dimetern, rhythmisch 4 x 8pp. Nachdem die vier formgleichen Verse auch im Reim identisch sind, basiert die klangliche Differenzierung der Zeilen allein auf der Syntax der Melodie. Verglichen mit der vielschichtigen sprachlich-melodischen Klangstruktur von *Lux rediit* erscheint dieser Versus weniger kontrastreich und auch weniger spannungsreich, da der melodischen Ordnung keine eigene Dynamik der Textform gegenübersteht.

Aus diesen Differenzen ästhetische Wertigkeiten oder auch nur historische Schichtungen abzuleiten verbietet allerdings der Umstand, dass im Bestand der Versus, Conductus und Benedicamus des 12. Jahrhunderts neu geschaffene Lieder mit traditionellen Strophentypen gleichwertig neben jenen Liedern stehen, die als Paradigmen des Neuen erscheinen. Die ambrosianischen Hymnenstrophen bilden zum Beispiel auch die Basis des Versus *Annus novus in gaudio* [I, 03] sowie der Benedicamus-Lieder *Dulce melos* [II, 17] und *Iohannes postquam senuit* [II, 08]. Generell fungiert die Hymnenstrophe 4 x 8pp als Matrix zahlreicher normanno-sizilischer und nordfranzösischer Benedicamus-Lieder. Und auch komplexer gebaute Versus wie *Nunc clericorum contio* [I, 02] lassen sich als Modifikationen der ambrosianischen Strophe verstehen: Dort wird eine doppelte Hymnenstrophe durch einen Binnenrefrain asymmetrisch geteilt und durch einen Schlussrefrain erweitert (schematisch: 5 x 8pp, R:5p, 3 x 8pp, R:5p).

Im Gesamtrepertoire des »Neuen Liedes« wird der jambische Dimeter quantitativ nur durch den trochäischen Septenar überboten. Diese 15-silbige Langzeile zählt seit der Antike zu den geläufigsten Verstypen und bildet die charakteristische Form mittelalterlicher Prozessionshymnen. Bereits in der Dichtung der Antike tritt die Langzeile in verschiedenen Ausprägungen in Erscheinung, entweder lediglich durch eine Mittelzäsur gegliedert (a) oder als »versus quadratus« mit Binnenzäsur im ersten Halbvers (b):

et super crucis tropaeo || dic triumphum nobilem	8p + 7pp
Pange lingua | gloriosi || proelium certaminis	4p + 4pp + 7pp

In den rhythmischen Versen des Mittelalters bilden sich daher die Typen 8p + 7pp und 4p + 4p + 7pp parallel heraus. Vor allem der zweite Typ steht im Zentrum des »Neuen Liedes«. Er prägt etwa die Strophe des Benedicamus *Prophetatus a prophetis* [I, 12], die zweistimmigen Versus *Res iocosa* [II, 01] und *Mittis agnus leo fortis* oder das ebenfalls zweistimmige Benedicamus *Iubilemus exultemus* [I, 06]. Nachdem diese Lieder schon in ihrer polyphonen Anlage schlagend neu erscheinen, lassen sich traditionelle Versformen wie der trochäische Septenar kaum als Signet einer älteren Stilschicht deuten. Sie bilden eine unter mehreren gleichwertigen Formoptionen.

SEGMENTIERUNG UND REKOMBINATION: TRADITIONELLE VERSTYPEN ALS BASIS NEUER GESTALTUNG

Die neuen, individuell gefügten Formen der Versus, Conductus und Benedicamus sind nicht unabhängig von traditionellen Verstypen. Vielmehr entstehen sie aus deren Segmentierung, Rekombination und Umdeutung. Dem trochäischen Septenar kommt dabei eine Schlüsselrolle zu: In seiner Ausprägung als »versus quadratus« ist er eine zusammengesetzte Versform. Dies wird umso deutlicher hörbar, wenn Binnenreime die Segmentierung in 4p-Blöcke klanglich so hervorheben, wie in *Jubilemus exultemus*:

4p	4p	4p	3pp
Iubilemus	| exultemus	|| intonemus	| canticum
Redemptori	| plasmatori	|| salvatori	| omnium

Von hier aus ist der Schritt zur Lösung der 4p-Blöcke und des 3pp-Elements aus der traditionellen Langzeile, für den das Benedicamus *Vallis montem* [II, 03] einsteht, relativ klein. Die Langzeile erscheint hier nicht nur segmentiert sondern auch um ein Segment erweitert:

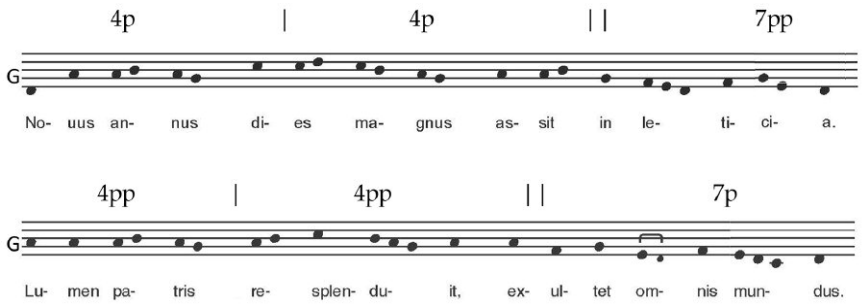
4p	4p	4p	4p	3pp
Vallis montem	| lapis fontem	| spina rosam	| spetiosam	| edidit

Diese Erweiterung auf eine ungerade Zahl von Verselementen stört die Symmetrie der Langzeilen und dynamisiert dadurch das Gefüge, das sich nicht mehr bündig in Vordersatz-Nachsatz-Einheiten gruppieren lässt. Die Reimordnung leistet dazu einen weiteren Beitrag: Indem sie je zwei 4p-Blöcke verbindet, suggeriert sie einen symmetrischen Bau 8p + 8 p + 7pp, der mit dem unvermittelt nachklappenden 3pp-Element nicht eingelöst wird: Wo aufgrund der Konventionen des trochäischen Septenars 7pp erwartet wird, erscheint 3p als überraschendes Verkürzungsmoment. Das Gefüge wird damit mehrschichtig, da sich die Ordnung der Reime und die Bindekraft der traditionellen Versform-Syntax pointiert überlagern.

Trad. Syntax			8p		+		7pp	
Baublöcke	4p		4p	4p		4p		3pp
Reim	a		a	b		b		c
Reimgruppen		8p		+	8p		+	3p

Gegenüber diesem prozesshaften Spiel mit Asymmetrien und Ambiguitäten erscheint die Auslotung der Formpotenziale des trochäischen Septenars in *Gaudeamus nova cum letitia* [1, 09] stärker durch symmetrisch-architektonisches Denken geprägt. Die Strophe gliedert sich in 2 x (4p + 4p), 2 x (4p + 7pp), 2 x 7pp. Das erste Verspaar führt den ersten Halbvers des trochäischen Septenars vor, das zweite Verspaar gibt die erste Hälfte des ersten Halbverses preis und führt den zweiten Halbvers ein, das dritte Verspaar bringt nur noch den zweiten Halbvers. Alle drei Verstypen, 8p, 4p + 7pp und 7p wurden seit karolingischer Zeit zur Bildung isometrischer Strophen genutzt und spielen auch im Neuen Lied eine Rolle: Isometrische Komplexe des Verstyps 7pp finden sich beispielsweise in den Strophen der Versus *In hoc festo breviter*, 4 x 7pp [1, 04] und *Regi nato domino*, 2 x 7pp [1, 05] und im Benedicamus *Dies ista celebris*, 8 x 7pp [11, 10]. In *Gaudeamus nova cum letitia* sind die drei gängigen Derivate des trochäischen Septenars in der Reihefolge ihrer Herkunftsform kombiniert, die damit von der Einzelzeile auf die gesamte Strophe ausgedehnt erscheint.

Das Prinzip der Segmentierung und Rekombination bleibt allerdings nicht auf den trochäischen Septenar beschränkt. Aquitanische Dichter haben um 1100 die Formprinzipien des trochäischen Septenars auf den jambischen Dimeter übertragen. Durch die Kombination von 8pp mit der katalektischen Form 7p haben sie eine neue jambische Langzeile des Typs 8pp + 7p geschaffen, welche die syntaktische Differenzierung des trochäischen Septenars als »Vordersatz/Nachsatz«-Verhältnis nachbildet. Dies zeigt in aller Deutlichkeit der Versus *Lumen patris resplenduit* [1, 14]. Die neue, jambische Langzeile 8pp + 7p wird dort mit einer Melodie artikuliert, die dem Typus der Melodie des trochäischen *Novus annus dies magnus* (8p + 7pp) folgt:



Die neue Langzeile 8pp + 7p etabliert sich im 12. und 13. Jahrhundert zu einem neuen und durchaus geläufigen Verstyp. Im Kontext der »Neuen Lieder« jedoch wird sie – wie ihr trochäisches Vorbild – zum Gegenstand von Segmentierung und Rekombination. Dies zeigt der Anfang von *Lux rediit* mit seiner Struktur 4pp + 4pp + 4pp + 7p:

4pp	4pp	4pp	7p
Lux rediit	| qua exiit	| et adiit	| defunctum Eliseus

Die neue jambische Langzeile 4pp + 4pp + 7p ist als Matrix dieser Erweiterung erkennbar, allerdings wird sie um einen zusätzlichen 4pp-Block asymmetrisch erweitert, ähnlich wie im vergleichbar strukturierten trochäischen *Vallis montem*.

Das Prinzip der Rekombination ermöglicht neben der Erweiterung eines konventionellen Verstyps auch die Verbindung von Elementen verschiedener Verstypen. Der Versus *Letabundi iubilemus* [Nova Cantica 08] führt die Segmente des trochäischen Septenars, des neu definierten jambischen Dimeters und einer weiteren traditionellen Versform, des asklepiadäischen Verses 6pp + 6pp zu einer kunstvoll verklammerten dreiteiligen Strophe zusammen:

	Teil 1			Teil 2			Teil 3		
		tr. Sept.			jamb Dim.			jamb Dim.	
Versform	8p	8p	7pp	6pp	4pp	3p	6pp	4pp	3p
Reim	a	a	b	b	b	c	d	d	c

Deren erster Teil besteht aus einem erweiterten trochäischen Septenar 8p + 8p + 7pp, wobei die beiden 8p-Elemente im Reim stehen. Der formimmanente Wechsel von 8 auf 7 Silben wird in dieser Strophe genutzt, um eine individuelle Formidee daraus abzuleiten, nämlich die sukzessive Verkürzung der Verse (8-7-6-4-3 Silben). Ein im Reim an den 7pp-Vers gebundenes 6pp-Element geht einem ebenfalls reimgebundenen 4pp-Element voraus, das sich mit einem 3p-Element zu 7p, der zweiten Hälfte des neuen jambischen Langverses zusammenschließt. Diese Folge wiederholt sich, wobei die beiden 3p-Elemente im Reim gebunden sind. Das Verfahren der Zeilenverkürzung und die Reimbindungen verklammern somit die drei Teile der Strophe zu einem dynamisch-prozessualen Ganzen, das virtuos mit der Interaktion von konventionellen Typen und individuellen Fügungen spielt. Darin darf *Letabundi iubilemus* als paradigmatisch für die Techniken der innovative Schicht aquitanischer Versus-Dichtung gelten.[2]

Flore vernans gratie [II, 14] bzw. *Clara sonent organa* [II, 09] zeigen mit ihren erweiterten »Vagantenzeilen avant la lettre« 7pp + 7pp + 6p ein weiteres Moment der produktiven Umdeutung traditioneller Formen. Mit dem trochäischen Septenar 8p + 7pp teilt dieser neue, im 13. Jahrhundert ausgesprochen populäre Versform die Proportionen, mit der jambischen Umdeutung des trochäischen Septenars zu 8pp + 7p teilt sie die Kadenzfolge.

Als eine weitere charakteristische Versform der Zeit um 1100 bleibt 4 + 6pp zu nennen. Dieser Verstyp prägt den normanno-sizilischen Conductus *Splendor patris* [II, 02] und das zweistimmige aquitanische Benedicamus *Prima mundi* [II, 06]. In der Regel erscheint er in zwei- oder dreizeiligen Strophen, die bisweilen mit einem viersilbigen Kurzvers abgeschlossen werden. Diese Form prägt in Pa 1139 auch weite Teile des zweisprachigen *Sponsus,* einem liturgischen Spiel mit versförmigem Text und strophischen Elementen. Zehnsilbler 4 + 6pp erfreuen sich generell in volkssprachigen und lateinischen Texten des 12. Jahrhunderts großer Beliebtheit, dürfen somit als kommunes Element im Rahmen der Versus, Conductus und Benedicamus gelten. Deren spezifisches formgeschichtliches Novum liegt hingegen in der Segmentierung, Rekombination und Parametrisierung, die mit dem trochäischen Septenar historisch erprobt und um 1100 – vor allem in Aquitanien – auf weitere traditionelle Versformen übertragen wurden.

MUSIKALISCHE TEXTE

Im zweiten Buch seiner poetologischen Schrift über die Volkssprache *De vulgari eloquentia* (ca. 1304) bietet Dante ein dreischichtiges Modell der Komponenten, die in einem Lied (»*canzone*«) zusammenwirken: Er unterscheidet eine semantisch-syntaktische Schicht (»*materia*«, »*vocabula*«, »*constructio*«), eine metrisch-verbale Klangschicht der Verse (»*carmen*«) und eine rein melodische Klangschicht (»*oda*«, »*modulatio*«, »*cantus*«). Mit diesem

[2] Zu Segmentierung und Rekombination:
– Voigt, Konstantin: »'New Song', Old Verse. Continuity and Innovation in the Use of the Iambic Dimeter in 12th Century Conductus, Versus and Benedicamus-Tropes«, in: *Mittellateinisches Jahrbuch 54* (2019), S. 408-411.

an trobadoresker Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts geschulten Modell lässt sich das neuartige Zusammenspiel von Klang und Sinn, das viele »Neue Lieder« auszeichnet, sinnfälliger beschreiben als durch die binäre Relation Musik-Text.[3] Der in seiner Gesamtanlage überschaubare, aber charakteristische Versus *Est hodie rex glorie* [1, 08] mag als Beispiel dienen.

In seiner metrisch-verbalen Klangschicht zeigt der Versus alle Kennzeichen des formgestalterischen aquitanischen Dichtens: Das formale Grundmodell bildet wiederum der neue, jambische Langvers 4pp + 4pp + 7p. Aus dessen Elementen ist der gesamte erste Teil zusammensetzt. Im zweiten Teil der Strophe treten kontrastierend die Verse 6pp und 5p hinzu. Hier die Form im Überblick:

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Versform	4pp	4pp	4pp	4pp	4pp	7p	| 6pp	+7p	5p	7p
Reim	a	a	a	a	a	b	x	b	b	b

Im ersten Teil erscheint 7p, der zweite Halbvers der Langzeile, gemäß der Formkonvention als Schlussglied. Ähnlich wie in *Vallis montem* und *Lux rediit* wird die Form durch Asymmetrie dynamisiert, da dem 7p-Element eine ungerade Zahl gereihter 4pp-Blöcke vorausgeht. Da sie alle miteinander gereimt sind, bleibt die formal-syntaktische Relation der Blöcke völlig offen und das Ende der Reihung unvorhersehbar. Umso effektiver ist daher die Setzung eines Schlussglieds 7p, das gerade nicht als 4pp + 3p gegliedert ist, sondern als 3 + 4 schlagartig aus der Reihung von Viererblöcken herausführt.

Am Beginn des zweiten Teils, Vers 7, wird mit 6pp ein neues Bauglied eingeführt, das keine Reimbindung hat. Dies verstärkt den Eindruck eines Neuansatzes an dieser Stelle, bevor ein weiteres 7p-Element das Verspaar abschließt. Die beiden letzten Bauglieder, Vers 9 und 10, bringen nochmals Neues: An erster Stelle erscheint nun eine Halbzeile 5p, die nicht nur Verskadenz und Reim der vorherigen Gruppenenden aufnimmt, sondern auch den Wortlaut des vorherigen Zeilenendes (*paupertina*, bzw. *senex trementi* bzw. *cantus oris*), ehe ein weiteres 7p-Element die Strophe tatsächlich abschließt.

Zwischen der sprachlichen Klangschicht und der Sinnschicht bestehen Bezüge, die sich in den einzelnen Strophen wiederholen. In Strophe 1 und Strophe 2 bringt der erste 7p-Vers eine Klärung der syntaktischen Konstruktion. Am Beginn dieses Verses steht jeweils das Verb (*oblatus [est]* bzw. *datur*), auf das sich die Verse 1-6 beziehen. An der Stelle, wo das 7p-Schlussglied die Reihung beendet, erschließt sich auch die sprachliche Syntax. Die Verben von Strophe 1 und 2 sind zugleich Schlüsselbegriffe des Festanlasses, der Darbringung Jesu im Tempel. In Strophe 3 ist zwar die Syntax eine andere, doch auch hier besteht eine semantische Äquivalenz, da der Festanlass in Vers 6 – *ad templum salvatori* – nun quasi räumlich prominent gemacht wird. Der 7p-Schlussvers des ersten Teils ist somit formal und inhaltlich gleichermaßen privilegiert: er schließt die Reihung der 4pp-Blöcke und markiert damit eine Klärung der fluiden formalen Situation, während er zugleich in Strophe 1 und 2 die Syntax klärt.

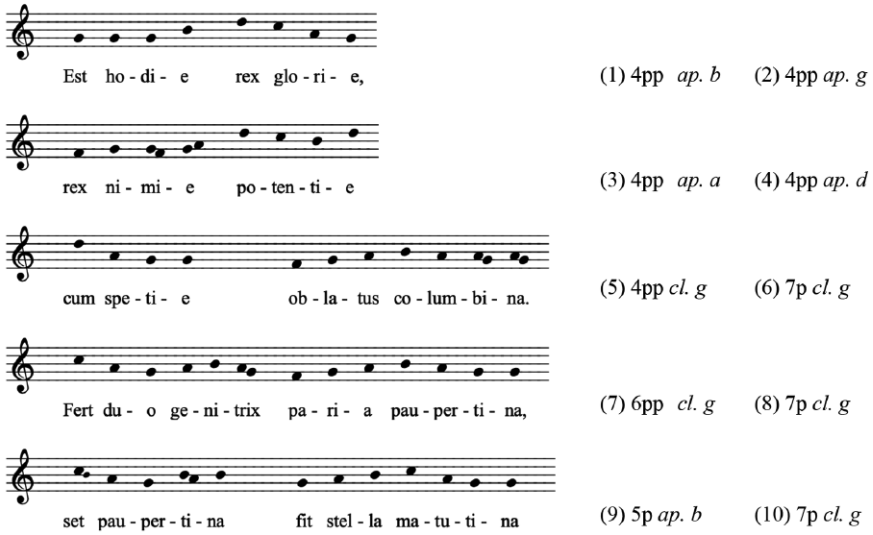
In gleicher Weise formal und inhaltlich herausgehoben ist der Übergang von Vers 8 auf Vers 9. Die Wiederholung von Worten aus Vers 8 – inklusive des Reimworts – gehört zu den formalen Konstituenten der Strophe. Da mit den Worten aber auch ein Bedeutungsfeld erneut aufgerufen und anders weitergeführt wird, sind sprachliche Klangschicht und Sinnschicht an dieser Stelle verknüpft: In Strophe 1 und Strophe 2 markiert die Wiederholung die Umwertung irdischer Schwäche zu himmlischer Größe: Vers 7 und 8 der ersten Strophe zeigen die irdische Armut Mariens:

[3] Zu Dantes Modell vgl. Haug, *Musikalische Lyrik im Mittelalter*, S. 117-119.

Sie kommt als Arme (*paupertina*) in den Tempel und kann daher nur zwei Tauben – statt Schaf und Taube – als Opfer bringen. Vers 9 und 10 kehrt die Situation um: doch die Arme (*paupertina*) wird zum Morgenstern (*stella matutina*). Der dreifache Reim der Verse 8 bis 10 ist damit semantisch funktionalisiert, da er Armut und den Ruhmestitel Morgenstern klanglich bindet. In Strophe 2, Vers 7-8, begegnet der Greis (*senex*) Simeon – zitternd (*trementi*) als Symbol irdischer Vergänglichkeit – dem Christuskind. Im folgenden Verspaar wird *senex trementi* mit *dux firmamenti* im Reim verbunden: Das irdische Zittern und die himmlische Herrlichkeit des Herrn treten im Klang zusammen, wie sie im Sinn als Zeichen der Menschwerdung Gottes verbunden sind. In Strophe 3 ist diese Umwertungsfigur nicht reproduziert und auch die Reimbindung *oris-foris* ist semantisch weniger sinnfällig. Dennoch wird der Übergang von Vers 8 zu Vers 9 semantisch als Gegenüberstellung gestaltet: So wie Simeon durch die physische Präsenz Jesu selig wurde, soll auch die versammelte Gemeinde frohlocken.

Die Melodie des Versus arbeitet ihrerseits dem Kontakt von Sinn und Klang zu, wobei weniger nach tonmalerischen Ausdeutungen von einzelnen Textstellen zu fragen ist, sondern vielmehr nach der Rolle der Melodie bei der Konstitution der Klangschicht als Gesamtform *(siehe rechts)*.

Im ersten Teil betont die Melodie die Differenz von formaler Ambiguität in der 4pp-Reihung und formaler Eindeutigkeit im 7p-Schlussglied: Die erste melodische Phrase bindet zwei 4pp-Elemente zu einem tonal geschlossenen Bogen zusammen – von g bis d (apertum), dann zurück zur Finalis g (clausum). Dies verstärkt den Eindruck, dass am Beginn der Strophe ein regulärer jambischer Dimeter 8pp stünde. Auch das zweite Paar von 4pp-Einheiten lässt sich so hören. Es öffnet in ähnlicher Weise, verharrt dann aber in hoher Lage bei d. An dieser Stelle ließe sich ein weiterer 8pp-Vers erwarten, der schrittweise zur Finalis zurückführt. Tatsächlich erfolgt die Rückleitung aber infolge der ungeradzahligen Reihung viel schneller durch Quartsprung im fünften 4pp-Block. Dadurch werden drei 4pp-Blöcke, Vers 3 bis 5, tonal zusammengebunden und das soeben noch als Ende eines Verses 8pp gehörte d verändert seine Funktion vom Schlusston der Phrase zum Wendepunkt eines Bogens zur Finalis. Die Asymmetrie der Textform wird somit als melodische Ambivalenz ausgespielt: Tonal verbinden sich die fünf 4pp-Blöcke als 2 + 3. Damit laufen sie aber gegen die Formerwartung 8pp + 8 pp + ..., welche durch die Bogenform der Verse 1 und 2 und die ähnliche Gestik der Verse 3 und 4 generiert wird.



Da der tonale Abschluss in Vers 5 unerwartet und sprunghaft erfolgt, entfaltet er keine starke Schlusswirkung. Diese ist im konventionellen Melodiebogen des 7p-Elements dafür umso ausgeprägter. Die auf Ebene

der verbalen Klangschicht angelegte Formambiguität der asymmetrischen Reihung prägt die melodische Gestaltung somit noch deutlicher aus und erhöht dadurch die Spannung im Gefüge, die erst der 7p-Vers programmatisch löst. In den ersten beiden Strophen korreliert die Gegenüberstellung einer formal uneindeutigen Reihungssituation in den ersten fünf Versen und der ordnenden Kraft des 7p-Verses mit dem Satzbau des Textes: Der grammatikalische Zusammenhang der gereihten Reimpartikel erschließt sich erst mit den Verben am Beginn der 7p-Einheit. Vorher bleibt die Ordnung der größtenteils topischen Reimpartikel syntaktisch offen. Verbale Klangschicht, melodische Klangschicht und sprachliche Syntax arbeiten somit der gleichen Formidee zu: dem Kontrast zwischen fluider Ambiguität in der Reihungspassage und Eindeutigkeit im 7p-Schlussglied.

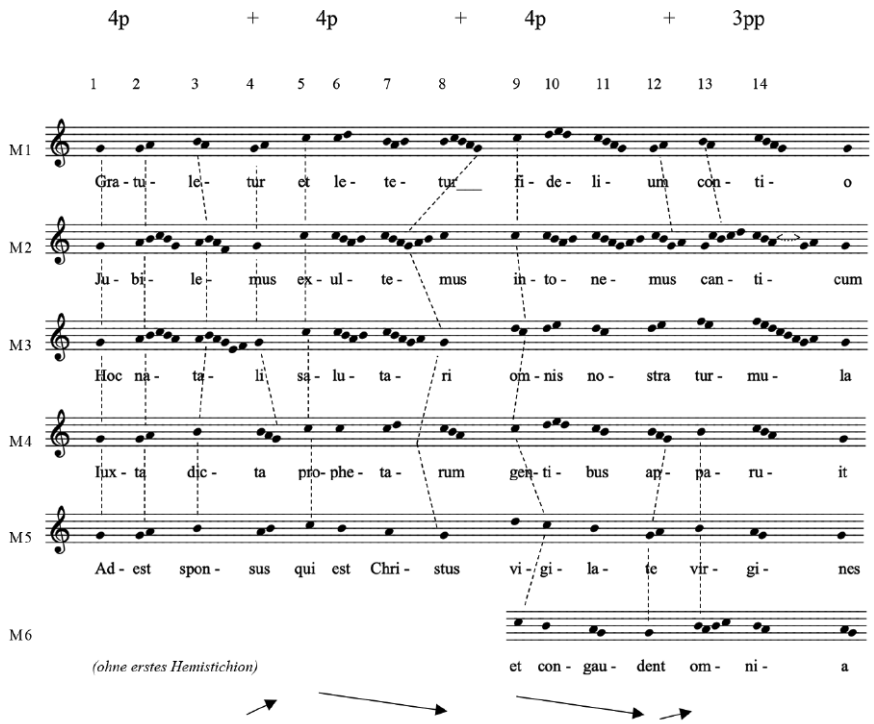
Ähnlich komplex interagieren die Schichten auch in den letzten beiden Verspaaren. Mit der 6pp-Einheit wird eine gemäßigte Form des hohen Phrasenbeginns von Vers 5 aufgenommen und auf die Finalis g zentriert. Der melodische Bogen des 7p-Elements von Vers 6 wird als Vers 8 wiederholt. Beide Elemente des Verspaares 7/8 schließen tonal stabil auf g und suggerieren damit ein Abebben melodischer Energie – sie resümieren, moderieren und bestätigen bereits Gehörtes und könnten als Schluss der Strophe stehen. Das letzte Verspaar vollzieht allerdings eine unerwartete Wendung. In der 5p-Einheit von Vers 9, die das Schlusswort des vorherigen Verspaars aufnimmt, wird der Melodiebeginn von Vers 7 in ein neues apertum-Ende auf der Terz über der Finalis umgebogen, aus dem sich ein höherer Ansatz des abschließenden Melodiebogens über 7p ergibt. So erzeugt die Melodie eine Dramaturgie der Klangform, welche die Sinnwahrnehmung sinnlich abstützt: Die beiden Existenzformen Mariens bzw. Christi erklingen mit analogen Phrasen, deren zweite zugleich den Gestus von Neuansatz und Überhöhung ausprägt. Beispiele wie *Est hodie rex glorie* zeigen, dass mit den individuellen Formen des Dichtens um 1100 auch eine Reflexion des Zusammenwirkens von textlich-melodischen Klangschichten und Sinnschicht angestoßen wird. Der Referenzrahmen des Zusammendenkens von Klang und Sinn ist dabei nicht das Einzelwort oder der Affektgehalt, sondern die Dramaturgie der durchgeformten Strophe, in der sich Klang und Sinn auf struktureller Ebene annähern.[4]

Unter dem Stichwort der musikalischen Texte sei abschließend auf ein elementares Faktum verwiesen: Verse bilden den musikalischen Handlungsrahmen mittelalterlicher Lieder. Dies gilt für die mehrschichtig differenzierten, neuartigen Gebilde innerhalb des Repertoires ebenso wie für jene Lieder, die auf traditionellen Versformen basieren: In *Jerusalem mirabilis* lagern sich Initialwendungen, Wiederholungsstrukturen und apertum-clausum-Differenzen an die Verse an, die damit zu Trägern der melodischen Syntax werden. In zweistimmigen Stücken wie *Res iocosa* treten die Viererblöcke des trochäischen Septenars gut hörbar als Grundbausteine melodischer Wiederholung und als Rahmen der perfekt konsonanten Zielklänge in Erscheinung. Die überschaubaren Einheiten des trochäischen Septenars koordinieren den zweistimmigen Diskurs,

4 Zu Textform und Textsinn:
– Arlt, Wulf: »Das eine Lied und die vielen Lieder. Zur historischen Stellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts«, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 113-127.
– Treitler, Leo: »The Marriage of Poetry and Music«, in: *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and how it was made*, New York 2003, S. 457-481.
– Voigt, Konstantin: »Congaudeat ecclesia, Da laudis und Hallelujah. Strophenlied und Semantik um 1100«, in: *Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, herausgegeben von Martin Kirnbauer, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis, Scripta, Bd. 8), S. 437-448.

worin sich die Spur einer präkompositorischen Praxis des zweistimmigen Singens von Verstexten abzeichnen mag. In eine ähnliche Richtung präkompositorischer Praxis weist der Umstand, dass der trochäische Septenar in mehreren Liedern als Träger eines g-modalen Melodiemodells in Erscheinung tritt. Alle Melodien der folgenden Synopse realisieren die gleiche tonale Grundstruktur und ähnliche melodische Wendungen entlang der Blöcke der Versform *(siehe rechts)*.

In gleicher Weise, wie traditionelle Verstypen in den »Neuen Liedern« neben den individuellen Umarbeitungen fortbestehen, bleibt, wie diese Synopse zeigt, bisweilen auch eine Ebene des Typischen in ihrer melodischen Umsetzung erhalten. Der Umstand allerdings, dass diese typische Realisierung einer traditionellen Versform in *Jubilemus exultemus* in das neue Spannungsfeld der Zweistimmigkeit eintritt, erhellt eine Grundkonstellation der »Neuen Lieder«: Ihre Neuartigkeit ist nicht absolut, sondern gebunden an die Traditionen und Konventionen, aus denen sie hervorgehen. Was sich um 1100 allerdings substantiell verändert hat, ist der Umgang mit dem traditionellen Material. Es wird produktiv gemacht, indem es rekontextualisiert und rekombiniert wird, sowohl auf der vertikalen Ebene der Zweistimmigkeit als auch auf der horizontalen Ebene der neuartig komplexen Klangformen der Einstimmigkeit. Daraus ergibt sich ein spezifisches Formpotenzial, das mit den Erwartungen an Form spielen und auf dieser Basis jene komplexen Klangschichten erzeugen kann, die dann bisweilen auch erkennbar mit der Sinnschicht der Texte interagieren.



M1: *Gratuletur* Ma 19421 – M2: *Iubilemus* Pa 1139 – M3: *Iubilemus* Pa 1139
M4: *Dei sapientia* Ma 289 – M5: *Sponsus* Pa 1139 – M6: *Virginis* Pa 3719

GLOSSAR – VERSTECHNISCHE UND MUSIKALISCHE FACHBEGRIFFE

¶ Apertum (»Halbschluss«): tonal (oder gestisch) »offenes« Ende einer melodischen Phrase
¶ Clausum (»Ganzschluss«): tonal »geschlossenes« Phrasenende auf dem Grundton der Tonart (*Finalis*)
¶ Jambischer Dimeter: Traditionelle Versform, metrisch u _ u _ u _ u _, rhythmisch 8pp. Beispiel: Ierusalem mirabilis
¶ Jambischer »versus quadratus«: Neuer 15-silbiger Verstyp 4pp + 4pp + 7p, bzw. 4pp + 4pp + 4pp + 3p: Beispiel: et vocibus | et cordibus || et actibus promatur
¶ Katalektisch: mit unvollständigem letztem Versfuß
¶ Melisma: Folge mehrerer Töne auf einer Silbe
¶ Paroxytonisch, kurz p: Betonung der vorletzten Silbe wie promatur (x X x). Wird zusammen mit der Silbenzahl als Bauformel rhythmischer Verse (Norberg) angegeben. Beispiel: 7p: et actibus promatur
¶ Proparoxytonisch, kurz pp: Betonung der vorvorletzten Silbe wie mirabilis (x X x x). Wird zusammen mit der Silbenzahl als Bauformel rhythmischer Verse (Norberg) angegeben. Beispiel: 8pp: Ierusalem mirabilis
¶ Rhythmischer Vers: Seit der Spätantike geläufige Organisation lateinischer Verse nach Silbenzahl, Wortgrenzen und Endbetonung (statt »metrisch« nach Längen und Kürzen)
¶ Trochäischer Septenar: Traditionelle 15-silbiger Verstyp mit Mittelzäsur, metrisch _u _u _u _u || _u _ u _ u u, rhythmisch 8p + 7pp. Beispiel: solum assumpsisse carnem | uerbum dei credimus
¶ »Versus quadratus«: Weiter untergliederter Typus des trochäischen Septenars: 4p + 4p + 7pp, bzw. 4p + 4p + 4p + 3pp. Beispiel: Iubilemus | exultemus | intonemus canticum

Agnieszka Budzińska-Bennett, Kelly Landerkin

ensemble Peregrina

SUMMA LETICIA – TEIL I: NOVA GAUDIA

Deutsche Übesetzungen und Anmerkungen von Felix Heinzer

01 PROMAT CHORUS HODIE *(Weihnachtsfest)*

Promat chorus hodie
O contio
canticum leticie
O contio psallite
contio psallat cum tripudio

Regum rex et dominus
O contio
quem non claudit terminus
O contio...

Ex cuius imperio
O contio
servit nostra regio
O contio...

In utero virginis
O contio
carnem sumpsit hominis
O contio...

Heute lasse der Chor
O Sängerschar
Freudengesang erschallen
O singet, Ihr Sängerscharen,
Singe, du Schar, mit überschwänglichem Jubel

Dessen Herrschaft
O Sängerschar
das Erdreich gehorcht
O singet, Ihr Sängerscharen...

Dessen Herrschaft
O Sängerschar
das Erdreich gehorcht
O singet, Ihr Sängerscharen...

Hat im Schoß der Jungfrau
O Sängerschar
menschliches Fleisch angenommen
O singet, Ihr Sängerscharen...

02 NUNC CLERICORUM CONTIO

Nunc clericorum contio
devota sit cum gaudio
in tanto natalitio
nam summi patri filio
datur excelebratio
Gaudeat homo
Qui carnis sumpto pallio
in virginis palatio
nostra fuit redemptio
Gaudeat homo

Peractis novem mensibus
in claustris virginalibus
non[1] in tectis regalibus
set parvis et pauperibus
est natus puer regius
Gaudeat homo
Pro nobis pannis vilibus
est involutus dominus,
eterni patri filius
Gaudeat homo

<Iam misit rex celestium
in terram suum filium
ut prebeat remedium
malefactorum omnium[2]
ac hic expellat vitium>

Jetzt bringe die Klerikerschar
ihr Opfer mit Freude dar
zu so großem Geburtstag,
denn dem Sohn des höchsten Vaters
gilt diese Feier.
Es frohlocke der Mensch!
Er, der den Mantel des Fleischs anzog
im Gemach der Jungfrau,
wurde unsere Erlösung.
Es frohlocke der Mensch!

Da sich die neun Monate erfüllt hatten
im verschlossenen Schoß der Jungfrau,
wurde uns statt unter königlichem
unter kleinem und armem Dach
geboren der königliche Knabe.
Es frohlocke der Mensch!
Für uns in einfache Windeln
gewickelt wurde der Herr,
des ewigen Vaters Sohn.
Es frohlocke der Mensch!

<Nun hat der König der Himmel
seinen Sohn auf die Erde gesandt,
damit er Heilung schenke
von allen Missetaten
und dieses Laster vetreibt.>

Gaudeat homo
Hic restauravit gaudium
animabus fidelium,
quod abstulit[3] demonium
Gaudeat homo

Inter arta presepia
puer est strictus fascia[4]
atque[5] in pueritia
mater prebebat ubera
nutritur sic infantia
Gaudeat homo
O miranda potentia
quis umquam audit talia
Patrem lactavit filia
Gaudeat homo

In hoc fallit quod docuit
Boetius[6] qui retulit,
quod mulier si[7] peperit
necessitas hoc arguit
quod cum viro concubuit
Gaudeat homo
Inde natura stupuit[8]
ius amisisse doluit
miratur quis hoc potuit
Gaudeat homo

Es frohlocke der Mensch!
Dieser hat die Freude wieder hergestellt
in den Herzen der Gläubigen.
da er den Teufel vertrieben hat.
Es frohlocke der Mensch!

In der engen Krippe war
der Knabe im Wickelband eingeschnürt,
und als einem kleinen Kind
bot ihm die Mutter die Brust,
so wie Säuglinge genährt werden
Es frohlocke der Mensch!
O staunenswerte Macht!
Wer hat jemals solches gehört:
Den Vater nährte die Tochter!
Es frohlocke der Mensch!

Hier erweist sich als falsch die Lehre
von Boethius, der festhält,
dass eine Frau, wenn sie gebiert,
wie zwingend zu schließen ist,
zuvor mit einem Mann verkehrt hat.
Es frohlocke der Mensch!
Staunen erfasste daher die Natur
und Schmerz über ihr verlorenes Recht
Staunend fragt sie, wer solches vermochte
Es frohlocke der Mensch!

Hic[9] in crucis patibulo
vite dampnati emulo
tirannum trudens vinculo
fuso cruore proprio
nos redemit de baratro
Gaudeat homo
Que sanguinis effusio
nostra fuit redemptio
modo dictatur lectio[10]
Gaudeat homo

Er hat am Kreuzesbalken,
der dem Verurteilten todbringend ist,
den Tyrannen besiegt
und uns durch sein vergossenes Blut
freigekauft vom Höllenschlund
Es frohlocke der Mensch!
Dieses Blutvergießen
wurde uns zur Erlösung.
Jetzt aber werde die Lesung vorgetragen!
Es frohlocke der Mensch!

03 ANNUS NOVUS IN GAUDIO

Annus novus in gaudio
agatur in principio
magna sit exultatio
in cantoris tripudio.[11]
Ad hec sollempnia
concurrunt omnia
voce sonantia
cantoris gratia
et vite spatia
per quem leticia
fit in ecclesia

Anni novi principium
vox celebret psallentium
et cantorem egregium

In Freude werde das Neue Jahr
an seinem Anfang begangen!
Groß sei die Freude
im überschwänglichen Jubel des Kantors.
Zu dieser festlichen Feier
eile alles herbei,
was Stimme hat zu singen:
Dank und langes Leben
dem Kantor,
durch den die Freude
wird in der Kirche

Den Neujahrsanfang
besinge die Stimme der Psallierenden,
und den herausragenden Kantor

ymnus extollat omnium.
Ad hec...

Anno novo in cantica
recitetur organica,
tota sonet ars musica
in cantoris presentia.
Ad hec...

Annum novum celebrantes,
exultantes et letantes
et cantorem venerantes
gaudeamus congaudentes.
Ad hec...

Anne nove sis[12] titulis
hodie ineffabilis
et tu cantor mirabilis
esto per secula stabilis.
Ad hec...

preise der Lobgesang Aller.
Zu dieser festlichen Feier...

Dem Neuen Jahr
werde gehuldigt in mehrstimmigem Gesang,
die ganze Kunst der Musik
erklinge dank der Gegenwart des Kantors.
Zu dieser festlichen Feier...

Das Neue Jahr begehen wir
mit Jubel und Fröhlichkeit,
und den Kantor ehren wir;
freuen wir uns in gemeinsamer Freude !
Zu dieser festlichen Feier...

O Neues Jahr, sei mit Ehrentiteln
uns heute nicht genug zu preisen,
und Du, staunenswerter Kantor,
mögest auf lange Zeiten bestehen.
Zu dieser festlichen Feier...

04 IN HOC FESTO BREVITER *(Geburtsfest Johannes des Täufers)*

In hoc festo breviter
iubilemus pariter
conlaudantes dominum
salvatorem omnium
Festum miri viri

Zu diesem Fest lasst uns ohne Umschweife
jubeln und zugleich
ein Loblied singen
dem Erlöser von uns allen
Das Fest des staunenswerten Mannes,

festum miri viri
eia celebremus

[Nam baptismam prebuit][13]
in qua Samson[14] meruit
aulam celi scandere
qua regnat rex glorie
Festum miri viri
festum miri viri
eia celebremus

Qui natus de sterili[15]
fit precursor Domini
signis et virtutibus
effulsit in plebibus
Ipsum ipsum mirum
virum mirum virum
ergo conlaudemus

das Fest des staunenswerten Mannes,
auf, lasst es uns gemeinsam feiern!

Denn eine Taufe spendete er,
durch die dieser Samson gewürdigt wurde,
zum Himmelssaal emporzusteigen,
wo der König der Herrlichkeit regiert
Das Fest des staunenswerten Mannes,
das Fest des staunenswerten Mannes,
auf, lasst es uns gemeinsam feiern!

Von der Unfruchtbaren geboren,
wird er zum Vorläufer des Herrn,
durch Wunderzeichen und Tugenden
erstrahlt er unter den Völkern
Das Fest des staunenswerten Mannes,
das Fest des staunenswerten Mannes,
auf, lasst es uns gemeinsam feiern!

05 REGI NATO DOMINO

Regi nato domino
utero virgineo
Gaudeat omnis homo
Angeli de puero
nuntiant cum gaudio
Gaudeat omnis homo
Gaudium pastoribus

Der König und Herr ist geboren
aus dem Leib der Jungfrau.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Die Engel künden mit Freude
von dem Knaben.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Den Hirten hat der Engel

nuntiavit angelus
Gaudeat omnis homo
Qui sine principio
est in matris gremio
Gaudeat omnis homo
De celi sidereo
ad nos venit solio
Gaudeat omnis homo
Ut iam pene perdito
ferret opem seculo
Gaudeat omnis homo
Hinc deserviat puero
angelorum contio
Gaudeat omnis homo
Huius incarnatio
nostra fit redemptio
Gaudeat omnis homo
Huius incarnatio
nostra sit remissio
Gaudeat omnis homo
Hinc[16] corde et animo
Benedicamus Domino
Gaudeat omnis homo

diese Freude verkündet.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Der ohne Anfang ist,
ruht im Schoß der Jungfrau.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Vom Sternenthron des Himmels
ist er zu uns gekommen.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Der fast schon verlorenen
Welt Hilfe zu bringen.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Daher dient dem Knaben
die Schar der Engel.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Dessen Fleischwerdung
uns zur Erlösung wird.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Dessen Fleischwerdung
uns zur Vergebung werde.
Es frohlocke die ganze Menschheit!
Daher Lasst uns mit Herz und Sinn
danken dem Herrn
Es frohlocke die ganze Menschheit!

06 IUBILEMUS EXULTEMUS

Iubilemus
exultemus
intonemus canticum
redemptori
plasmatori
salvatori omnium.

Hoc natali
salutari
omnis nostra turmula
Deum laudet
sibi plaudat
per eterna secula.

Qui hodie
de Marie
utero progrediens
homo verus
rex atque herus
in terris apparuit.

Tam beatum
ergo natum
cum ingenti gaudio
conlaudantes
exultantes
BENEDICAMUS DOMINO.

Lasst uns jubeln,
preisen
und ein Lied anstimmen
dem Erlöser,
Schöpfer
und Retter unser aller.

An diesem Geburtstag,
uns zum Heil geworden,
soll unsere ganze kleine Schar
Gott loben
und ihn preisen
in alle Ewigkeit.

Der heute
aus Marias
Schoß hervorgehend
als wahrer Mensch
und göttlicher Herr
auf Erden erschienen ist,

Ihn also, den so glückselig
Geborenen
in grenzenloser Freude
lobend
und feiernd
LASST UNS DANKEN DEM HERRN!

07 CONGAUDEAT ECCLESIA *(Weihnachten)*

Congaudeat ecclesia
per hec sacra sollempnia
et gaudet cum leticia
leta ducat tripudia.

Ergo gaude gaudio
iuvenilis contio
ac de patris solio
virginis in gremio
Christo dei filio nato
novo puerperio facto,
gaudeat homo
gaudeat homo
gaudeat homo.

Es freue sich gemeinsam die Kirche
an diesem festlichen Feiertag.
Sie freue sich mit Fröhlichkeit
und Freudentanz.

Freue Dich also in Freude
du jugendliche Schar,
und da vom Thron des Vaters kommend
im Schoß der Jungfrau
Christus der Sohn Gottes geboren ist
in neuer, unerhörter Geburt,
freue sich der Mensch
freue sich der Mensch
freue sich der Mensch.

08 EST HODIE REX GLORIE
(Darstellung Jesu im Tempel | Mariae Lichtmess)

Est hodie rex glorie
rex nimie potentie
cum specie
oblatus columbina[17]
fert duo genitrix paria paupertina
sed paupertina
fit stella matutina.[18]

Heute wurde der König der Herrlichkeit,
der allermächtigste König,
mit einem Opfer
in Taubengestalt dargebracht.
Zwei bringt die Mutter als Arme,
doch die Arme
wird zum Morgenstern.

Ortus sine peccamine
de virgine pro crimine
ab homine
datur omnipotenti[19]
quem letus suscipit senex motu trementi
<seni[20] trementi
subit[21] dux firmamenti>.

Viam vere vite gere
et propere cum munere
ingredere
ad templum salvatoris.
Letare Symeon cantu mentis et oris
iam cantus oris
sonet intus et foris.[22]

Hervorgegangen ohne Sünde
aus der Jungfrau, um die Schuld zu tilgen,
die vom Menschen ausgegangen war,
wird er dem Allmächtigen dargebracht,
und der selige Greis empfängt ihn erschüttert:
in die Arme eines zittrigen Greises
schmiegt sich der Herrscher des Firmaments!

Den Weg des wahren Lebens nimm auch Du
und gehe mit deiner Gabe
eilends hinein
in den Tempel des Erlösers.
Frohlocke Simeon mit Herz und Mund,
und auch der Gesang unseres Mundes
soll nun in uns und nach außen erklingen

09 GAUDEAMUS NOVA CUM LETICIA

Gaudeamus nova cum leticia
Fulget dies hodierna
nata luce sempiterna
nova dies nova natalitia
novus annus nova hec sollempnia
nova decent gaudia
nove laudis cantica.

Speciali gaude coro[23]
maritali iuncta toro

Lasst uns frohlocken mit neuer Freude!
Es erstrahlt der heutige Tag,
da das ewige Licht geboren wurde:
ein neuer Tag, eine neue Geburt,
ein neues Jahr, dieses neue Fest.
Neue Freuden ziemen sich da und
neue Lobgesänge.

Freue Dich besonderen Chorgesangs,
Du Braut in Deinem Hochzeitsgemach:

suo deus sempiterno filio
copulat ecclesiam conubio.
Viduata domino
Anne[24] gaude gaudio.

Prius gaude iuvenili
senex aetas cum[25] senili
dat[26] se visum Symeoni veteri
mutat[27] aquas sub etate pueri[28]
novitas miraculi
qua[29] mittantur[30] iaculi.

Omnis etas ergo gaude
sed tu virgo prius plaude
virgo parit filium prudentie
novum genus mirum hoc potentie
partus esset[31] femine
sine plaudat semine.

Mit seinem ewigen Sohn verbindet Gott
die Kirche und vermählt sie mit ihm.
Und Du, dem Herrn geweihte Witwe,
Freue dich mit der Freude Annas.

Vor der Jugend aber freue dich
du Greisenalter, da der Erlöser einem Greisen
sich zu sehen gibt: dem alten Simeon.
Das Wasser verwandelt dann im Knabenalter
das unerhörte Wunder, in einem Alter,
da man noch Speerwerfen üben soll.

Alle Lebensalter also freuet euch!
Doch du Jungfrau stimme selbst den Beifall an:
Eine Jungfrau gebiert den Sohn der Weisheit,
so juble sie, dass diese neue
wundersame Art der Geburt ohne Samen
in der Macht einer Frau stehen konnte.

10 LECTIO LIBRI SAPIENTIE / IN OMNIBUS REQUIEM – BE DEU HOI MAIS *(Lesung für Marienfeste)*[32]

Lectio Libri Sapientie

In omnibus requiem quesivi,
et in hereditate Domini morabor.
Tunc precepit et dixit mihi:
In Iacob inhabita

Lesung aus dem Buch der Weisheit

Überall habe ich meinen Ruheplatz gesucht
und ich werde bleiben im Erbteil des Herrn.
Er gebot mir und sprach:
Wohne in Jakob

et in Israel hereditare
et in electis meis mitte radices.
Et sic in Sion firmata sum
et in civitate sanctificata similiter requievi
et in Ierusalem potestas mea.
Et radicavi in populo honorificato
et in parte Dei mei hereditas illius
et in plenitudine sanctorum detentio mea.
Quasi cedrus exaltata sum in Libano
et quasi cipressus in monte Sion.
Quasi palma exaltata sum in Cades
et quasi plantatio rose in Ierico.
Quasi oliva speciosa in campis
et quasi platanus exaltata sum iuxta aquam in plateis.
Sicut cinnamomum et balsamum aromatizans odorem dedi.
Quasi myrrha electa dedi suavitatem odoris.

Be deu hoi mais finir nostra razos
un pauc soi las que trop fo aut losos.
Leven doi clerc que dien lo respos
tu autem Deus[33] qui est paire glorios,
nos te preiam quet remembre de nos
quant triaras los mals dantre los bos.

und finde dein Erbe in Israel
und schlag Wurzeln unter meinen Auserwählten.
Und so fand ich einen einen festen Platz in Sion,
und in der geheiligten Stadt ruhte ich,
in Jerusalem ist meine Macht,
und Wurzeln schlug ich im geehrten Volk,
und im Eigentum meines Gottes ist mein Erbteil,
und in der Fülle der Heiligen mein Aufenthalt.
Wie eine Zeder wurde ich erhöht auf dem Libanon
und wie eine Zypresse auf dem Berg Sion
Wie eine Palme wuchs ich empor in En-Gedi
und wie eine Rosenpflanzung in Jericho.
Wie ein prächtiger Ölbaum auf dem Felde
und wie eine Platane rage ich empor am Wasserbecken.
Wie Zimt und Balsam strömte ich Wohlgeruch aus
Wie erlesene Myrrhe verströmte ich süßen Wohlgeruch.

Bald müssen wir unser Lied beenden,
Ein wenig müde bin ich, denn die Melodie war zu hoch.
Erheben soll sich der Kleriker, der die Antwort gibt:
Du aber, o Gott, herrlicher Vater,
zu Dir beten wir, dass Du an uns denkst,
wenn Du die Bösen von den Guten trennst.[*]

[*] Übersetzung der Herausgeberin.

11 IERUSALEM MIRABILIS *(Kreuzzugslied)*[34]

Ierusalem mirabilis,
urbs beatior aliis,
quam permanens obtabilis
gaudentibus te angelis.

Nam in te Christus veniens
aperta bona tribuens
super asellum residens
gens flores terre consternens.

Qui ibi cenam fecerat
cum discipulis manderat[35]
Iudas illum prodiderat
triginta nummis venderat.

Illum Iudei emerant
colafis ei dederant
in faciem conspuerant
et in cruce suspenderant.

In ligno penas passus est
in latus perforatus est
pedes manus confixus est
ibique nos redemptus est.

Et in sepulcro positus
custoditur militibus

Jerusalem, Du wunderbare,
du Stadt, seliger als alle anderen,
wie dauerhaft ersehnt!
deiner erfreuen sich die Engel.

Denn Christus kam zu Dir,
seine Güter offen austeilend
auf einem Esel sitzend,
da die Menge die Erde mit Blumen bestreut.

Dort hatte er sein Abendmahl gehalten
als er den Jüngern das Liebesgebot gegeben,
Judas ihn verraten und
für dreißig Silberlinge verkauft hatte.

Die Juden hatten ihn erkauft,
ihn mit Backenstreichen geschlagen,
sein Antlitz bespuckt
und ihn ans Kreuz gehängt.

Am Holz erlitt er Qualen
seine Seite wurde durchstoßen,
Füße und Hände durchbohrt,
dort hat er uns erlöst.

Und nachdem man ihn ins Grab gelegt hat,
wird er von Soldaten bewacht.

tamen surrexit Dominus
illis aspicientibus.

Illic debemus pergere
nostros honores vendere
templum Dei adquirere
Sarracenos destruere.

Quid prodest nobis omnibus
honores adquirentibus
animam dare penitus
infernis tribulantibus.

Illuc quicumque tenderit
mortuus ibi fuerit
celi bona deceperit
et cum sanctis permanserit.

Dennoch aufersteht der Herr
vor ihren Augen.

Dorthin sollen wir pilgern
verkaufen unser Hab und Gut,
den Tempel Gottes wiedergewinnen,
die Sarazenen vernichten.

Was nützt es uns allen,
wenn wir Ehre und Reichtum erwerben
und dafür die Seele gänzlich
den Höllenqualen überlassen?

Jeder aber, der dorthin [nach J.] strebt
und dort seinen Tod findet,
wird die Güter des Himmels erlangen
und für immer mit den Heiligen wohnen.

12 PROPHETATUS A PROPHETIS *(Benedicamus für die Weihnachtszeit)*

Prophetatus a prophetis
sine patre genitus
homo factus est pro nobis
dei patris filius
Rege nato psallite Ierusalem filie

Implet carnem Verbi Pater
implet et Paraclitus

Prophezeit von den Propheten,
ohne Vater gezeugt,
ist Mensch geworden für uns
Gottes des Vaters Sohn.
Dem neugeborenen König lobsinget, Töchter Jerusalems!

Das Fleisch des Worts erfüllt der Vater
und erfüllt der Beistand,

implent[36] eam maiestate
virtutumque gradibus
Rege nato psallite Ierusalem filie

Non assumpsit pater carnem
neque sanctus spiritus.
Solum assumpsisse carnem
Verbum Dei credimus[37]
Rege nato psallite Ierusalem filie

Verbum Patri coequale
Deoque Spiritui
regnat Deus hi sunt unus
neque possunt dividi
Rege nato psallite Ierusalem filie

Virga frondens, virga florens
virga duodecima[38]
<et> non natura[39] sed figura
iure fit fructifera
Rege nato psallite Ierusalem filie

Virga nuces virgo regem
angelorum consciis[40]
fructus virge fructum sancte
designavit virginis
Rege nato psallite Ierusalem filie

sie erfüllen es mit Hoheit
und allen Graden der Tugenden.
Dem neugeborenen König lobsinget, Töchter Jerusalems!

Weder der Vater hat Fleisch angeommen
noch der Heilige Geist.
Fleisch angenommen hat nur
Gottes Wort, das ist unser Glaube.
Dem neugeborenen König lobsinget, Töchter Jerusalems!

Das Wort herrscht wesensgleich dem Vater
und Gott dem Heiligen Geist
diese sind ein einziger Gott
und können nicht getrennt werden.
Dem neugeborenen König lobsinget, Töchter Jerusalems!

Die grünende Rute, die blühende Rute,
die zwölfte Rute
wird nicht natürlich, sondern figürlich
fruchtbringend.
Dem neugeborenen König lobsinget, Töchter Jerusalems!

Rute und Mandeln sind für die Wissenden die Jungfrau
und der König der Engel:
Die Frucht der Rute bezeichnet
die Frucht der heiligen Jungfrau.
Dem neugeborenen König lobsinget, Töchter Jerusalems!

Sol in stella carne nostra
coopertus latuit,
et de stella sol procedens
lumen mundo reddidit.[41]
Rege nato psallite Ierusalem filie

Et redemit quos tenebat
lacrimosa copia,
unde sponsa Christi regum
Benedicat Domino
Rege nato psallite Ierusalem filie

Die Sonne ist verborgen, verdeckt vom Stern:
unserem Fleisch,
und die Sonne, die aus dem Stern hervorgeht,
gibt der Welt das Licht zurück.
Dem neugeborenen König lobsinget, Töchter Jerusalems!

Und sie hat jene erlöst,
die das Meer der Tränen gefangen hielt,
daher soll die Braut Christi
Danken dem Herrn der Könige.
Dem neugeborenen König lobsinget, Töchter Jerusalems!

13 lux rediit

Lux rediit
qua exiit
et adiit
defunctum Eliseus[42]
qua de morte
resurgit homo reus
quia fit homo verus
de Deo Deus[43]
lumen de lumine
homo pro homine
fit absque semine
de matre virgine
quem tremunt supera
quem infera ac media.[44]

Das Licht ist zurückgekommen,
dahin, wo es verschwunden war,
und besucht hat
Elisäus den Toten.
Aus diesem Tod
Steht auf der sündige Mensch,
denn wahrer Mensch wird
»Gott von Gott,
Licht vom Licht«.
Mensch für den Menschen
wird ohne menschlichen Samen
aus der jungfräulichen Mutter
er, den die Himmel fürchten
die Unterwelt und was dazwischen liegt.

Virgo vera
fert viscera
puerpera
ruit fera
gens misera.[45]
Letifera
et honera
iam vetera
cadunt sub gratia
et aspera
legis iudicia.

Novus est rex
et nova lex
et novus grex
novo gaudet pastore
nova mater
novo fecunda rore
novam prolem
novo concepit more
gens onorifera[46]
legis adultera
quem docet littera
natum considera[42]
qualis nativitas
que novitas
que bonitas
que caritas
et castitas

Eine wahre Jungfrau
trägt ihn in ihrem
schwangeren Leibe,
und es stürzt das böse
erbärmliche Volk.
Todbringende
und überholte
Lasten
fallen nun, da die Gnade herrscht,
und so fallen die harten
Urteile des Gesetzes.

Neu ist der König,
neu das Gesetz,
und eine neue Herde
erfreut sich eines neuen Hirten.
Eine neue Mutter,
schwanger von neuem Tau,
empfängt einen neuen Spross
in neuer Art.
Du Volk, von schwerer Last bedrückt,
vom Gesetz abgefallen,
schau doch auf den, von dem die Schrift lehrt,
den Neugeborenen:
Welche Geburt,
wie unerhört und neu,
welche Güte,
welche Liebe
und Keuschheit,

fecunditas
humanitas
et deitas
o cecitas
quid dubitas
et veritas
carnis[48] in lumine
et dignitas
matris in virgine.

welch neue Fruchtbarkeit,
welch neues Mensch-
und Gottsein !
– O Blindheit
was zweifelst du ? –
und die Wahrheit
des Fleischs, sichtbar im Licht,
und die Würde
der Mutter in der Jungfrau.

14 LUMEN PATRIS RESPLENDUIT

Lumen patris resplenduit
exultet omnis mundus
Deus natus est hodie
sit homo letabundus
humana caro floruit
per hominem secundum
quam primus parens posuit
doloris in profundum
In gaudio sit contio
sollempnis modulatio
atque mentis devotio

Maria proles regia
concepit novum regem
virginitatis utero
miramur novam legem

Das Licht des Vaters ist erstrahlt,
es juble alle Welt!
Gott ist heute geboren,
es freue sich der Mensch.
Das menschliche Fleisch ist neu erblüht
durch den neuen Menschen,
das Fleisch, das sein Urvater
in tiefstes Leid gestürzt hatte.
Voller Freude sei die Gemeinschaft,
feierlich der Gesang
und die innere Anbetung.

Maria, die Königstochter,
hat einen neuen König empfangen
in ihrem jungfräulichen Schoß
– welch Staunen über dies neue Gesetz! –

corruptionis nescia
enixa summum rerum
pannis involvit vilibus
puella lumen verum
In gaudio...

Virgo parens mitissima[49]
infantem lactans deum
qui iacet in presepio
merendo plasma reum[50]
vilis locus presepio[51]
sed puer ille dives
cui cantant in gloria
celorum summi cives
In gaudio...

sie, die keine Sündenverderbnis kannte,
gebar den höchsten König
und wickelte ihn in gewöhnliche Windeln,
sie, die Jungfrau, das wahre Licht.
Voller Freude...

In zarter Sorge nährt
die jungfräuliche Mutter das göttliche Kind,
das in der Krippe liegt
traueren um die schuldig gewordene Schöpfung.
Armselig ist der Ort in der Krippe,
doch reich ist der göttliche Knabe,
den in Herrlichkeit besingen
die hohen Himmelsbürger.
Voller Freude...

15 ORGANA LETICIE / [BENEDICAMUS DOMINO]

Organa leticie
vox sonat ecclesie.
Rex eterne glorie,
filius sit[52] filie
verbum dei sit[53] in carne
incarnandi novo more
homo fit ex virgine
sine viri semine.
Mater plena numine
hoc in opere

Gesänge der Freude
Lasse die Stimme der Kirche ertönen.
Der König der ewigen Herrlichkeit
wird zum Sohn seiner Tochter.
Gottes Wort wird Fleisch
in einer neuen Weise der Fleischwerdung,
wird Mensch aus der Jungfrau
ohne eines Mannes Samen,
die Mutter erfüllt von der Gottheit
in diesem Werk,

operante nemine
nisi sancto flamine
homo gaude quia te
proprio sanguine
lavit a crimine.
Igitur eretici
taceant falsidici,
quicquid solet obici.
Gaudeant catholici,
pratici, teorici
tam clerici quam laici
et ei Benedicamus.

Dei benedictio
ab originali o
liberati vitio.

Hoc in exilio
ipso presidio
egemus denuo.
Ideo
illut oratio
poscat et actio.
Homo iam ex debito
Deo laudes reddito,
qui tibi pro vetito
subvenit perdito
dono gratuito
non tuo merito

ohne dass jemand anders wirkte
als der Heilige Geist.
Freue dich, o Mensch, weil er dich
mit seinem eigenen Blut
von der Schuld reinwäscht.
So sollen schweigen
die lügnerischen Irrlehrer,
was immer sie zu entgegnen haben.
Freuen aber sollen sich die Rechtgläubigen,
Einfache wie Gelehrten,
Kleriker wie Laien,
und so wollen wir ihm das Benedicamus singen.

Gott gebührt der Lobpreis
da wir, ja!, von der uralten Schuld
befreit sind.

In diesem Exil aber
bedürfen wir
wiederum seines Schutzes.
Daher
erfleht dies
unser Gebet und unsere Danksagung.
O Mensch, gib Gott
das geschuldete Lob,
der dir trotz des übertretenen Verbots
zu Hilfe gekommen ist
aus reiner Gnade,
nicht nach deinem Verdienst.

facito
quod sine termino
sit in hoc Domino
Deo dicamus Gratias.

Mühe Dich,
dass ohne Ende
gelte: Gott dem Herrn
sei Dank.

16 mira lege miro modo

Mira lege miro modo
deus format hominem,
mire magis hunc reformat
vide mirum ordinem
Reformandi mirus ordo
in hoc sonat decachordo

Primus homo fit ex humo
mulier ex homine
nos ex illis, novus homo
fit ex sola virgine
Reformandi...

Sic se nobis coaptavit
homo fit pro homine.
Cecus alta ne desperet
filius fit femine
Reformandi...

Primus homo non peccare
poterat sed noluit

Auf wundersame Weise formt Gott
den Menschen.
Noch wunderbarer erneuert er ihn, betrachte
die staunenswerte Ordnung,
Der Erneuerung wundersame Ordnung
erklingt auf diesem Dekachord.

Der erste Mensch entstand aus Erde,
die Frau aus dem Mann.
Wir sind aus ihnen, der neue Mensch aber
wird aus der Jungfrau allein.
Der Erneuerung...

So hat er sich uns angepasst,
Mensch wird er für den Menschen.
Damit der Blinde nicht am Hohen verzweifle
wird er [Gottes Sohn] Sohn einer Frau.
Der Erneuerung...

Der erste Mensch hätte ohne Sünde bleiben
können, doch er wollte es nicht,

nostrum tamen est peccare
novus hec non potuit
Reformandi...

Mori potest et non mori
primus homo conditur
sumus tamen nos mortales
novus sponte moritur
Reformandi...

Adquisivit morte sua
nobis benignissimus
vitam in qua nec peccare
nec mori poterimus
Reformandi...

Pater deus mater homo
deus homo filius
deus sursum homo citra
deus homo medius
Reformandi...

Matrem petat reus homo
hominem securius
fit per matrem natus pater[54]
per natum propicius
Reformandi...

unser Los hingegen ist es, zu sündigen,
der Neue Mensch aber konnte dies nicht.
Der Erneuerung...

Sterben und nicht sterben kann er,
so wird der erste Mensch geschaffen,
wir hingegen sind sterblich,
der Neue Mensch aber stirbt aus eigenem Willen.
Der Erneuerung...

Er erwarb durch seinen Tod
in seiner übergroßen Güte für uns
ein Leben, in dem wir weder sündigen
noch sterben können.
Der Erneuerung...

Der Vater ist Gott, die Mutter Mensch,
Gott-Mensch der Sohn.
Gott ist über uns, der Mensch diesseits,
der Gott-Mensch in der Mitte.
Der Erneuerung...

Die Mutter mag der sündige Mensch
sorgloser bitten, denn sie ist ein Mensch.
Der durch die Mutter zum Sohn gewordene Vater
wird durch den Sohn gnädiger.
Der Erneuerung...

Patrem intus portat mater
ostium[55] est filius
Intrant rei per Mariam
prius atque latius
Reformandi...

Sol est pater mater stella
natus solis radius
pater sanctis mater reis
lux infernis filius
Reformandi...

Sic novatur vetus homo
sic novari poteris
si per matrem tibi natum
advocatum feceris
A predicto decacordo
discordanti non concordo
non sunt Christi, quibus cordi
non est ordo decacordi.[56]

Den Vater trägt die Mutter in sich,
das Tor [zu ihm] ist der Sohn.
Die Sünder treten ein durch Maria
Als erste und breitere Tür.
Der Erneuerung...

Der Vater ist die Sonne, die Mutter der Stern,
der Sohn der Sonne Strahl,
Der Vater ist Licht den Heiligen,
die Mutter den Sündern, der Sohn für die Unterwelt.
Der Erneuerung...

So wird der alte Mensch neu,
so kannst du neu werden,
wenn du dir durch die Mutter den Sohn
zum Anwalt machst.
Wer mit dem vorgenannten Dekachord
nicht im Einklang steht, mit dem stimme ich nicht überein.
Nicht zu Christus gehören die, in deren Herzen
nicht die Ordnung des Dekachords wohnt.

ANMERKUNGEN

1 Hs. *nos,* was weder syntaktisch noch semantisch zu halten ist. Es geht an der Stelle um das mehrfach anklingende (vgl. unmittelbar anschließend *pannis vilibus* vs. *eterni patris filius*) paradoxe Verhältnis von göttlicher Größe und irdischer Niedrigkeit als zentralem Aspekt des Weinachtsgeschehens: Der königliche Knabe (*puer regius*) wird unter unköniglichem Dach – gemeint ist wohl der ärmliche Stall von Bethlehem – geboren.
2 Moderne Ergänzung (Hanna Marti), um das Stück aufführbar zu machen.
3 Hs. *abtulit*
4 Hs. *fatia* (frz. Aussprache beider Wörter identisch: »*fasia*«)
5 Hs. *namque*
6 Boethius, *De topicis differentiis* III 3, 2 (ed. D. Z. Nikitas, »Boethius' *De topicis differentiis* und die byzantinische Rezeption dieses Werkes«, Athen/Paris/Brüssel, 1990 [*Corpus Philosophorum Medii Evi. Philosophi Byzantini* 5, S. 54]): *Hic vero locus totus in conditione est constitutus; posita enim conditione, si sit antecedens, esse necesse est quod consequitur hoc modo: »si peperit, cum viro concubuit«.* Der Beispielsatz selbst stammt aus Cicero, *De Inventione* I, 29, 44.
7 Hs. *sic.* Für das syntaktisch geforderte *si* spricht auch der Referenztext (s. Anm. 6).
8 Häufige Junktur in vergleichbarem thematischem Kontext. Vgl. z.B. Adam von St. Viktor in der Anm. 26 angeführten Weihnachtssequenz (Vers. 6a): *Super tali genitura | stupet usus et natura.*
9 Das Demonstrativpronomen hat keine direkte Referenz, würde sich aber nahtlos an Str. 4 anschließen – möglicherweise ein Indiz für eine nachträgliche Einfügung der exkursartig wirkenden Boethius-Strophe Nr. 5.
10 Zu dieser Ankündigung der folgenden Schriftlesung s. Wulf Arlt, »Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung«, Köln 1970, Darstellungsband, S. 216.
11 Zur herausragenden Rolle des Kantors im Neujahrsfestoffizium, für welches dieses Stück bestimmt ist, Arlt (wie Anm. 10), S. 53-54.
12 Hs. *sit.* Der Vokativ *Anne nove* erfordert zwingend die 2. Person Singular *sis.*
13 Moderne Ergänzung (H.M.i), s. Anm. 2.
14 Hs. *Samsom.* Auf den ersten Blick nicht unmittelbar evidenter Bezug, der möglicherweise über die beiden Frauenfiguren funktioniert, die beiden Helden zum Verhängnis werden: die Philisterin Dalila und die Herodestochter Salome. Beide Figuren verbinden aber auch Signale einer (lebenslangen) Zugehörigkeit zum Nasiräertum wie Enthaltsamkeit von berauschenden Getränken und v.a. das Wachsenlassen von Haupt- und Barthaar. Samson/Simson wird hier als Typus Christi präsentiert (dazu Heinzer, »Simson dux fortissimus«, *https://d-nb.info/1123460736/34*), und zugleich soll offenbar eine Verbindung zum Tagesheiligen Johannes den Täufer hergestellt werden: Dahinter steht wohl, dass beide laut biblischer Tradition von einer bis dahin unfruchtbaren Mutter geboren worden seien (dazu »Simson« S. 26). Diese Rolle Samsons als im Mittellalter durchaus prominente »figura Christi« übrigens auch immer wieder in Samsons langer Haartracht (*coma*) gesehen (auch dazu Belege in Hülle und Fülle im patristischen und mittelalterlichen Schrifttum; vgl. auch s. 26f.). Dem entspricht auch, dass das Geburtsfest des Täufers am 24. Juni gefeiert, am Tag der Sommersonnwende, die im Mittelalter auch auch als »Sommerweihnacht« gefeiert wurde.
15 Seine Mutter Elisabeth (cf. Lc 1,7 *Et non erat illis filius eo quod esset Elisabeth sterilis*; s. auch Lc 1,36: *quae vocatur sterilis*).
16 Hs. *Huius*
17 Vgl. den biblischen Hintergrund Lc 2,22-38.
18 Zu *stella matutina* als marianischem Ruhmestitel vgl. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der Deutschen Literatur und Lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*, Darmstadt 1967, insbes. S. 408.
19 Hs. *omnipotente*
20 Hs. *senex*
21 Hs. *subi*
22 Analog zur Schlusswendung des Conductus *Nunc clericorum* (oben, Nr. 2), die auf die folgende Schriftlesung hinweist, wäre auch hier an eine funktionsbezogene Verweisung zu denken: in diesem Fall auf das die Komplet beschließende, an diesem Festtag besonders ausgezeichnete Canticum Symeonis (*Nunc dimittis*).
23 Hs. *corum*

24 Die Prophetin Hanna der biblischen Erzählung (Lc 2,36-38).
25 Hs. *ac*
26 Hs. *da*
27 Analecta Hymnica 45b Nr. 52: *mittunt* (Verlesung!). Die Junktur *mutavit aquas* für das Weinwunder in Kana ist vielfach belegt (paradigmatisch: Augustinus, in Joh. Ev. Tr. 91,2: *quod aquam in vinum*; *Corpus Christianorum Series Latina* 36).
28 Dieser Hinweis auf das Knabenalter Jesus irritiert ein wenig, erklärt sich aber möglicherweise als Bezugnahme auf die Charakterisierung des Weinwunders als »erstes Zeichen« Jesu (Joh. 2,11).
29 Hs. *quo*
30 Analecta Hymnica 45b Nr. 52: *mittuntur*. Zum Speerwerfen als Teil höfischer Erziehung von Knaben; vgl. z.B. Tristan-Lied, in: Schauffler, *Quellenbüchlein zur Kulturgeschichte des deutschen Mittelalters aus mittelhochdeutschen Dichter*n, Leipzig 1894, S. 48.
31 Diese Lesart der Hs. ist gegen die Konjektur *partum esse* in Analecta Hymnica 45b Nr. 52 beizubehalten (vgl. auch *partus ecce* [!] in dem Analecta Hymnica 49, Nr. 385 zugrunde liegende Fragment London, Harl. 1010).
32 Der Text wird von alters her als Epistel für Marienfeste verwendet (vgl. Walter Howard Frere, *Studies in Early Roman Liturgy* 3, Oxford 1935 (Reprint 2011), S. 16, später auch im Kontext des Marienoffiziums.
33 Die kanonische Formulierung *Tu autem domine* für die Bitte um den Segen des Zelebranten am Ende der Schriftlesung wird hier offenbar auf Gott selbst (*Deus*) umgemünzt.
34 Vgl. Arlt (wie Anm. 10), S. 190; Goswin Spreckelmeyer, *Das Kreuzzugslied des lateinischen Mittelalters*, München 1974, S. 85-91.
35 Anspielung an die Formulierung des Liebesgebots nach der von Jesus an seinen Jüngern vorgenommenen Fußwaschung: *Mandatum novum do vobis ut diligatis invidem* etc. (Joh. 13,34). Der Text dient auch für eine bereits im 9. Jh. bezeugte Antiphon zur Begleitung der entsprechenden Zeremonie in der Gründonnerstagliturgie, die im Übrigen in den mittelalterlichen Quellen einfach *Mandatum* genannt wird.
36 Hs. *implet*
37 Die Strophen 2 und 3 artikulieren in geradezu fachsprachlichem Duktus die theologische Lehre, dass zwar die Trinität als ganze das vom Sohn angenommene menschliche Fleisch erfüllt und geformt habe, aber nur die zweite göttliche Person Mensch geworden sei. Als klassische Stelle ist hier Petrus Lombardus, *Liber Sententiarum* III, 5,1,4 zu nennen: *Legitur enim in concilio Toletano uiii traditum sic: »Solum uerbum caro factum est et habitauit in nobis«. Et cum tota trinitas operata sit formationem suscepti hominis, quoniam inseparabilia sunt opera trinitatis, solus tamen filius accepit hominem in singularitate personae, non in unitate diuinae naturae, id est id quod est proprium filii, non quod commune est trinitati.*
38 *Virga duodecima* verweist auf den über Nacht erblühenden Stab Aarons (Num. 17,8). Diese und die folgenden typologischen *figurae* finden sich in vergleichbarer Weise in der Weihnachtssequenz »Splendor patris et figura« Adams von St. Viktor (gest. 1146). Vgl. besonders den Versikel 6a: *Frondem florem nucem sicca | virgo profert et pudica | Virgo Die filium.* Näheres s. Felix Heinzer, »Figura zwischen Präsenz und Diskurs. Das Verhältnis des "gregorianischen" Messgesangs zu seiner dichterischen Erweiterung (Tropus und Sequenz)«, in: *Figura. Dynamiken der Zeichen und Zeiten im Mittelalter*, hrsg. von Christian Kiening und Katharina Mertens Fleury (Philologie der Kultur 8), Würzburg 2013, S. 71-90, hier S. 79-83).
39 Hs. *natus,* was keinen Sinn ergibt – der traditionelle Gegensatz ist *natura figura* – und zudem auch der rhythmischen Struktur entgegensteht.
40 Hs. *conciis*
41 Spiel mit der Umkehrung der Abhängigkeitsverhältnisse (die Sonne als primäres, der Stern als sekundäres, von der Sonne gespeistes Licht). Unmittelbar vergleichbar ist die Wendung *Sol de stella* für die Jungfrauengeburt in der im 2. Drittel des 11. Jahrhunderts in Frankreich entstandenen und schon bald europaweit rezipierten Weihnachtssequenz *Laetabundus exsultet fidelis chorus* (Zu dieser Sequenz [AH 54, Nr. 2] und ihrer Wirkungsgeschichte vgl. Arlt, Wulf: »Sequence and "Neues Lied"«. In: Ziino, Agostino (Hg.): *La Sequenza medievale. Atti del Convegno Internazionale, Milano 7-8 aprile 1984*, Lucca 1992, 3-18, 7-16.).
42 Hintergrund ist das Wunder der Auferweckung des toten Knaben durch Elischa (2 Kön 4, 8-37), hier wie oft in der mittelalterlichen Allegorese als Typus Christi verstanden.
43 Bis ... *de lumine*: Credo (Nicaeno-Konstantinopolitanum) *Deum de Deo, Lumen de Lumine.*

44 Hs. *intra mera*. Vergleichbar*: Illi qui supera infera ac media gubernat* im Winchester Tropar (Analecta Hymnica AH 40 Nr. 45; vgl. auch *supera infera media*, ebd. Nr. 381).
45 *Virgo … misera*: erneut Nähe zu *Laetabundus* (s. Anm. 41), hier Versikel 11-12: *… cur damnaberis gens misera? | Quem docet litera, natum considera, ipsum genuit puerpera.*
46 Hs. *honorifera*
47 *Quem docet litera natum considera:* hier nun wörtliches Zitat des Schlussversikels von *Laetabundus* (vgl. Anm. 42).
48 *Veritas carnis* im Sinn des wahren Menschseins. Vgl. z.B. Paschasius Ratpertus (790-860), *De partu virginis* I: *Ergo ubi mater et ubera narrantur, veritas carnis et non phantasma praedicatur* (Corpus Christianorum Continuatio Medii Aevi 56C, S. 57).
49 Hs. *mittissima*
50 Hs. *rei*. Entsprechende Konjektur auch in Analecta Hymnica 45b, S. 23. Vgl. auch *ne condemnet plasma reum* in der Sequenz *Psallens Deo Sion gaudes* aus dem 14. Jh. (?) (Analecta Hymnica 55, Nr. 10).
51 Möglicherweise als Ablativ des Ortes aufzufassen.
52 Hs. *fit*. Vergleichbar: *Fit pater ipsius filiae filius* (Analecta Hymnica 20 Nr. 6).
53 Hs. *fit*
54 Hs. *homo* (die Konjektur *pater* auch in der Ausgabe von Dreves in Analecta Hymnica 45b, Nr. 5).
55 Hs. *hostium*
56 Hs. *decacordo*. Die Genitivform wird von Syntax wie Reim gleichermaßen gefordert, s. auch Dreves (wie Anm. 54).