

Stefan Rosmer

carmina pulchra de beata virgine

Maria in spätmittelalterlichen *cantiones*, *cantica*, *conductus* und Tropen

Zum Gedenken an Gert Hübner (1962–2016)

1 Einleitung

Dieser Beitrag möchte – neben Hymnus und Sequenz, die im Rahmen der Berliner Tagung im Zentrum des Interesses standen – auf eine Gattung der liturgischen Poesie aufmerksam machen, die in der germanistischen Mediävistik wenig Beachtung gefunden hat und deren Verhältnis zu deutschsprachigen Texten bisher kaum eingehend untersucht wurde. Es geht um das lateinische gottesdienstliche Lied. Bereits dieser Begriff mag für Stirnrunzeln sorgen, denn er wirft die Frage auf, ob nicht auch die Sequenz und zumal der gleichstrophige Hymnus lateinische gottesdienstliche Lieder seien. Mit ‚gottesdienstlichem Lied‘ ist aber im Folgenden eine Gattungstradition angesprochen, die sich von Hymnus und Sequenz hinsichtlich der Entstehungszeit, der Formen, Melodien und liturgischen Funktion abgrenzen lässt. Bis weit ins fünfzehnte Jahrhundert gibt es eine rege Produktion solcher einstimmiger gottesdienstlicher Lieder. In den mittelalterlichen Handschriften, die die Lieder überliefern, trifft man auf keine einheitliche Bezeichnung. Es finden sich – wobei oft keine Benennung vorgenommen wird – *canticum*, *cantio*, *cantus*, *carmen*, *conductus*, *tropus*/*trophus*, *versus*.¹

¹ Im Vergleich scheint das Lied nicht das gleiche Maß an Altehrwürdigkeit, Standardisierung und Kanonisierung erreicht zu haben wie Hymnus und Sequenz. Die Begrifflichkeit ist bei Hymnus und Sequenz fester und einheitlicher; zwar demonstrieren die Handbuch-Einträge die Vielfalt der Benennungen und Bedeutungen (vgl. Anderson u. a., S. 17, 19–22; Crocker, Caldwell, Planchart, S. 91–93; Janota: Art. ‚Hymnus‘, S. 108; Kruckenberg, Sp. 1254–1257; Pöhlmann u. a., Sp. 479–481; Worstbrock, S. 429–430; vgl. auch Fassler, S. 38–43), aber im Vergleich werden für Sequenz und Hymnus weniger Wörter verwendet und die Begriffe sind schärfer umgrenzt. Die Texte der Sequenzen heißen *prosa* oder *sequentia*; *hymnus* wird als allgemeiner Begriff für Lobgesang verwendet, bezeichnet aber auch genauer strophische Gesänge, die im Stundengebet gesungen wurden, teils auch bei Prozessionen. Die Eigenständigkeit als ‚Gattung‘ wird in allen drei Fällen ein Stück weit dadurch fassbar, dass die Gesänge bisweilen

Dieses Phänomen hat insgesamt keine große Aufmerksamkeit gefunden. In der Musikwissenschaft hat es Wulf Arlt detailliert beschrieben,² hier hat es auch Aufnahme in Handbücher gefunden.³ Die Erschließung der Texte durch die Hymnologie begann bereits im neunzehnten Jahrhundert, zu einer Zeit, in der für das Erkennen der gattungsgeschichtlichen Zusammenhänge, des musikgeschichtlichen Stellenwerts und der gottesdienstlichen Funktionen noch kaum hinreichende Voraussetzungen bestanden.⁴ Ergänzend traten seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Editionen durch die mittellateinische Philologie,⁵ die Musikwissenschaft⁶ und für die böhmische Überlieferung im Spätmittelalter auch durch die Slavistik⁷ hinzu.

2 Die Anfänge des gottesdienstlichen Lieds

Das gottesdienstliche Lied tritt im späten elften und frühen zwölften Jahrhundert in einem größeren Gebiet des westlichen Christentums neu in Erscheinung. Codices aus dem aquitanischen Kloster St. Martial bezeichnen die Lieder als *versus*. Weiter erscheint es in Handschriften aus dem normannischen Sizilien und wurde in Nordfrankreich gepflegt.⁸ Neben *versus* begegnen als Benennung

getrennt in separaten liturgischen Büchern aufgezeichnet wurden (Hymnar, Sequentiar/Prosar, Tropar; zu den liturgischen Büchern vgl. Fiala, Irtenkauf; Hiley, S. 287–339; Hughes, S. 124–244; Huglo). Zum Wandel und zur Veränderbarkeit von Liturgie im Mittelalter im Allgemeinen vgl. Fassler, S. 3–9 (mit weiterer Literatur).

² Vgl. Arlt: Das eine Lied; ders.: Festoffizium; ders.: Hymnus; ders.: Neues zum Neuen Lied; ders.: Nova Cantica; ders.: Sequence.

³ Vgl. Hiley, S. 238–250, Kap. „Latin Liturgical Song“.

⁴ AH 1; 2; 20; 21; 45b; 47; 49; Ein Jahrtausend; Lateinische Hymnen. Die *Analecta hymnica* mögen in editionstechnischer Hinsicht veraltet sein und in manchem nicht unserem gegenwärtigen Kenntnisstand entsprechen. Als Textsammlung sind sie jedoch nur in geringem Umfang durch neuere Editionen ersetzt und auch die Vorworte und Einleitungen liest man aufgrund ihrer Umsicht und ihrer breiten Kenntnis von Überlieferung und Texten noch heute mit Gewinn.

⁵ Lateinische Conductus-Texte.

⁶ Notre Dame and Related Conductus; Engelberg Codex 314; Historická antologie; Melodien zum Ite missa est; Moosburger Graduale; Jistebnický kancionál; Repertorium Troporum.

⁷ Geistliche Lieder und Gesänge, Bd. II, 1–2.

⁸ Für Nordfrankreich ist die Quellenlage schlechter, aber einige Fragmente (Arlt: Neues zum Neuen Lied) und jüngere Handschriften, die nachweislich auf älteren Vorlagen beruhen (Arlt: Festoffizium), belegen die Verbreitung des Liedtypus.

gen *conductus*,⁹ *cantilena*, *cantio*. Bei einem großen Teil handelt es sich um Tropen – Zusätze oder Erweiterungen zu älteren, feststehenden liturgischen Gesängen. Auch sonst erweitern, ergänzen und schmücken die Lieder die feststehenden Texte, Gesänge und Handlungen.¹⁰ Sie treten u. a. in einigen Handschriften für herausgehobene bzw. aufwendig gestaltete Feiern auf, wie z. B. die Klerikerfeste des weihnachtlichen Festkreises. Bei anderen Liedern ist kein Bezug auf einen vorgegebenen Text vorhanden, bisweilen stellen ihn Rubriken her. Wulf Arlt hat diese gottesdienstlichen Lieder des zwölften Jahrhunderts mit einer in einigen der Texte anzutreffenden Formulierung als *Nova cantica* oder als ‚Neue Lieder‘ bezeichnet.¹¹

Neuartig sind zuerst formale Eigenschaften: Die Texte sind strophisch, was sie von älteren Tropen in Prosa¹² und der älteren Sequenz unterscheidet. Die Vergestaltung achtet zumeist genau auf die Verteilung der Akzente, auf den Strophenbau ist große Sorgfalt verwendet. Der Reim wird konsequent eingesetzt. Dabei wird nicht nur auf seine Reinheit geachtet, sondern der Reim gewinnt für den Text eine strukturierende, formprägende Funktion und ist nicht mehr nur schmückender Klang-Zusatz. Mit dieser Beachtung der sprachlichen Klanggestalt geht ein neuer melodischer Stil einher. Er lässt sich vereinfachend beschreiben mit Bevorzugung von Terzschriften, klar hörbarer Modalität, Zusammenfall von Wortakzenten mit den für den Modus wesentlichen Tönen und

⁹ Zum *conductus*-Begriff vgl. Handschin; Kornumpf: Der *Conductus*, S. 249 mit Anm. 2; März; Reckow; Traub.

¹⁰ In der Germanistik ist es im Anschluss an Janota: Studien, S. 5–32 u. S. 52–54, üblich geworden, als ‚liturgisch‘ nur approbierte bzw. unverzichtbare Texte des Gottesdienstes zu bezeichnen; vgl. Kraß. Ich spreche hier daher vom ‚gottesdienstlichen‘ Lied, nicht vom ‚liturgischen‘, denn die Lieder gehörten nicht zum unverzichtbaren Bestand liturgischer Texte. Das ist eine Verlegenheitslösung insofern, als ‚gottesdienstlich‘ und ‚liturgisch‘ sonst als Synonyme aufgefasst werden und die Unterscheidung bspw. im Englischen (‚liturgical song‘, siehe oben, Anm. 3, S. 290) nicht funktioniert. Zur Problematik eines verengten Liturgie-Begriffs siehe Harnoncourt. Zur Entwicklung des mittelalterlichen Verständnisses von Liturgie vgl. Angenendt: Geschichte, S. 351–515; ders.: Offertorium, S. 297–304 u. S. 358–389. Ein knapper Überblick dazu findet sich in meiner Basler Dissertation ‚Geistliche Lieder in stolliger Strophenform zwischen Latinität und Volkssprache. Studien zu einer lyrisch-musikalischen Formtradition im späten vierzehnten Jahrhundert ausgehend von den Eigendichtungen unter den geistlichen Liedern des Korpus Mönch von Salzburg‘, hier das Kapitel ‚Deutschsprachige Gesänge im Gottesdienst‘ (Drucklegung in Vorbereitung). Vgl. in diesem Band auch den Beitrag von Gerd Dicke, S. 233–264.

¹¹ Vgl. Arlt: *Nova Cantica*; ders.: Das eine Lied. Arlt schließt dabei an Steinen: Kosmos, S. 252 an, der den neuartigen Gestaltungsimpetus auch in der volkssprachlichen, weltlichen Liedkunst ausmacht.

¹² Zum Tropus vgl. Hiley, S. 196–238; Schmitz-Gropengießer; Stäblein, Haug.

Aufteilung und Kontrastierung von Versen bzw. melodischen Abschnitten durch die Lage im Oktavraum.¹³ Über diese allgemeinen Charakteristika hinaus sind die gottesdienstlichen Lieder des zwölften Jahrhunderts ausgesprochen individuelle Gebilde: Jedes Lied hat eine eigene Form mit einer eigenen Melodie. Vor allem aber wird ein neues Verhältnis fassbar von Melodie und Text, die genau aufeinander abgestimmt erscheinen. Das unterscheidet das Lied vom älteren Hymnus, mit dem es die Eigenschaft der Strophigkeit teilt.¹⁴ Ab dem späten elften Jahrhundert sind also – neben Hymnus, Sequenz¹⁵ und den nicht versifizierten liturgischen Texten – bei der Erforschung der gottesdienstlichen Poesie und ihres Verhältnisses zu volkssprachlichen Texten die Gattung und das Gestaltungsmodell ‚Lied‘¹⁶ mit einzubeziehen.

3 Das gottesdienstliche Lied im späten Mittelalter und der Begriff der *cantio*

Die Geschichte des gottesdienstlichen Liedes nach dem zwölften Jahrhundert ist nicht gut erforscht: Die frühe Hymnologie stand längeren Tropen skeptisch gegenüber, weil sie den als bedeutsam und wesentlich bewerteten Text zu verdrängen oder zu überwuchern schienen; Lieder bewertete sie daher tendenziell als unrechtmäßige Eindringlinge.¹⁷ Außerdem war die Gattung jünger, damit weniger ehrwürdig als Hymnus und Sequenz oder gar der gregorianische Choral. In der Musikgeschichte lag ein Schwerpunkt auf der Erforschung der frühen Mehrstimmigkeit, die Conductus im Notre Dame-Repertoire fanden daher Aufmerksamkeit. Ihr Zusammenhang mit dem monodischen Lied wie auch die

¹³ Vgl. Arlt: *Nova Cantica*; Hiley, S. 241–248.

¹⁴ Vgl. Arlt: Hymnus.

¹⁵ In der frühen Phase des Liedes bestehen, was die melodische Stilistik und das Melodie-Text-Verhältnis angeht, Gemeinsamkeiten zwischen dem ‚Neuen Lied‘ und der Sequenz der Übergangszeit sowie der Jüngeren/Viktorinischen Sequenz (siehe Arlt: *Sequence*). Lied und Jüngere Sequenz sind auch in einem gemeinsamen Kontext liturgischer Erneuerung zu sehen (vgl. Fassler, S. 58–134). Formal lassen sich Lied und Sequenz aber klar abgrenzen. Zudem begegnet bei der Sequenz die Mehrfachverwendung von Melodien (Fassler, S. 178–182; Ein Jahrtausend, Bd. 2, S. 17), was beim Lied im elften und zwölften Jahrhundert nicht der Fall ist.

¹⁶ Arlt: Hymnus, S. 136, betont, dass das Lied dabei „zumindest kompositorisch das attraktivere Modell“ gewesen sei.

¹⁷ Vgl. AH 20, S. 5; AH 47, S. 5–17; Ein Jahrtausend, S. VII–X.

langlebige Tradition des monodischen Komponierens selbst fanden erst in jüngster Zeit größere Aufmerksamkeit.¹⁸

In die Forschung wurden Texte und Melodien, die man aus heutiger Sicht als einstimmige gottesdienstliche Lieder des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts bezeichnen würde, als *cantiones* eingeführt. Dreves war bei der Arbeit an den *Analecta hymnica* in Handschriften tschechischer Bibliotheken auf eine Art spätmittelalterlicher geistlicher Lieder aufmerksam geworden, die ihm unbekannt war,¹⁹ und taufte sie *Cantiones bohemicae*. Der Begriff *cantio* fand in Hymnologie und Musikgeschichte²⁰ Anwendung für lateinische Lieder aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert – wobei die Gattung zumeist als Neuerung des Spätmittelalters galt – und erhielt so Eingang in die germanistische Forschungsdiskussion.²¹ Im Gefolge von Dreves *cantio*-Definition in der Blütenlese aus den *Analecta hymnica*, nach der es sich bei der *cantio* um ein außerliturgisches Lied handle, das in die Liturgie eingedrungen sei,²² hielt man die *cantiones* für ein primär außerhalb der Liturgie gepflegtes, gleichwohl weit verbreitetes Genre. Dieser Auffassung kam entgegen, dass lateinisch *cantio* schlicht Lied/Gesang bedeutet, und daher auch lateinische Lieder als *cantio* bezeichnet wurden, die nicht für gottesdienstliche Zwecke geschaffen wurden und auch sonst nichts mit dem gottesdienstlichen Traditionsstrang zu tun hat-

18 Meine Beschäftigung mit dem gottesdienstlichen Lied kam durch die Arbeit an den geistlichen Eigendichtungen im Korpus Mönch von Salzburg zustande. Unter ihnen finden sich neun Lieder in großen stolligen Strophen (Die geistlichen Lieder des Mönchs, G 10, G 11, G 12, G 20, G 23, G 33, G 36, G 37 u. G 38). Wachinger, S. 127–130, bezeichnet diese als ‚Meisterlieder‘, ein Begriff, der einerseits durch ihre Strophenform, andererseits „von der Rezeption her“ begründet ist (ebd., S. 128): Die Lieder wurden in Meisterliedersammlungen aufgenommen und erhielten dort auch Tonnamen (zu den Hss. vgl. Schanze: Meisterliche Liedkunst; ders.: Art. ‚Meisterliederhandschriften‘). Offen bleibt die Frage, ob auch produktionsseitig die Meister-Tradition für den Mönch und seinen Umkreis eine Rolle spielten. Kornrumpf (briefl. zitiert in Wachinger, S. 129) vermutet einen Zusammenhang zur Kontrafakturpraxis; Brunner: Tradition, S. 260–261, weist als alternativen Traditionszusammenhang auf die sogenannte *cantio* hin. Daher waren lateinische Liedtraditionen des späten vierzehnten und frühen fünfzehnten Jahrhunderts, in denen stollige Strophen verbreitet waren, zunächst genauer in den Blick zu nehmen. Zum Korpus Mönch von Salzburg vgl. in diesem Band den Beitrag von Britta Bußmann, S. 137–156.

19 Vgl. AH 1, S. 1.

20 Vgl. Caldwell; Černý; Irtenkauf: Das Seckauer Cantionarium; Klöckner, S. 137; Schlager; Stäblein, S. 74–76; Strohm, S. 327–333.

21 Vgl. Brunner: Tradition; Janota: Studien.

22 Ein Jahrtausend, S. X.

ten, wie z. B. weltliche Texte. Daraus resultierte ein weiter, gleichwohl zutreffender Begriff von *cantio* als einstimmiges lateinisches Lied.²³

Dabei geriet aber aus dem Blick, dass ein Großteil der von Dreves edierten Lieder für den gottesdienstlichen Gesang vorgesehen war, und ihr liturgischer Kontext und der Traditionszusammenhang zu den Liedern des zwölften Jahrhunderts wurden leicht übersehen. Weil aufgrund der Melodik, die sich deutlich von der des gregorianischen Chorals unterscheidet, angenommen wird, dass das gottesdienstliche Lied einen engeren Kontakt zu volkssprachlichen Liedtraditionen aufwies,²⁴ bestand eine Neigung, der *cantio* als Gattung eine allenfalls oberflächliche Verbindung zur Liturgie zuzugestehen und sie generell in die Nähe zu ganz unterschiedlichen Liedtraditionen in verschiedenen Volkssprachen zu rücken. Dagegen ist festzuhalten, dass ein beträchtlicher Teil dessen, was als *cantio* firmiert, in Handschriften für den gottesdienstlichen Gesang überliefert ist, so dass an der Verwendung im liturgischen Kontext kein Zweifel besteht.²⁵ Daneben gibt es selbstverständlich auch viele *cantiones*, *carmina* und *cantica*, die nicht in liturgischen Handschriften überliefert sind und deren Texte keine Nähe zur Liturgie vermuten lassen.²⁶

Die Kontinuität zum ‚Neuen Lied‘ des zwölften Jahrhunderts zeigt sich daran, dass hochmittelalterliche gottesdienstliche Lieder auch in liturgischen Gesanghandschriften des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts überliefert sind und dort gemeinsam mit nicht früher überlieferten, wahrscheinlich jüngeren Liedern stehen. Auch in ihrer gottesdienstlichen Funktion setzen die Lieder des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts die Tradition des hochmittelalterlichen Liedes fort.²⁷

²³ Vgl. Černý, Sp. 389.

²⁴ Für den deutschsprachigen Bereich gibt es einige Formübernahmen aus der Volkssprache ins Lateinische. Vgl. dazu Kornumpf: Deutschsprachige Liedkunst.

²⁵ Im Rahmen der Dissertation habe ich ein Vergleichskorpus von lateinischen Liedern in stolliger Strophenform zusammengestellt, um der Frage nach den Traditionslinien der geistlichen Mönch-Lieder in stolligen Strophen nachgehen zu können. Dazu wurden 32 Handschriften aus dem Zeitraum ca. 1200–1450 mit einem Schwerpunkt auf dem Zeitraum ca. 1375–1450 ausgewertet. Bei der Mehrzahl der Codices handelt es sich um Handschriften für den Gesang im Gottesdienst, sie enthalten nicht nur Lieder, sondern auch Melodien zum *Ordinarium missae*, Antiphonen und Sequenzen. Vor allem enthalten diese Handschriften meines Untersuchungskorpus eine große Anzahl an gottesdienstlichen Liedern, während die nicht-liturgischen Handschriften nur kleinere Sammlungen oder wenige Lieder enthalten.

²⁶ Ein in der Germanistik bekanntes Beispiel für eine nicht-gottesdienstliche Handschrift mit *cantiones*, die großteils Sangspruchöne verwenden, ist die Augsburger *Cantiones*-Sammlung (vgl. mit weiterer Lit. Augsburger *Cantiones*-Sammlung, S. 9–37).

²⁷ Vgl. Hiley, S. 250; Schlager, S. 286.

Andererseits wird man nicht erwarten, dass diese spätmittelalterlichen Lieder genau gleich gestaltet sind wie Lieder des zwölften Jahrhunderts, sondern dass die Gattung sich entwickelt hat: Es traten neue Melodiestile auf und neue strophische Formen kamen in Gebrauch, Einflüsse aus der artifiziellen Mehrstimmigkeit und aus volkssprachlichen Liedtraditionen sind nachweisbar. Vor allem ist mit zeitlichen, regionalen und lokalen Ausprägungen zu rechnen. Innerhalb der lateinischen Dichtung dürften Wechselwirkungen zwischen gottesdienstlicher und nicht-gottesdienstlicher Poesie eher die Regel als die Ausnahme und die Grenzen fließend gewesen sein. Insgesamt handelt es sich um ein großes, vielgestaltiges Korpus, das zu großen Teilen der literatur- und musikwissenschaftlichen Erschließung und Interpretation harrt.²⁸

Ich möchte im Folgenden vier marianische Lieder genauer in den Blick nehmen und anhand dieser Beispiele demonstrieren, was für das gottesdienstliche Lied im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert charakteristisch ist. Auf solchen Beschreibungen können Untersuchungen zum Verhältnis deutschsprachiger Texte zu den lateinischen gottesdienstlichen Liedern aufbauen. Meine Auswahl und Kenntnis spätmittelalterlicher gottesdienstlicher Lieder beruht auf dem Material, das im Rahmen meiner Dissertation gesammelt und ausgewertet wurde. Dieses war zwar umfangreich, aber alles andere als umfassend.²⁹

4 Marianische gottesdienstliche Lieder: Texte und Melodien

4.1 *Maria videns angelum*

Der *Agnus dei*-Tropus *Maria videns angelum* ist in zwei Handschriften des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts aus dem süddeutschen Raum überliefert.³⁰

28 Für das in Böhmen überlieferte spätmittelalterliche Repertoire liegen Studien vor: Eben; Hankeln; Mužik; Nechutová; Plocek: Eine neu aufgefundene Sequenz; ders.: Zwei Studien; Spunar; Vidmanová, Plocek; Vlhová: Ordinariums-Tropen; dies.: Sequentiar; Vlhová-Wörner: Fama; dies.: Die späten Ordinariumstropen; dies.: Záviš.

29 Da die stolligen Strophen in der Dissertation im Zentrum des Interesses stehen, verzichte ich hier auf die Analyse von Liedern in stolligen Strophen.

30 Graz, UB, Cod. 756, fol. 197^r (Seckau, 1345) = GR; Stuttgart, Württemb. Landesbibl., HB I 95, fol. 43^r (Umkreis der süddeutschen Benediktinerabteien St. Blasien, Muri und Engelberg, 1. Hälfte 13. Jh., siehe Irtenkauf: Zum Stuttgarter Canticarium) = ST; beide Hss. mit adiaSTEMATI-

Agnus dei (qui tollis peccata mundi)

Maria videns angelum,	I, 1
Deitatis nuncium,	
Per spiritus umbraculum	
Virgo concepit filium.	4
<u>(Miserere nobis).</u>	

Agnus dei (qui tollis peccata mundi)

Maria Ihesum generans,	II, 1
Quem Iohannes predicans,	
Reges de Saba veniunt,	
Aurum, tus, mirram offerunt.	4
<u>(Miserere nobis).</u>	

Agnus dei (qui tollis peccata mundi)

Per virginalem filium ³¹	III, 1
Fit nobis hic auxilium,	
His cunctis circumstantibus	
Et nobis celebrantibus.	4
<u>(Dona nobis pacem).</u>	

In die Anrufung Christi als Lamm Gottes werden ein kurzer Bericht über Empfängnis und Geburt Jesu und eine Beistandsbitte interpoliert. Während die erste Strophe durchgereimt ist und vielleicht in den Reimsilben den /u/-Klang der Worte *agnus* und *mundi* des tropierten Texts aufnimmt, haben die folgenden Strophen je zwei Reimpaare. Auch hier dominiert der /u/-Klang. Alle Verse enden mit proparoxytonischer Kadenz. Vom Text her scheint ein Gebrauch an einem der erwähnten Feste wahrscheinlich (*Annuntiatio*, *Epiphania*), die Handschriften machen dazu keine Angabe. Im Text wird in der Beistandsbitte die gottesdienstliche Sprechsituation besonders deutlich, die zelebrierenden Kleriker bitten für sich und alle – *cunctis circumstantibus* –, die an der Feier teilnehmen. Zwischen altem und neuem Text besteht auf den ersten Blick nur wenig Zusammenhang. Im liturgischen Ablauf werden durch den Einschub die Erinnerung an den Kreuzestod und der zentrale Gedanke von Jesu Sterben als stellvertretendem Opfer unmittelbar mit der Erinnerung an Verkündigung und Geburt zusammengedrückt.

schen Neumen. Edition des Liedes: AH 47, S. 403, Nr. 464. Text hier nach ST, der Text des *Agnus dei* ist in Klammern ergänzt.

³¹ GR hat *nuncium*: um die Wiederholung des Reimwortes *filium* der ersten Strophe zu vermeiden? Mit dem *nuncius virginis* ist wohl auch in GR Jesus Christus gemeint, nicht der Engel.

4.2 *Flos candens oritur de spina*

Dieser Sanctus-Tropus ist in insgesamt elf Handschriften vom dreizehnten bis ins frühe sechzehnte Jahrhundert überliefert.³²

1 Flos _____

2 can - dens o - ri - tur de ____ spi - na

3 de - us de - i - ta - te tri - na ____

4 de re - gi - na

5 Ma - ri - - - - - a _____

Notenbeispiel 1: *Flos candens oritur*³³

Rubrik in PR: *Istud Sanctus canitur in festis sancte Marie: in As[s]umpcione, in Purificatione et in aliis festis, quibus officium peragitur de domina*

³² Neun Hss. in Geistliche Lieder und Gesänge, Bd. II,1, S. 56; zu ergänzen: Engelberg, Stiftsbibl., Cod. 314, fol. 108^v (= ENG); Graz, Universitätsbibl., Cod. 756 (= GR), fol. 196^v; Krakau, Bibl. Jagiellońska, Berol. Mus. ms. 40580, fol. 48^r (= KR). Hier sind außerdem verwendet: Innsbruck, Universitätsbibl., Cod. 457, fol. 102^v–103^r (= INN); München, BSB, Cgm 716, fol. 139^v–140^r (= MÜ); Prag, Nationalbibl., V H 11, fol. 46^v–47^v (PR); Vyšší Brod/Hohenfurth, Bibl. des Zisterzienserklosters, Cod. 42, fol. 77^r–78^r (= VB).

³³ Melodie und Text nach INN, Interpunktion und Großschreibung von mir.

Sanctus

Flos I, 1
 candens oritur de spina,
 deus deitate trina
 de³⁴ regina
 Maria.³⁵ 5

(Sanctus)

Ros II, 1
 mundum divinus rigavit,³⁶
 qui peccatorum culpas³⁷ lavit;
 Christum³⁸ pavit
 Maria. 5

(Sanctus)

Nos, III, 1
 Ihesu,³⁹ dignare salvare,⁴⁰
 ut te⁴¹ possimus collaudare,
 exaltare⁴²
 Maria.⁴³ 5
(Dominus deus sabaoth. Pleni sunt celi [...]),⁴⁴

34 de] te GR.

35 I,4–5: *De Maria / regia* ENG.

36 *rigavit*] *rigavis* KR, *perflavit* ENG.

37 *culpas*] *crimina* GR.

38 *Christum*] *illum* ENG.

39 *Ihesu*] *Ihesum* PR VB, *deum* ENG.

40 *salvare*] *laudare* ENG VB.

41 *te*] fehlt ENG.

42 *exaltare*] radiert, jetzt unleserlich (*et placare?*) VB, *te regnare* GR, *de virgine* KR.

43 *Maria*] *Mariam* MÜ VB.

44 Ich gebe einen Übersetzungsvorschlag:

I (Ich nehme Ellipse des *oritur* in der zweiten Vershälfte an; *oritur* ist Prädikat zu *flos* und zu *deus*): „Heilig! Die weiß glänzende Blume entspringt unter den Disteln und Gott als dreieinige Gottheit aus der Königin Maria.“ Wenn man die Strophe als in den Nominalsatz *Sanctus* [...] *dominus deus sabaoth* eingebettet auffasst, könnte man übersetzen: „Heilig ist die weiß glänzende Blume, sie entspringt unter den Disteln wie Gott als dreieinige Gottheit aus Maria.“ In GR ist der Text verderbt.

II: „Heilig ist der göttliche Tau, der die Vergehen der Sünder abwäscht, er benetzt die Welt; Maria zog Christus auf“ (ENG: „Heilig ist der göttliche Tau, er durchweht die Welt, er wäscht die Schuld der Sünder ab, ihn zog Maria auf“).

III: „Heilig! Jesus, entschieße dich uns zu retten, damit wir dich loben und erhöhen können, durch Maria“ (MÜ: „Heilig! Jesus, entschieße dich uns zu retten, damit wir dich loben

Auf die Gestaltung der drei kurzen Strophen, die den *Sanctus*-Rufen folgen, ist offensichtlich große Sorgfalt verwendet. Zunächst sind sie durch einen Kornreim verbunden, der markant an den Strophenbeginn gesetzt ist und eine ganze Melodiezeile füllt. Am Ende jeder Strophe steht ‚Maria‘ als Refrainwort,⁴⁵ das ebenfalls eine ganze Melodiezeile beansprucht. Dem einsilbigen Kornreim steht ein dreifacher paroxytonischer Reim in den folgenden Versen gegenüber; dem korrespondiert der Wechsel zwischen sprachlich kurzen und langen Versen bzw. auf Seite der Melodie zwischen stark melismatischen und überwiegend syllabischen Melodiezeilen. Auch auf die vokalische Klangqualität der Reime scheint geachtet worden zu sein: Die zweisilbigen Reime auf *-ina* und *-avit* in Strophe II und III verwenden die Vokale /i/ und /a/ des Refrainworts ‚Maria‘. Die *-are* Reime in Strophe III sind davon ein klangliches Echo. Ihnen kontrastiert in allen drei Strophen der dunkle /o/-Klang des ersten Verses.

Modal steht das Lied im authentischen *F*-Modus, als Gerüsttöne sind *F*, *a*, *c* betont. Sie treten als aufsteigende Terzenkette gleich zu Beginn auf und dominieren danach die drei mittleren Zeilen. Vers 2 greift die *F-a-c*-Kette syllabisch auf, was in Vers 4 wiederholt wird. Die Mittelzeile (Vers 3) beginnt mit dem höchsten Ton des Liedes *f* und bewegt sich im oberen Ambitusbereich. Die melismatischen Schluss- und Anfangszeilen rahmen die mittleren Zeilen und en-

und Maria erhöhen können“). Weil *dignare* nicht als Imperativ zu *dignari* erkannt, sondern als Infinitiv aufgefasst wurde, ist in ENG, PR und VB der Text verderbt. ENG: „Heilig! Wir würdigen und loben Gott, damit wir loben und erhöhen können, durch Maria“ [?]; PR: „Heilig! Wir würdigen und erlösen Jesus [??], damit wir dich [?] loben und erhöhen können, durch Maria“; VB: „Heilig! Wir würdigen und loben Jesus, damit wir dich [?] loben und Maria [uns geneigt machen können?]“. Die Lesart III,4 *te regnare* in GR bleibt mir gänzlich unverständlich.

45 ENG liest in der ersten Strophe *de Maria/regia*. Inhaltlich ist diese Variante sinnvoll (aus der königlichen/königsgleichen Maria‘ statt ‚aus der Königin Maria‘), die Refrain-Wirkung des Wortes Maria ist damit aber empfindlich gestört. Ich vermute, dass in einer Vorlage der Nasalstrich über /i/ unleserlich war, so dass die Lesart *de regia/Maria* (I,4–5) zustande kam und der Schreiber *metri et melodiae causa* die Worte umstellte, weil er die falsche Betonung **regia* beseitigen wollte, so dass mit *dé Maria/régia* Vers- und Wortakzent nicht auseinanderfielen. Die Betonung *Mária* (bzw. metrisch *María*), die in allen übrigen Hss. auftritt, ist dagegen als poetische Lizenz gelegentlich belegt (siehe Stotz, Bd. 3, Buch 7, § 96.6) und dürfte daher als unanstößig gegolten haben. Im vorliegenden Fall ermöglichte das ausgedehnte Melisma zudem *Mária* zu betonen und so Vers- und Wortakzent gerecht zu werden.

Derselbe Schreiber von ENG, dem ich in Strophe I metrische Aufmerksamkeit zutraue, war aber offenbar nicht um einen sinnvollen Text bemüht oder er hatte bereits eine schlechte Vorlage, die er nach seinen Kräften besserte. Strophe III in ENG ergibt offensichtlich wenig Sinn; in Strophe II,2 passt das *perflavit* schlecht zum *ros*; wurde der *ros* mit dem Heiligen Geist assoziiert und daher das zum Heiligen Geist passend scheinende *perflavit* gewählt? Zum Schreiber S₃ von ENG vgl. Engelberg Codex 314, S. 34–35.

den jeweils auf der Finalis *F*, während die Mittelzeilen offen auf *c* enden. Anfangs- und Endmelisma schreiten den Ambitus der None *C* bis *d* aus. Während sich das Anfangsmelisma gleich zu Beginn zum *d* aufschwingt, beginnt das Schlussmelisma im unteren Ambitusbereich, in welchem *F* umspielt wird, wie es das Anfangsmelisma ähnlich am Ende aufweist. Der große Aufschwung liegt beim Schlussmelisma in der Mitte, es fällt dann langsamer zur Finalis *F* ab. *F*, *a*, *c* sind auch hier betont. Statt Terzen herrschen aber fallende Sekundschritte vor, was eine stärkere Schlusswirkung hervorruft.

Die Strophenstruktur und die Faktur der Melodie sind in Entsprechung zu Satzbau und Inhalt gebracht: Während die drei mittleren Verse den Text inhaltlich vorwärts schreiten lassen und auch die Melodie in ihrer syllabischen Faktur vorwärts schreitet, kommt in den beiden langen Melismen auf einem Wort der lineare Fortgang des Textes und seines syntaktischen Sinngefüges zeitweise zum Stillstand. Der Wechsel zwischen syllabischen und melismatischen Versen rückt so die beiden Substantive des Strophenbeginns jeweils mit dem Refrainwort ‚Maria‘ zusammen. Bei einem aufmerksam-erinnernden Hören entsteht ein enger akustischer Bezug der Worte *Flos* – *Maria*, *Ros* – *Maria*, *Nos* – *Maria*, wobei Blume und Tau gängige Symbole oder Präfigurationen Marias bzw. der jungfräulichen Empfängnis sind. Während die klingende Form Blume, Tau, das Gemeinde-Wir und Maria zusammenrückt, bezieht der Satzbau des Textes die Anfangsworte aber immer auf Gott bzw. Christus. Der *flos*, der unter den Disteln hervorscheint, ist der dreieinige inkarnierte Gott. Der göttliche *ros*, der von den Sünden reinigt, ist Christus.⁴⁶ In Strophe III wendet sich das Gemeinde-Wir nicht an Maria, sondern mit der Bitte um Rettung direkt an Christus.

Die syntaktische Konstruktion und ihre Semantik reagieren so auf die Situation, das *Sanctus* marianisch tropieren zu wollen. Die *Sanctus*-Rufe sind liturgisch an Gott gerichtet. Die Einschübe so zu formulieren, dass sich die Akklamation *Sanctus* auf Maria bezöge, wäre an dieser Stelle der Liturgie unmittelbar vor dem *Canon missae* wohl theologisch nicht unproblematisch. Der Text erweitert das *Sanctus*, indem er gängige Mariensymbole aufruft und sie auf Christus und das Inkarnationsgeschehen bezieht. Damit weist er auf Marias Rolle im Heilsgeschehen hin, behält den Lobpreis der Engel, in den die Menschen an dieser

⁴⁶ Ich würde hier in Vers II,4 der Lesart *illum* in ENG den Vorzug geben, weil mit ihr der Sinnzusammenhang deutlicher und enger wird und die kurze Strophe wiederum einen ganzen Satz umfasst. Allerdings steht *illum* nur in ENG. Sofern man diese bessere auch als die ursprüngliche Variante ansehen wollte, wird der ohnehin nicht einfache Versuch, ein Stemma der Textüberlieferung zu erstellen, beträchtlich verkompliziert. Da *Christum* nicht sinnwidrig ist, ist ein Eingriff in den Text von INN nicht angebracht.

Stelle einstimmen, aber Gott selbst vor. In der Klangstruktur der Strophen wird jedoch der Bezug auf Maria wesentlich verstärkt. Beim Hören überlagern sich die Vorstellungen von Blume, Tau, Gemeinde und Maria. Die melodische Form produziert so einen – nur beim Hören und Singen erfahrbaren – Sinnüberschuss. So betrachtet ist dieser kleine Tropus mehr als nur ein schmückendes Ornament der feierlichen Liturgie.

4.3 *Ave hierarchia*

Ein Lied und sein Bezugstext können deutlich längere Gebilde ergeben als die ersten beiden Beispiele. Das ist der Fall bei *Ave hierarchia*. Das Lied tritt mit zwei verschiedenen Bezugstexten auf. In einer Handschrift wird es mit der Sequenz *Mittit ad virginem*⁴⁷ kombiniert, in einer anderen mit der Antiphon *Salve regina*.⁴⁸ Ansonsten ist es als selbstständiges Lied aufgezeichnet.⁴⁹

Der Text des *Ave hierarchia* ist ein Glossenlied auf das *Ave Maria*, dessen Worte jeweils am Beginn der Strophen stehen. Es ergibt sich dadurch beim Einschub in die Antiphon wie in die Sequenz ein Gewebe unterschiedlich alter marianischer Texte. Die textlichen Funktionen von *Ave hierarchia* kann man als Erweiterung und Ausschmückung einerseits, als Ergänzung andererseits beschreiben. Als Tropus zum *Salve regina* erweitert das Lied die Antiphon. Der Text von *Ave hierarchia* besteht überwiegend aus preisenden Anreden Marias und der Bitte um Gnade, Beistand und Fürsprache, ergänzt um knappe heilsgeschichtliche Referate. Mit dem Text wird gepriesen, begrüßt und gebeten, genauso wie es der Text des *Salve regina* tut. Die Einschübe sind dabei deutlich länger als der zugrundeliegende Text: auf einen Satz des *Salve regina* (z. B. *Salve regina misericordie* oder *Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle*) folgen zwei Strophen des Lieds. Im Fall der Kombination mit *Mittit ad virginem* bildet *Ave hierarchia* dagegen einen Kontrast.

⁴⁷ Prag, Bibl. des Nationalmus., XII A 1, fol. 30^r–32^v; ediert in Geistliche Lieder und Gesänge, Bd. II,1, S. 235–238, Nr. 216 A; diese Edition bleibt handschriftennah. Dem Textschreiber in XII A 1 oder seiner Vorlage unterlaufen allerdings einige offensichtliche Fehler, so werden bei *Mittit ad virginem* die Konjunktivformen der a-Konjugation zu Indikativen ‚korrigiert‘, bei den weniger geläufigen Formen der übrigen Konjugationsklassen unterbleibt dies; vgl. daher für *Mittit ad virginem* auch AH 54, S. 296, Nr. 191. *Ave hierarchia* auch in AH 1, S. 93–94, Nr. 55.

⁴⁸ Hohenfurth, Bibl. des Zisterzienserklosters, Cod. 42, fol. 145^v; ediert in Geistliche Lieder und Gesänge, Bd. II,1, S. 238–241, Nr. 216 B. Dies ist die älteste Überlieferung des Liedes aus dem ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts.

⁴⁹ Zwölf weitere Handschriften in Geistliche Lieder und Gesänge, Bd. II,1, S. 240.

Ia Mit - tit ad vir - gi - nem Non quem - vis an - ge - lum,
Ib For - tem ex - pe - di - at Pro no - bis nun - ti - um,

Sed for - ti - tu - di - nem Su - am, arch - an - ge - lum,
Na - tur - rae fa - ci - at Ut prae - iu - di - ci - um

A - ma - tor ho - mi - nis,
In par - tu vir - gi - nis.

I 1 A - ve ye - rar - chi - a 2 ce - les - tis et pi - a,
II 1 Mar - i - a be - a - ta, 2 do - ce nos man - da - ta

3 de - i mo - nar - chi - a, 4 res - pi - ce nos di - a,
3 nos - tre le - gis gra - ta, 4 nos ser - va - re ra - ta,

5 ut e - ri - ga - mur er - ran - tes in vi - a.
5 vir - go no - bi - lis et in - te - me ra - ta.

IIa Na - tu - ram su - pe - ret Na - tus rex glo - ri - ae,
IIb Su - per bi - en - ti - um Te - rat fas - ti - gi - a

Reg - net et im - pe - ret Et zy - ma sco - ri - ae
Col - la sub - li - mi - um Cal - cans vi pro - pri - a

Tol - lat de me - di - o;
Po - tens in proe - li o.

III 1 Gra - ci - a di - vi - na ...
IV 1 Ple - na dul - co - ro - sa ...

Notenbeispiel 2: Doppelversikel I und II der Sequenz *Mittit ad virginem* und Strophe 1–2 von *Ave hierarchia*⁵⁰

⁵⁰ Text der Sequenz nach AH 54, S. 296, Nr. 191. Melodien sowie Text von *Ave hierarchia* nach Prag, Bibl. des Nationalmus., XII A 1, fol. 30^r–32^v; Abkürzungen aufgelöst, Gebrauch von «v»

- Lied, III Gracia divina
de superna sina,
virginum regina,
veniam propina,
tu celerius aurem huc inclina.
- Lied, IV Plena, dulcorosa,
dona fer annosa,
nostre legis glosa,
ne sis odiosa
te penitentibus, mater gracios.
- IIIa Foras eiciat
Mundanum principem
Matremque faciat
Secum participem
Patris imperii.
- IIIb Exi, qui mitteris,
Haec dona dissere,
Revela veteris
Velamen literae
Virtute nuntii.
- Lied, V Dominus plasmavit
Adam, qui peccavit,
quod malum piavit,
quando te vocavit
et in utero beatificavit.
- Lied, VI Tecum tunc redemit,
mundum, quem exemit,
zabulon qui fremit
nobisque et emit,
ut nos aleret. postea redemit.
- IVa Accede, nuntia,
Dic Ave cominus,
Dic plena gratia,
Dic tecum Dominus
Et dic ne timeas.

und «u» nach Lautwert normalisiert. In I,4 von *Ave hierarchia* steht in der Hs. *respice nos quia*, dies ist mit den übrigen Hss. zu *dia* emendiert; in VII,3 steht *deitatis mola*, dies ist zu *stola* emendiert.

- IVb Virgo, suscipias
 Dei depositum,
 In quo perficias
 Castum propositum
 Et votum teneas
- Lied, VII Benedicta sola
 de superna scola,
 deitatis stola
 nos a fece cola,
 nostri criminis purgatrix et mola.
- Lied, IX⁵¹ Inter mulieres
 tu sola adheres,
 deo velud heres,
 ut manu teneres
 primogenita, quibus nos impleres.
- Va Audit et suscipit
 Puella nuntium,
 Credit et concipit
 Et parit filium,
 Sed admirabilem,
- Vb Consiliarium
 Humani generis
 Et Deum fortium
 Et patrem posteris
 In fide stabilem.
- Lied, X Benedictus digne
 pneumatis in igne
 verbum per insigne,
 quod tibi benigne
 missus Gabriel tulit tam benigne.
- Lied, XI Ventris tui fructus
 celitus conductus,
 per patrem instructus
 et in mundum ductus,
 carnem sumere, postea reductus.

51 Strophe VIII der anderen Hss. fehlt: *Tu pia vocaris / plena nunc solaris / et in fluctu maris / te consociaris, / mater omnium et sanctificaris.*

VI Qui nobis tribuat
Peccati veniam,
Reatus diluat
Et donet patriam
In arce siderum.

Lied, XII Tuum per iuvamen
pater, natus, flamen
iudicis examen
nobis det solamen
ne nos terreat, sed salvet nos. Amen.

Die Sequenz weist einen erzählenden Gestus auf: Erzählt wird von der Aussen-
dung des Engels, seinem Gruß an Maria, ihrer Antwort, der Überwindung der
Natur durch die Inkarnation bis zur Erlösungshoffnung in den Schlussversikeln.
Allerdings erfolgt dieses Erzählen durchweg im Präsens, schon das erste Wort
des Textes setzt im Präsens ein. Teilweise sind die am Heilsgeschehen Beteilig-
ten direkt angesprochen – an den Engel heißt es: ‚Ziehe aus!‘ und ‚Tritt her-
an!‘,⁵² an Maria, sie solle das göttliche Gut annehmen.⁵³ Größere Partien des
Textes stehen im Konjunktiv Präsens: Der König der Ehren möge die Natur
überwinden und den Fürst der Welt vertreiben.⁵⁴ Der Text projiziert dadurch in
der Perspektive der Sprechenden bzw. Singenden das, was aus der längst ge-
schehenen Heilsgeschichte bekannt ist, in eine ersehnte Zukunft. Man ist als
Sänger oder aufmerksamer Hörer bei den wachgerufenen Ereignissen der Heils-
geschichte gleichsam dabei, sieht sie immer knapp voraus und wünscht, dass
sie eintreten. Im Schlussversikel wendet sich diese Wunsch-Haltung in die nun
tatsächlich gegenwärtige Zukunftshoffnung auf Erlösung von den Sünden und
Eingang in die himmlische Heimat. Heils-Vergangenheit und Heils-Hoffnung
sind so in eigentümlicher Weise verschränkt.⁵⁵

Die eingeschobenen Strophen von *Ave hierarchia* erzählen dagegen kaum,
sondern ergänzen die Sequenz um die Sprechakte des Bittens und Lobens. Dem
Ineinander von vergegenwärtigter Heilsgeschichte und -erwartung der Sequenz

52 IIIb *Exi, qui mitteris* [...]; IVa *Accede, nuntia, / Dic Ave cominus, / Dic plena gratia.*

53 IVb *Virgo, suscipias / Dei depositum* (Text nach AH 54, S. 296, Nr. 191).

54 IIa *Naturam superet / Natus rex gloriae, / Regnet et imperet.*

55 Die Übersetzung im Mönch-Korpus (Mönch von Salzburg, G 13) und die Oswald von Wol-
kenstein zugeschriebene (Die Lieder Oswalds, S. 319–321, Nr. 130) imitieren diese Überblen-
dung von Heilsvorgängen und Heilshoffnung nicht, sondern stehen mit Ausnahme der
Apostrophe des Engels bzw. Marias im Präteritum. Vgl. zu diesen Übersetzungen auch den
Beitrag von Andreas Kraß in diesem Band, S. 193–219.

fügt das Lied nach jedem Doppelversikel die zeitliche Dimension des unmittelbaren Hier und Jetzt der Anrufung und des Jubels hinzu. Das temporale Gefüge wird dadurch noch komplexer; sinnvoll entfaltet es sich im Rahmen der liturgischen Feier, die auf die thematisierten Heilsereignisse Bezug nimmt.⁵⁶

Auf die Gestaltung eines Kontrasts zu Antiphon bzw. Sequenz zielt die Melodie. Da sowohl *Salve regina* als auch *Mittit ad virginem* mit seinen Doppelversikeln melodisch immer weiterschreiten, kommt durch die immer gleiche, elf oder zwölf Mal wiederholte Strophenmelodie ein melodischer Refraineffekt zustande.⁵⁷ Weiter besteht ein Klanggegensatz auch im Textmetrum: Das jüngere Lied⁵⁸ *Ave hierarchia* bildet im Gegensatz zu Sequenz und Antiphon deutlich einen streng akzentuierenden, alternierenden Versgang aus, wobei jeder Vers mit betonter Silbe beginnt.⁵⁹ Melodisch lassen sich die Sequenzverse als ausbalancierter und geschlossener charakterisieren. Zwar gibt es größere Intervallschritte, sie werden aber stets durch Gegenbewegung ausgeglichen. Alle Verse schließen melodisch klar ab, sie überschreiten in der Regel nicht den Ambitus einer Sexte, Terzen werden nicht bevorzugt. Im Lied geht die melodische Bewegung dagegen gleich zu Beginn über die Versgrenze hinaus. Die Bewegungsrichtung wird über längere Melodiephrasen beibehalten, nach dem wiederholten *c* über (*yerar*)-*chia* reicht der melodisch-rhythmische Impetus bis zum Ende des dritten Verses. Im Lied sind die Töne *G, c, e, g* mit *c* als Finalis dominierend und bilden ein festes modales Gerüst.⁶⁰

56 *Mittit ad virginem* gehört nach AH 54, S. 296, Nr. 191 zu *Annuntiatio*. Hohenfurth, Bibl. des Zisterzienserklosters, Cod. 42, fol. 145^r, hat für *Ave hierarchia* die Rubrik *In Adventu ad missam Rorate* (Geistliche Lieder und Gesänge, Bd. II,1, S. 240, Nr. 216 B).

57 Beim *Salve regina* war der melodische Gegensatz wahrscheinlich besonders deutlich, in der Hohenfurther Handschrift ist allerdings keine Melodie zum *Salve regina* aufgezeichnet, so dass eine genaue Beurteilung dieses Falls nicht möglich ist.

58 *Mittit ad virginem* ist seit dem zwölften Jahrhundert überliefert, *Ave hierarchia* zuerst im ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts.

59 Das bedingt an wenigen Stellen eine ungrammatische Betonung einzelner Wörter (germanistisch gesprochen: eine Tonbeugung): I,5 *érrantes*; V,3: *malúm*; VIII,1 *piá* (Text nach AH 1, S. 93–94, Nr. 55). Dies konnte beim Vortrag der syllabischen Melodie bei gleicher Länge der Töne/Silben deutlich abgemildert werden. Zur Metrik rhythmischer lateinischer Dichtung vgl. Norberg, S. 81–186, bes. S. 81–88 u. 113–118.

60 Im Notenbeispiel 2 handelt es sich um einen auf *C* transponierten *F*-Modus. In anderen Hss. stehen die Melodien auf *F*, vgl. *Historická antologie*, S. 6–7 u. S. 41–42.

4.4 *O Maria mater Christi*

Bei den vorangehenden drei Beispielen waren die Strophen der Lieder kurz. Zwar handelte es sich um sorgfältig gestaltete, aber doch eher kleine und einfach gebaute Strophen. Die strukturelle und semantische Komplexität resultierte aus der Kombination mit anderen Gesängen und der Einbettung in den liturgischen Sinn- und Handlungszusammenhang. Beim dritten Beispiel kam durch die Kombination und die Anzahl der Lied-Strophen ein Gesamtgebilde von großer Länge zustande.

Das letzte Beispiel, *O Maria mater Christi virgo pia*, ist dagegen für sich ein langer, melodisch und im Strophenbau anspruchsvoller Gesang. Textlich handelt es sich um eine Reihung lobpreisender Apostrophen Marias unter Verwendung gängiger Attribute und Symbole und einiger bittender Anrufungen. Er wird in einer Handschrift einem Zawissius zugeschrieben, den Hana Vlhová-Wörner mit dem Prager Kanoniker Záviš von Zapy identifiziert.⁶¹ Die Entstehungszeit liegt demnach im dritten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts. Die erste Strophe des Liedes ist in vierzehn Handschriften überliefert, in zwei Handschriften folgen zwei weitere Strophen, die aber um zwei Verse kürzer sind.⁶² Diese Erweiterung dürfte noch im vierzehnten Jahrhundert erfolgt sein.⁶³ Die Strophe ist in sich gegliedert, wobei die Melodien von zwei Versblöcken variierend wiederholt werden. Betrachtet man nur das Formschema A B¹ B² C¹ C² D könnte man auch von einem sequenz- oder leichartigen Gebilde sprechen.⁶⁴ Offensichtlich wurde der Gesang aber zumindest einmal als große Strophe aufgefasst und um weitere ergänzt.⁶⁵

⁶¹ Vlhová-Wörner: Záviš. Sie diskutiert kritisch die ältere Ansicht Mužiks, nach welcher der auch in anderen Hss. genannte Autor Záviš nicht mit dem Prager Kanoniker identisch sein könne.

⁶² Siehe Geistliche Lieder und Gesänge, Bd. II,1, S. 87–88, Nr. 83. Die dort genannte Hs. Breslau, Dombibl. (Biblioteka Kapitulna), Cod. 58 (Neumarkter Kantonale) lag mir nicht in Abbildung vor; die Aussage, dass in Strophe II und III jeweils zwei Verse fehlen, gilt also nur für Lübeck, Stadtbibl., Ms. theol. lat. 2° 16.

⁶³ Die Hs. Lübeck, Stadtbibl., Ms. theol. lat. 2° 16 wird auf um 1400 datiert. Nach dieser Hs. ediert in AH 21, Anhang 1, S. 193–194, Nr. XI.

⁶⁴ In der tschechischen Musikwissenschaft werden solche Strophen gelegentlich als ‚Leich‘/‚leich‘ bezeichnet. Allerdings begegnet ‚Leich‘ in diesem Kontext auch für Strophen, die man germanistisch als ‚stollig‘ bezeichnet. Letztere Verwendung geht auf Dreves zurück, der im ersten Band der *Analecta hymnica* Lieder mit stolligen Strophen als ‚Leich‘ bezeichnete. Siehe Kornumpf: Ave pulcherrima, S. 163, Anm. 27.

⁶⁵ In Geistliche Lieder und Gesänge, Bd. II,1, S. 88, ist das Wort Strophe im Apparat daher in Anführungszeichen gesetzt. Die Erweiterung umfänglicher einstrophiger Lieder um weitere

1 O Ma - ri - a,

2 ma - ter cris - ti, vir - go pi - a,

3 Mes - to - rum. con - so - la - trix,

4 pau - pe - rum ad - iu - trix,

5 per - di - to - rum res - tau - ra - trix,

6 lap - so - rum - que re - le - va - trix,

7 lan - guen - ci - um cu - ra - trix,

8 nos - tre sa - lu - tis a - ma - trix.

9 A - ve, do - mi - na, de - i - ta - tis cel - lu - la,

10 in - ter om - nes fe - mi - nas cas - tis - si - ma,

11 te pe - ti - mus, de - le nos - tra pec - ca - mi - na,

Notenbeispiel 3: *O Maria mater Christi virgo pia*

Strophen ist an sich kein Einzelfall. Die fehlenden zwei Verse in den Strophen II und III sind vielleicht ein echtes Versehen, hinter dem keine Bearbeitungsabsicht steht.

12 Que es ce - lo al - ci - or, ter - ra la - ci - or,

13 stel - lis pu - ri - or, ab - bis - so pro - fun - di - or,

14 o Ma - ri - a, cunc - tis sanc - tis es sanc - ti - or.

15 O io - cun - da, tu es A - a - ron vir - gu - la fruc - ti - fe - ra,

16 que no - bis fruc - tum vi - te Chris - tum pro - tu - lit,

17 om - nes vir - tu - tes om - ni - um - que la - pi - dum in te con - ti - nens

18 at - que cunc - ta - rum her - ba - rum vim re - ti - nens.

19 O dul - cis - si - ma, de - le pec - ca - mi - na,

20 re - pri - me no - xi - a, sen - sus nos - tros vi - si - ta, fla - gi - ta,

21 ut gau - di - a pos - si - de - a - mus ce - li - ca,

22 post car - nis ex - i - li - um.

Notenbeispiel 3 (Fortsetzung): *O Maria mater Christi virgo pia*⁶⁶

⁶⁶ Ich gebe Melodie und Text nach Lübeck, Stadtbibl., Ms. theol. lat. 2° 16, fol. 8^r–11^r, weil hier zwei weitere Strophen überliefert sind. In Strophe I sind gegenüber dem hier edierten Text die

Eya pixis apotece,	II, 1
mellicatum sine fece	
cyropum propina,	
confectum et vina	
sincibratum medicina	5
[---]	6
[---]	7
confortativa divina.	8
Salve, filia syon da geralagodion	
confortando corda dyacameron,	10
quod intulit emplastrum vulneri tryphon,	
Apothecaria dans electuria	
egrotanibus cunctis ob nepharia	
ac unguentorum aperi cellaria.	
Per sagittas spoliandum mortem nos inibimus,	15
ne nos inungas vulneri peribimus.	
summa nacio nos inungas oleo rosaceo	
Ac tua nos inebriat potacio.	
Eya, domina inunge vulnera,	
infirmos visita, nobis confer tua medicamina,	20
ut tecum letemur tis precamina,	
virgo Maria.	
Ach, me dignare,	III, 1
te laudare digna,	
Virginum virgo benigna	
tuo nato nos consigna	
ne sis nobis ut prenigna	
[---]	6
[---]	7
sed crucis pelle maligna.	8
Vale, virgo Maria, celi hostaria	
Christi regis archicancellaris	10
atque summi pontificis vicaria.	
Vale pulchrum lilium placa tuum filium,	
ut clamorem audiat humilium	
ut tecum letemur post hoc exilium.	
Virgo prudens, ad celorum dirige nos limina	15

Verse 15–16 und 17–18 (die Formteile C1 und C2) vertauscht, die Reihenfolge der Verse in der Hs. ist: [...] 14, 17, 18, 15, 16, 19 [...]. Die Umstellung erfolgt nach den Hss. Prag, Nationalbibl., XIV G 17, fol. 185^v–186^v und Prag, Nationalbibl., V H 11, fol. 13^v–14^v. Edition von Text und Melodie nach V H 11 bei Vlhová-Wörner: Závěš, S. 234–235 (dort eine Sekunde höher nach E transponiert, in der Hs. auf D). Für den schwierigen Text der Strophen II und III vgl. auch den Text mit mehreren Konjekturen in AH 21, Anhang 1, S. 193–194, Nr. XI.

ac venenosa terge mortis crimina.
 stella maris lux solaris singularis es vere,
 Tua me dignitas coheret canere.
 O virgo, florum flos, canentes audi nos
 ac diligentes hos, ne zelum nobis ingruat chaos. 20
 Salve, regina, fouentesque clericos
 et perduc nos ad tuum natum.

Vom Text her lässt sich die erste Strophe zunächst in vier Abschnitte gliedern, die jeweils mit einer Anrufung Marias beginnen, an die sich eine Aufzählung von Ehrentiteln anschließt (V. 1: *O Maria*, V. 9: *Salve domina*, V. 15: *O iocunda*, V. 21: *O dulcissima*).⁶⁷ Innerhalb dieser Großabschnitte bilden Reime und Melodien weitere Unterabschnitte.

Der A-Teil (Vers 1–8) erweist sich durch die stark ausgeprägte Melismatik und die stabile E-Modalität als zusammengehörig. Melodisch gliedert er sich in einen ersten Block (Vers 1–4), in dem alle Zeilen auf der Finalis *E* enden, und einen zweiten (Vers 5–8), in dem sich offene (Zeilenfinalis *h*) mit geschlossenen Zeilen (Zeilenfinalis *E*) abwechseln. Insgesamt bewegt sich im A-Teil ein Vers im oberen, der folgende im unteren Ambitusbereich, wobei die hohen Verse den Gesamtambitus schrittweise nach oben erweitern, der Spitzenton *f'* wird erst in Vers 7 über *cu-(ratrix)* erreicht. Das Reimschema überspielt die musikalische Zweigliedrigkeit (vier Einzelzeilen vs. zwei Zeilenpaare), die Anrede Marias als Mutter und Jungfrau umfasst zwei Verse, denen die Reimtirade *-atrix* folgt, mit diesen Reimworten tritt Marias Beziehung zu den Menschen als Helfende und Vergebende in den Vordergrund.

Der B-Teil (Vers 9–14) ist zweiteilig, da die Melodie der Verse 9–11 (*B*¹) in den Versen 12–14 (*B*²) variierend wiederholt wird. Die beiden Unterabschnitte sind jeweils durch dreifachen Reim gebunden, wobei die Verse 9–11 den /a/-Klang des Beginns aufgreifen. Der B-Teil beginnt kontrastierend, indem er tief auf *C* einsetzt; er bewegt sich insgesamt im unteren Ambitusbereich. Mit den Zeilenfinalen *a* und *D* setzt er auch modal einen Kontrast. Die Melismatik ist gegenüber dem A-Teil zurückgenommen, die Verse bestehen aus zwei melodisch kürzeren Phrasen, denen im Abschnitt *B*² auch Binnenreime korrespondieren (V. 12: *alcior/lacior*, V. 13: *purior/profundior*). Textlich münden die Anrufungen Marias als Helferin im A-Teil nach weiteren preisenden Apostrophen zum Ende des Abschnitts *B*¹ – und damit ziemlich genau in der Mitte der Strophe – in die erste direkte Bitte *dele nostra peccamina*, die erst im Schlussteil

⁶⁷ Das *o Maria* zu Beginn von Vers 14 ist dagegen in die Reihe der rühmenden Komparative integriert und zögert die höchste Stufe des Lobs – ‚heiliger als alle Heiligen‘ – etwas hinaus.

(Vers 19) wiederholt und erweitert wird. Der Abschnitt B² kehrt inhaltlich zum Lobpreis zurück, der sich im C-Teil (Vers 15–18) fortsetzt. Dieser ist wiederum durch Melodiewiederholung zweigeteilt. Auch er setzt kontrastierend ein, nach dem tiefen B-Teil nun hoch auf *c*, wobei die Melodie des Beginns von Vers 7 wiederholt wird (*c-d-e-e*, Vers 15 und 17).

Der abschließende D-Teil greift melodische Bausteine des C-Teils und des B-Teils auf: Die Wendung über *nostros visita, flagita* in Vers 20 stimmt mit der Melodie in Vers 15/17 überein (ab *tu es* bzw. *omnium*), die ihrerseits an die Verse 11/14 anschloss (über [*peti*]-*mus* bzw. [*Mari*]-*a*). Vers 21 verwendet zudem den Aufstieg *g-h-d*, der in Vers 11/14 und 16/18 auftrat. Der B-Teil brachte einen Wechsel von kürzeren Melodiephrasen, die im oberen und unteren Ambitusbereich stehen, Formteil C dagegen langsam abfallende Zeilen. Dieser Kontrast in der melodischen Kontur, der zuvor zwischen zwei Strophenteilen bestand, wird im D-Teil in die direkte Folge von zwei Versen (Vers 19–20) zusammengezogen.

Die Schlusszeile greift in ihrer starken Melismatik auf das Gestaltungsprinzip des A-Teils zurück und wiederholt einen Melodieabschnitt des ersten Verses (vgl. Vers 22 über *exilium* mit Vers 1: Ende des Melismas über ‚O‘ und Melismen über ‚Maria‘; *g-E-C-D-E-F-E-D-E*). In den beiden Schlussversen wird der *E*-Modus erneut bekräftigt. Der D-Teil hat also stark rekapitulierenden und abschließenden Charakter. Inhaltlich liegt der Akzent nach dem ausgedehnten Lobpreis nun auf der Bitte um Beistand und Fürsprache.

5 Zusammenfassung

Ein nicht unbeträchtlicher Teil dessen, was in Literatur- und Musikwissenschaft bisweilen als spätmittelalterliche *cantiones* firmiert, sollte treffender als gottesdienstliche Lieder angesprochen werden. Viele spätmittelalterliche lateinische geistliche Lieder gehören in einen liturgischen Kontext und ordnen sich in die im späten elften Jahrhundert begründete Gattungstradition ein. Die vier Beispiele wollten Perspektiven auf die interpretatorische Erschließung des spätmittelalterlichen liturgischen Liedes aufzeigen. Die Lieder erweisen sich als ausgesprochen vielgestaltig in Melodik, Strophik und textlicher Faktur. Gemeinsam sind ihnen eine sorgfältige Gestaltung der Reime und des Strophenbaus, eine Berücksichtigung der sprachlichen Klanggestalt des Textes und ein fein abgestimmtes Zusammenspiel von Melodik, Strophenbau und Satzbau. In den Texten dominiert insgesamt – dies ist eine vorläufige Einschätzung – der Gestus des Preisens und Bittens; erzählende Texte, wie der von *Mittit ad virginem*, oder

auch Texte, die das betende Ich zu Meditation und Versenkung einladen, wie das *Stabat mater dolorosa*, sind unter den Liedern selten.

Die Lieder entfalten ihr volles Sinnpotential in Bezug auf andere liturgische Texte und im liturgischen Handlungs- und Ereigniszusammenhang. Auf diesen reagieren sie in unterschiedlicher Weise: manche sehr präzise und subtil – in diesen besonders gelungenen Fällen sind es nicht nur Lieder mit bemerkenswerten Melodien, sondern sie können die Sinndimension feststehender Gesänge erweitern. Manche Lieder reagieren eher simpel auf ihren Kontext, indem sie nur das tun, was schon der Bezugstext tut, und diesen schlicht erweitern. Sie können mitunter auch reiner Schmuck, bloßer Zierrat sein, wobei aber eine solche Bewertung auch in die Irre führen kann, denn vielleicht war das Erweitern, Vergrößern und Verschönern des Gotteslobs gerade kein unwesentliches Beiwerk.

6 Ausblick

Dass das spätmittelalterliche liturgische Lied für sich genommen ein untersuchenswerter und aufschlussreicher Gegenstand ist, konnten die voranstehenden Analysen hoffentlich verdeutlichen. Das liturgische Lied als Gegenstand der Forschung bedarf offensichtlich eines interdisziplinären Zugriffs, ein umfassendes Verständnis ist nur unter Beteiligung von mediävistischer Musikwissenschaft, Liturgiegeschichte und mittellateinischer Philologie zu erreichen.

Aber ist dieser Gegenstand auch von Interesse für die germanistische Mediävistik? Die Frage ist zunächst in einer allgemeinen Hinsicht zu bejahen. Die Lieder waren ein bedeutsamer Bestandteil der mittelalterlichen Liturgie. Da diese ein prägender Teil der mittelalterlichen Kultur war, muss sich auch die Germanistik für sie interessieren – gerade in ihrer Vielfalt sowie zeitlichen und lokalen Differenziertheit. Will man das Verhältnis von Liturgie und Volkssprache genauer beschreiben, kann man die Lieder nicht beiseitelassen. Jenseits dieses allgemeinen Interesses lässt sich als eine spezifische Fragestellung namhaft machen, dass die formale Vielgestaltigkeit des Liedes nicht nur für die Musik-, sondern auch für die Literaturwissenschaft die Möglichkeit bietet, den Wandel historischen Formdenkens zu erforschen – beispielsweise, wenn man

danach fragt, was denn eigentlich als Strophe aufgefasst wurde – und diesen in Bezug zur Formgeschichte der volkssprachlichen Lyrik zu setzen.⁶⁸

In der Germanistik trat das liturgische Lied bisher vor allem in zweierlei Hinsicht und als *cantio* ins Bewusstsein. Zum einen hat Gisela Kornrumpf seit den 1970er Jahren mehrere *cantiones* nachgewiesen, die in der Strophenform mit deutschsprachigen Liedern oder Sangsprüchen übereinstimmen.⁶⁹ Ihren Funden trat die Entdeckung der Augsburger *Cantiones-Sammlung*⁷⁰ an die Seite. Damit ist eine produktive Rezeption deutschsprachiger Strophenformen und Melodien im Lateinischen seit dem späten dreizehnten Jahrhundert bezeugt. Nicht immer ist aber das Deutsche die gebende Seite, in einigen Fällen ist eine Priorität des lateinischen Liedes anzunehmen, in anderen zumindest zu diskutieren. Die Bedeutung dieses kulturellen Austauschprozesses bedarf weiterer Untersuchungen und Diskussionen in der Forschung. Dabei wäre stärker als bisher in Rechnung zu stellen, dass erstens bei einigen der lateinischen Kontrafakturen zu deutschen Strophen eine Verwendung im Gottesdienst in Frage kommt und zweitens auf der lateinischen Seite eine ähnliche gottesdienstliche Liedgattung bereits vorhanden war. Zum anderen hat Johannes Janota darauf hingewiesen, dass einige deutschsprachige Lieder, die in Gottesdiensten in Gebrauch waren, die Melodie lateinischer Lieder verwenden; teilweise übertragen sie den lateinischen Text, häufiger paraphrasieren sie ihn frei.⁷¹ Angesichts einer breiteren und genaueren Kenntnis des liturgischen Liedes ließe sich das Verhältnis deutscher Lieder zu den lateinischen differenzierter beschreiben.⁷²

68 Innerhalb des Lateinischen gibt es offenbar eine wechselseitige Beeinflussung von Sequenz und Lied. Nicht nur nähern sich umfangreiche Strophen dem Formenbau der Sequenz an, es gibt auch Fälle, in denen Sequenzversikel zu einer stolligen Strophe umgruppiert wurden. Welche Rolle dabei der Leich spielte, wäre näher zu untersuchen. Auch für das Verständnis der Strophenformen und Melodien in der Jenaer und Kolmarer Liederhandschrift (vgl. dazu Brunner: *Formgeschichte*) könnte das gottesdienstliche Lied aufschlussreiches Vergleichsmaterial bereitstellen.

69 Kornrumpf: Eine Melodie; dies.: Deutsche Lieddichtung; dies.: Ein deutsches Marienlied; dies.: Deutschsprachige Liedkunst; dies.: Vom Hof zur Singschule; vgl. jetzt auch den Vorstoß von musikhistorischer Seite in Vlhová-Wörner: *Die Spruchsang-Melodien*, bes. S. 278–283.

70 Siehe oben, Anm. 26, S. 294.

71 Vgl. Janota: *Studien*, S. 249–251 und im Register unter *Der tag der ist so freidenreich*, *Ein kind geboren ze bethlehem*, *Ein kindelein geboren*, *Ein spiegel der dreifaltikeit*, *Eya der grossen lieve/O du armer Judas*, *In des jares zirclikeit*, *Puer natus ist uns gar schon*, *Wir loben all das kindelein*.

72 Neues deutschsprachiges Material ließe sich am einfachsten ermitteln über ‚Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters‘. Allerdings ist dort erst bei jedem Lied zu untersuchen, ob

Als letzter Punkt kann die Frage angeführt werden, ob die Rezeption der verschiedenen liturgischen Gesangsgattungen im Deutschen in unterschiedlicher Weise verläuft. Von Hymnen und Sequenzen gibt es etliche Übertragungen, das ‚Berliner Repertorium‘ wird darüber bald ausführlich informieren. Hymnenübersetzungen liegen auch als Sammlungen vor und es gibt volkssprachliche Hymnenerklärungen.⁷³ Die gottesdienstlichen Lieder wurden – so hat es bis jetzt den Anschein – selten übersetzt, häufiger paraphrasiert oder nur die Melodie verwendet. Über die Gründe lässt sich vorerst nur spekulieren. Waren die Lieder mit ihrer Betonung des Lobpreises und teilweise wegen ihrer Kürze für volkssprachliche Frömmigkeitspraktiken wenig ergiebig? Hat dies mit einer anders gelagerten mittelalterlichen Einschätzung der Gattung ‚Gottesdienstliches Lied‘, beispielsweise einem geringeren Verbindlichkeits- und Kanonisierungsgrad zu tun? War man an den ‚wichtigeren‘ Gattungen Hymnus und Sequenz eher interessiert? Oder waren die Lieder enger mit dem liturgischen Zusammenhang verflochten und ließen sich daher schlechter in Gestalt einer volkssprachlichen Übertragung aus ihm herauslösen? Generell wäre auch bei Hymnen- und Sequenzübertragungen stärker danach zu fragen, ob eine Übertragung den liturgischen Zusammenhang berücksichtigt und in irgendeiner Form reflektiert,⁷⁴ oder ob sie nur am Text, losgelöst von der (Kliker-)Liturgie, interessiert ist. Oder sind Übersetzungen lateinischer gottesdienstlicher Lieder nur unbekannt? Steckt vielleicht hinter manchem volkssprachlichen Reim- oder Prosagebet eigentlich ein lateinisches liturgisches Lied? Der Forschung könnte sich hier ein weitgehend unerschlossenes Feld eröffnen.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Warren u. a.: Art. ‚Hymn‘. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Hg. von Stanley Sadie. 2nd Edition. Bd. 12. London, New York 2001, S. 17–35.
- Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. 2. überarb. Aufl. Darmstadt 2000.
- Angenendt, Arnold: Offertorium. Das mittelalterliche Meßopfer. Münster 2013 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 101).

von seinem Überlieferungszusammenhang her ein gottesdienstlicher Gebrauch wahrscheinlich ist, denn diese Edition enthält auch viele deutschsprachige Lieder ohne jeden Bezug zur Liturgie wie z. B. geistliche Sangsprüche und Meisterlieder.

⁷³ Vgl. Janota, Wachinger, S. 340–343.

⁷⁴ Vgl. bspw. zu zwei Übersetzungen aus dem Mönch-Korpus (G 5 und G 47) Quast, S. 141–166.

- Arlt, Wulf: Das eine Lied und die vielen Lieder. Zur historischen Stellung der neuen Liedkunst des frühen 12. Jahrhunderts. In: Fs. für Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag. Hg. von Norbert Dubowy, Sören Meyer-Eller. Pfaffenhofen 1990, S. 113–127.
- Arlt, Wulf: Ein Festoffizium aus Beauvais in seiner musikalischen und liturgischen Bedeutung. 2 Bde. Köln 1970.
- Arlt, Wulf: Hymnus und ‚Neues Lied‘. Aspekte des Strophischen. In: Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung – Ästhetik – Ausstrahlung. Hg. von Andreas Haug, Christoph März u. a. Kassel u. a. 2004 (*Monumenta Monodica Medii Aevi*, Subsidia 4), S. 133–136.
- Arlt, Wulf: Neues zum Neuen Lied. Die Fragmente aus der Handschrift Douai 246. In: *Sine musica nulla disciplina*. Studi in onore di Giulio Cattin. Hg. von Franco Bernabei, Antonio Lovato. Padua 2006 (*humanitas* 4), S. 89–109 u. S. 503–504.
- Arlt, Wulf: Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters. In: *Basler Jb. für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 13–62.
- Arlt, Wulf: Sequence and ‚Neues Lied‘. In: *La sequenza medievale*. Atti del Convegno Internazionale Milano 7–8 aprile 1984. Hg. von Agostino Ziino. Lucca 1992 (*Quaderni di San Maurizio* 3: *La musica a Milano*), S. 3–18.
- Augsburger Cantiones-Sammlung. Hg., übersetzt u. kommentiert von Michael Callsen. Hildesheim 2015 (*Spolia Berolinensia* 34).
- Brunner, Horst: Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts. Wiesbaden 2013 (*Imagines Medii Aevi* 34).
- Brunner, Horst: Tradition and Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. In: ders.: *Annäherungen*. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (*Philologische Studien und Quellen* 210), S. 246–263 [Erstveröffentlichung 1979].
- Caldwell, John: Art. ‚Cantio‘. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hg. von Stanley Sadie. 2nd Edition. Bd. 5. London, New York 2001, S. 58–59.
- Černý, Jaromír: Art. ‚Cantio‘. In: *MGG*². Sachteil 2 (1995), Sp. 389–393.
- Crocker, Richard L., John Caldwell, Alejandro E. Planchart: Art. ‚Sequence‘. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hg. von Stanley Sadie. 2nd Edition. Bd. 23. London, New York 2001, S. 91–107.
- Eben, David: Die Bedeutung des Arnestus von Pardubitz in der Entwicklung des Prager Offiziums. In: *Cantus Planus*. Papers Read at the Fourth Meeting. Pécs, Hungary 1990. Hg. von László Dobszay, Ágnes Papp u. a. Budapest 1992, S. 571–577.
- Engelberg Stiftsbibliothek Codex 314. Kommentiert und im Faksimile hg. von Wulf Arlt, Mathias Stauffacher unter Mitarbeit von Ulrike Hascher. Winterthur 1986 (*Schweizerische Musikdenkmäler* 11).
- Fassler, Margot: *Gothic Song*. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris. Cambridge 1993 (*Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music*).
- Fiala, Virgil Ernst, Wolfgang Irtenkauf: Versuch einer liturgischen Nomenklatur. In: *Zeitschrift für Bibliothekswesen u. Bibliographie*. Sonderheft 1 [1963] (*Zur Katalogisierung mittelalterlicher und neuerer Handschriften*). Hg. von Clemens Köttelwesch), S. 105–137.
- Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. In Verbindung mit Mechthild Sobiela-Caanitz, Cristina Hospenthal, Max Schiendorfer hg. von Max Lütolf. Kassel u. a. Bd. 1–3, 5, 6. Kassel u. a. 2003–2009 (*Das deutsche Kirchenlied: Kritische Gesamtausgabe der Melodien*. Abt. 2).
- Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Hg. von Franz Viktor Spechtler. Berlin, New York 1972 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, N. F. 51).

- Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen. Bd. II,1: Tropen und Cantiones aus böhmischen Handschriften der vorhussitischen Zeit 1300–1420. Bearbeitet von Brigitte Böse, Franz Schäfer. Hg. von Hans Rothe. Köln, Wien 1988 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 29/II,1).
- Geistliche Lieder und Gesänge in Böhmen. Bd. II,2: 1420–1475. Bearbeitet von Brigitte Böse, Franz Schäfer. Köln u. a. 2000 (Bausteine zur slavischen Philologie u. Kulturgeschichte. Reihe B: Editionen, Neue Folge 14).
- Handschin, Jacques: Conductus-Spicilegien. In: Archiv für Musikwissenschaft 9 (1952), S. 101–119.
- Hankeln, Roman: Eine Tegernseer (?) Handschrift des 15. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Zu Zusammensetzung und Stil von D-Mbs cgm 716. In: Miscellanea Musicologica [Universita Karlova, Filosofická fakulta, katedra dějin hudby] 37 (2003), S. 111–131.
- Harnoncourt, Philipp: Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes. Freiburg i. Br. 1974.
- Hiley, David: Western Plainchant. A Handbook. Oxford 1993.
- Historická antologie hudby v českých zemích (do cca 1530) / Historical Anthology of Music in the Bohemian Lands (up to ca 1530). Hg. von Jaromír Černý u. a. Prag 2005.
- Hughes, Andrew: Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to Their Organization and Terminology. Toronto 1982.
- Huglo, Michel: Art. ‚Liturgische Gesangbücher‘. In: MGG². Sachteil 5 (1996), Sp. 1412–1437.
- Irtenkauf, Wolfgang: Das Seckauer Cantionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756). In: Archiv für Musikwissenschaft 13 (1956), S. 116–141.
- Irtenkauf, Wolfgang: Zum Stuttgarter Cantionarium HB I 95. In: Codices manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde 3 (1977), H. 1, S. 22–30.
- Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen von Guido Maria Dreves. Nach des Verfassers Ableben revidiert von Clemens Blume. 2 Teile. Leipzig 1909.
- Janota, Johannes: Art. ‚Hymnus‘. In: RLW 2 (2000), S. 107–110.
- Janota, Johannes: Studien zu Typus und Funktion des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968 (MTU 23).
- Janota, Johannes, Burghart Wachinger: Art. ‚Hymnare und Hymnenerklärungen in deutscher Sprache‘. In: VL² 4 (1983), Sp. 338–346.
- Jistebnický kancionál/Jistebnice Kancionál. MS. Praha, Knihovna Národního muzea, II C 7/MS. Prague National Museum Library, II C 7. Kritická edice/Critical Edition von Jaroslav Kolár, Anežka Vidmanová, Hana Vlhová-Wörner. 1. svazek/vol. 1: Graduale. Brno 2005 (Monumenta liturgica bohemia 2).
- Klößner, Stefan: Handbuch Gregorianik. Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals. Regensburg 2009.
- Kornrumpf, Gisela: Ave pulcherrima regina. Zur Verbreitung und Herkunft der Melodie einer Marien-Cantio im Rostocker Liederbuch. In: Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte. Hg. von Karl Heller u. a. Hildesheim u. a. 2000 (Studien u. Materialien zur Musikwissenschaft 21), S. 157–172.
- Kornrumpf, Gisela: Der Conductus Florens iuventus virginis des Johannes von Iglau. Piae cantiones Nr. 17 in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts. In: Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte. Hg. von Karl Heller,

- Hartmut Möller, Andreas Waczkat. Hildesheim u. a. 2000 (Studien u. Materialien zur Musikwissenschaft 21), S. 249–257.
- Kornrumpf, Gisela: Deutsche Lieddichtung im 14. Jahrhundert. Ein Aspekt der Überlieferung. In: dies.: Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtraditionen, Texte. Bd. I: Untersuchungen. Tübingen 2008 (MTU 133), S. 198–214 [Erstveröffentlichung 1983].
- Kornrumpf, Gisela: Deutschsprachige Liedkunst und die Rezeption ihrer Formen und Melodien in der lateinischen Lieddichtung des Mittelalters. In: Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster. Hg. von Michael Zywiets, Volker Honemann u. a. Münster, New York u. a. 2005 (Studien u. Texte zum Mittelalter u. zur frühen Neuzeit 8), S. 111–118.
- Kornrumpf, Gisela: Ein deutsches Marienlied des 13. Jahrhunderts, eine Cantio – und eine Minnelied-Melodie? In: Fata Libellorum. Fs. für Franzjosef Pensel zum 70. Geburtstag. Hg. von Rudolf Bentzinger, Ulrich-Dieter Opitz. Göppingen 1999 (GAG 648), S. 101–112.
- Kornrumpf, Gisela: Eine Melodie zu Marners Ton XIV in Clm 5539. In: ZfA 107 (1978), S. 218–230.
- Kornrumpf, Gisela: Vom Hof zur Singschule. Zur Geschichte eines Minnelied-Tons. In: dies.: Vom Codex Manesse zur Kolmarer Liederhandschrift. Aspekte der Überlieferung, Formtraditionen, Texte. Bd. I: Untersuchungen. Tübingen 2008 (MTU 133), S. 245–256 [Erstveröffentlichung 1979].
- Kraß, Andreas: Art. ‚Liturgische Texte‘. In: RLW 2 (2000), S. 491–493.
- Kruckenberger, Lori: Art. ‚Sequenz‘. In: MGG². Sachteil 8 (1998), Sp. 1254–1286.
- Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters. Hg. von Joseph Szövérfy. Ottawa 2000 (The Institute of Medieval Music. Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies 74).
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von Karl Kurt Klein. 4., grundlegend neu bearb. Auflage von Burghart Wachinger. Berlin, Boston 2015 (ATB 55).
- März, Christoph: Art. ‚Lai, Leich‘. In: MGG². Sachteil 5 (1996), Sp. 852–867.
- Melodien zum *Ite missa est* und ihre Tropen. Hg. von Wiliam F. Eifrig, Andreas Pfisterer. Kassel, Basel u. a. 2006 (Monumenta Mondica medii aevi 19).
- Moosburger Graduale. München, Universitätsbibliothek, 2^o Cod. ms. 156. Faksimile mit einer Einleitung u. Registern. Hg. von David Hiley Tutzing 1996 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte).
- Mužik, František: Die Tyrnauer Handschrift (Budapest Országos Széchényi Könyvtár c. 1. m. ae. 243). In: Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica 2 (1965): Studie a materiály k dějinám starší české hudby, S. 5–44.
- Nechutová, Jana: Die lateinische Literatur des Mittelalters in Böhmen. Köln u. a. 2007 (Bausteine zur slavischen Philologie u. Kulturgeschichte. Reihe A 59).
- Norberg, Dag: An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification. Translated by Grant C. Roti, Jacqueline de La Chapelle Skubly. Edited with an Introduction by Jan Ziolkowski. Washington D.C. 2004 [Erstveröffentlichung als: Introduction à l'étude de la versification latine médiévale. Stockholm 1958].
- Notre Dame and Related Conductus. Hg. von Gordon A. Anderson. 10 Bde. Henryville (USA), Ottawa (CAN) u. a. 1979–1988 (The Institute of Medieval Music. Gesamtausgaben/Opera omnia 10).
- Plocek, Václav: Eine neu aufgefundene Sequenz von der Heiligen Dorothea und ihre Beziehung zu Jenštejn's ‚Decet huius‘ (Ein Beitrag zur Geschichte der tschechischen Hymnodie). In: De musica disputationes Pragenses 1 (1972), S. 120–148.

- Plocek, Václav: Zwei Studien zur ältesten geistlichen Musik in Böhmen. Unter Mitarbeit von Andreas Traub [Übersetzung von Rita Fazli]. Teil I: Texte und Analysen, Teil II: Noten und Abbildungen. Gießen 1985 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slawen 27,1/2).
- Pöhlmann, Ebert u. a.: Art. ‚Hymnus‘. In: MGG². Sachteil 4 (1996), Sp. 464–508.
- Quast, Bruno: Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 2005 (Bibliotheca germanica 58).
- Reckow, Fritz: Art. ‚Conductus‘. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Loseblattsammlung. Zahlreiche Lieferungen in sechs Ordnern. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Albrecht Riethmüller. Wiesbaden, Stuttgart 1972–2005 [3. Auslieferung, Frühjahr 1974].
- Repertorium Troporum Bohemiae Medii Aevi. Hg. von Hana Vlhová-Wörner. Pars I: Tropi Proprii missae; Pars II: Tropi Ordinarii missae. Kyrie, Gloria; Pars III: Tropi Ordinarii missae. Sanctus. Prag: Editio Bärenreiter 2004, 2006, 2010.
- Schanze, Frieder: Art. ‚Meisterliederhandschriften‘. In: VL² 6 (1987), Sp. 342–356.
- Schanze, Frieder: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. Bd. I: Untersuchungen, Bd. II: Verzeichnisse. München, Zürich 1983 u. 1984 (MTU 82 u. 83).
- Schlager, Karlheinz: Cantiones. In: Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Hg. von Karl Gustav Fellerer. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Tridentinum. Kassel, Basel u. a. 1972, S. 286–293.
- Schmitz-Gropengießer, Frauke: Art. ‚Tropus‘. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Loseblattsammlung. Zahlreiche Lieferungen in sechs Ordnern. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Albrecht Riethmüller. Wiesbaden, Stuttgart 1972–2005 [40. Auslieferung 2005].
- Spunar, Pavel: Das Troparium des Prager Dekans Vít (Prag Kapitelbibliothek, Cim. 4). In: Scriptorium. Revue internationale des études relatives aux manuscrits 11 (1957), S. 50–62.
- Stäblein, Bruno, Andreas Haug u. a.: Art. ‚Tropus‘. In: MGG². Sachteil 9 (1998), Sp. 897–922.
- Stäblein, Bruno: Das Schriftbild der einstimmigen Musik. Leipzig 1975 (Musikgeschichte in Bildern, Bd. III, Lfg. 4).
- Steinen, Wolfram von den: Der Kosmos des Mittelalters. Von Karl dem Großen zu Bernhard von Clairvaux. Bern, München 1959.
- Stotz, Peter: Handbuch der lateinischen Sprache des Mittelalters. 5 Bde. München 1996–2004 (Handbuch der Altertumswissenschaft. 2. Abteilung, 5. Teil).
- Strohm, Reinhard: The Rise of European Music 1380–1500. Cambridge, New York 1993.
- Traub, Andreas: Art. ‚Conductus‘. In: MGG². Sachteil 2 (1995), Sp. 982–993.
- Vidmanová, Anežka, Václav Plocek: O quantum sollicitor. In: Hudební věda 10 (1973), H. 4, S. 301–319 [deutsche Zusammenfassung S. 319].
- Vlhová, Hana: Das Sequentiar der Arnestus von Pardubice: das Repertoire und sein Verhältnis zum Prager Ritus. In: Miscellanea musicologica [Universitas Carolina Pragensis. Facultas philosophica] 32 (2003), S. 69–88.
- Vlhová, Hana: Die Ordinariums-Tropen im Troparium des Prager Dekans Vít. In: Cantus Planus. Papers Read at the 7th Meeting Sopron 1995. Budapest 1998, S. 763–779.
- Vlhová-Wörner, Hana: Die späten Ordinariumstropen im Graduale aus Moosburg. In: Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley. Hg. von Terence Bailey, László Dobszay. Budapest, Ottawa 2007 (The Institute of Medieval Music. Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies 87), S. 443–472.

- Vlhová-Wörner, Hana: Die Spruchsang-Melodien im Kontext des spätmittelalterlichen einstimmigen Komponierens in Mitteleuropa. In: Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013. Hg. von Gert Hübner, Dorothea Klein. Hildesheim 2015 (*Spolia Berolinensia* 33), S. 275–292.
- Vlhová-Wörner, Hana: Fama crescit eundo. Der Fall: Domazlaus predicator, der älteste bekannte böhmische Sequenzendichter. In: *Hudební věda* 39 (2002), H. 4, S. 311–330.
- Vlhová-Wörner, Hana: Závěš, autor liturgické poezie 14. století. In: *Hudební věda* 44 (2007), H. 3–4, S. 229–260 [deutsche Zusammenfassung S. 260].
- Wachinger, Burghart: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter. Tübingen 1989 (*Hermaea* 57).
- Worstbrock, Franz Josef: Art. ‚Sequenz‘. In: *RLW* 3 (2003), S. 429–431.