

RAUM  
KLANG



RAUMKLANG CDs mit Ars Choralis Coeln & Maria Jonas

**Rose van Jericho**

Das Liederbuch der Anna von Köln  
Best.-Nr.: RK 2604



**Vita S. Elisabethae**

Das Leben der heiligen Elisabeth von Thüringen  
mit Ioculatores & Amarcord  
Best.-Nr.: RK 2605



**Hildegard von Bingen**

In Festis Beatae Mariae Virginis - Marienvesper  
Best.-Nr.: RK 2806



**Canto Novello: Maria!**

Laude aus dem spätmittelalterlichen Italien  
mit Oni Wytars  
Best.-Nr.: RK 2809

[www.raumklang.de](http://www.raumklang.de)

Ars Choralis Coeln | Maria Jonas

# HILDEGARD VON BINGEN

**ORDO VIRTUTUM**

Die Ordnung der Kräfte | The Order of the Powers

Gefördert von:

KUNST  
STIFTUNG  
NRW



Ars Choralis Coeln  
Förderverein

MARIA DE ALVEAR



WORLD EDITION

# HILDEGARD VON BINGEN

## ORDO VIRTUTUM

Die Ordnung der Kräfte | The Order of the Powers

Ars Choralis Coeln | Maria Jonas

## CD 1 • PROLOG

- 1 **Virtutes**
- 2 **Virtutes:** *Audite, o lucis filiae*
- 3 **Patriarche et Prophete:** *Qui sunt hi*
- 4 **Virtutes:** *O antiqui sancti*  
**Patriarche et Prophete:** *Nos sumus radices*

## SCENE I

- 5 **Querela Animarum in carne positaram:** *O nos peregrine sumus*
- 6 **Felix Anima:** *O dulcis divinitas*  
**Virtutes:** *O felix Anima*  
**Felix Anima:** *O libenter veniam ad vos*  
**Virtutes:** *Nos debemus militare*
- 7 **Sed, gravata, Anima conqueritur:** *O gravis labor*
- 8 **Virtutes ad Animam illam:** *O Anima, voluntate Dei*  
**Anima illa:** *Succurrite michi*  
**Scientia Dei ad Animam illam:** *Vide quid illud sit*
- 9 **Infelix Anima:** *O nescio*  
**Virtutes:** *O infelix*  
**Scientia Dei:** *Tu nescis, nec vides*
- 10 **Anima illa:** *Deus creavit mundum*  
**Streptus Diaboli ad Animam illam:** *Fatue, fatue*
- 11 **Virtutes:** *O plangens*

- 12 **Diabolus:** *Que est hec potestas*  
**Humilitas:** *Ego cum meis sodalibus bene scio*  
**Virtutes:** *Nos autem omnes in excelsis habitamus.*

## SCENE II

- 13 **Humilitas:** *Ego Humilitas*  
**Virtutes:** *O gloriosa regina*  
**Humilitas:** *Ideo, dilectissime filie*
- 14 **Karitas:** *Ego Karitas*  
**Virtutes et Karitas:** *Karitas habundat in omnia*  
**Virtutes:** *O dilectissime flos*
- 15 **Timor Dei:** *Ego Timor Dei*  
**Virtutes:** *O timor*
- 16 **Diabolus:** *Euge! Euge!*  
**Virtutes:** *Tu autem exterritus es*
- 17 **Obedientia:** *Ego lucida Obedientia*  
**Virtutes:** *O dulcissima vocatrix*
- 18 **Fides:** *Ego Fides*  
**Virtutes:** *O serena speculata*
- 19 **Spes:** *Ego sum dulcis conspectrix*  
**Virtutes:** *O vivens vita*
- 20 **Castitas:** *O virginitas*  
**Virtutes:** *Flos campi*  
**Innocentia:** *Fugite, oves*  
**Virtutes:** *Has te succurrente fugiemus*

- 21 **Contemptus Mundi:** *Ego, contemptus mundi*  
**Virtutes:** *O gloriosa domina*
- 22 **Amor Celestium:** *Ego aurea porta*  
**Virtutes:** *O filia regis*
- 23 **Disciplina:** *Ego sum amatrix*  
**Virtutes:** *O tu angelica socia*
- 24 **Verecundia:** *Ego obtenebro*  
**Virtutes:** *Tu es in edificatione celestis Jerusalem*
- 25 **Misericordia:** *O quam amara est illa*  
**Virtutes:** *O laudabilis mater*
- 26 **Victoria:** *Ego Victoria*  
**Virtutes:** *O dulcissima bellatrix*
- 27 **Discretio:** *Ego Discretio*  
**Virtutes:** *O pulcherrima mater*
- 28 **Pacientia:** *Ego sum columpna*  
**Virtutes:** *O firma que stas in caverna petrae*
- 29 **Humilitas:** *O filie Israel*  
**Virtutes:** *Heu, heu*

## CD 2 • SCENE III

- 1 **Anima:** *O vos regales Virtutes*  
**Karitas:** *O fugitive*  
**Anima:** *Ach, ach!*  
**Contemptus Mundi:** *Noli timere*  
**Anima:** *Nunc est michi*

- Virtutes:** *Curre ad nos*
- 2 **Anima:** *Ego peccator*  
**Victoria:** *O Anima, fugitiva*
  - 3 **Anima:** *Et o vera medicina*  
**Humilitas:** *O omnes Virtutes*  
**Virtutes:** *Volumus te*
  - 4 **Humilitas:** *O misera filia*  
**Virtutes:** *O vivens fons*

## SCENE IV

- 5 **Anima:** *Que es aut unde venio?*  
**Anima:** *Ego omnes vias meas malas*
- 6 **Humilitas:** *O Victoria*  
**Victoria:** *O fortissimi*  
**Virtutes:** *O dulcissima bellatrix*  
**Humilitas:** *Ligate ergo istum*  
**Virtutes:** *O regina nostra*  
**Victoria:** *Gaudete*  
**Virtutes:** *Laus tibi, Christe*
- 7 **Spes und Contemptus Mundi:** *In mente altissimi*
- 8 **Humilitas:** *Deus quis es tu?*  
**Virtutes et Anima:** *O pater omnipotens*

## FINALE

- 9 **Virtutes et Anima:** *In principio*

**ARS CHORALIS COELN****Maria Jonas, Leitung / director**

Cora Schmeiser / Peregrina, Anima

Lucia Mense / Diabolus (Blockflöte, Traversflöte / recorder, traverso flute)

**VIRTUTES / VIRTUES**

Maria Jonas / Humilitas

Amanda Simmons / Caritas, Disciplina (Glocken / bells)

Sylvia Dörnemann / Timor Dei, Pacientia

Consuelo Sañudo / Obedientia, Amor Celestis

Stefanie Brijoux / Scientia Dei, Fides, Discretio

Christine Wehler / Peregrina, Felix Anima, Spes, Verecundia

Uta Kirsten / Castitas, Misericordia

Petra Koerdt / Peregrina, Felix Anima, Contemptus Mundi

Pamela Petsch / Victoria, Innocentia (Rahmentrommel / frame drum)

Susanne Ansorg / Celestis Gaudia (Fidel, Glocken / Medieval fiddle, bells)

**PATRIARCHE ET PROPHETE****Patrick Cellnik, Leitung / director**

Vincent Heitzer

Michael Krebs

Markus Michael

Michael Park

Unter diesem Link finden Sie den Text des Ordo Virtutum mit Übersetzungen / under this link you will find the text of the Ordo Virtutum with translations:

[www.ars-choralis-coeln.de/programme/ordo-virtutum/](http://www.ars-choralis-coeln.de/programme/ordo-virtutum/)

Lucia Mense spielte auf folgenden Instrumenten / played following instruments:

- Traversflöte in D / traverso flute in D, Giovanni Tardino
- Traversflöte in C / traverso flute in C, Giovanni Tardino
- Tenorblockflöte Modell Rafi / tenor recorder model Rafi, Francesco Li Virghi
- Doppelflöte / double flute, Francesco Li Virghi
- 6-Loch-Flöte / 6-hole-flute, Eugène Illarionov

Susanne Ansorg spielte auf folgenden Instrumenten / played following instruments:

- Bordunfidel nach Manesse / bordun fiddle after Manesse, Richard Earle (Basel)
- Bordunfidel nach Memling / bordun fiddle after Memling, Thilo Viehrig (Burgheßler)

Susanne Ansorg und Amanda Simmons spielten die Glocken / played the bells:

- Bienenkorb-Glockenspiel / beehive chimes, Michael Metzler (Berlin)
- Glockenräder / bell wheels, Veit Heller (Leipzig)



## DER ORDO VIRTUTUM DER HILDEGARD VON BINGEN (1098-1179)

### Eine theologische Spurensuche

Nur eine einzige Handschrift überliefert Hildegards *ordo virtutum*: der Rupertsberger Riesencodex, der in der Schreibstube ihres Binger Klosters in ihren letzten Lebensjahren begonnen und nach ihrem Tod fertig gestellt wurde. Er gilt heute als ihr Vermächtnis: Hildegard ist nicht nur die Verfasserin der hier gesammelten Einzelwerke, sondern hatte auch Einfluss auf die Gesamtkomposition des Codex. Sie wollte, dass ihr Werk so und nicht anders überliefert würde. Der Riesencodex beginnt mit ihrem ersten Werk *Scivias* – Wegweisung. Er endet mit ihren neumierten Gesängen: zunächst den 75, die sie für die Stundenliturgie schrieb, gefolgt vom Singspiel *ordo virtutum*. Wann und aus welchem Anlass es entstand, bleibt ungewiss. Eine frühe, reine Textfassung findet sich bereits am Ende von *Scivias*. Im Riesencodex schließt dieses musikalische Drama Hildegards Gesamtwerk ab. Sein im Riesencodex überlieferter Titel vereint zwei Schlüsselworte aus Hildegards gesamter Theologie: *ordo* und *virtus*.

### Ordnung, Symphonie und Tanz

Hildegard beschreibt einen Gott, der schon in sich

selber – nämlich insofern er drei-einig ist – kein Solo will, sondern Kommunikation, Wort und Antwort. Gott geht mit seiner Kommunikation über sich hinaus: Er schafft die Chöre der Engel, die im Himmel auf seine Schönheit antworten. Und er schafft aus seinem Wort die Welt mit allen Geschöpfen. Die ganze Schöpfung lädt er zur Kommunikation ein. Für die innergöttliche Kommunikation verwendet Hildegard das Wort *harmonia*. Für die Antwort sowohl der Engel als auch der gesamten Schöpfung auf die Initiative Gottes verwendet Hildegard das Wort *symphonia*, Zusammenklang. Sie erklingt nicht aus sich selber, sondern zusammen mit Gott.

Diese gottgewollte Symphonie ist wohlgeordnet: Die Chöre der Engel im Himmel haben eine klare Hierarchie von oben und unten, innen und außen. Auch die Welt folgt einem geordneten Bauplan, der sich in Raum und Zeit zeigt: Da sind die vier Elemente Feuer, Wasser, Erde, Luft. Ihnen entsprechen Jahreszeiten und Lebensalter. Da ist der Mensch als Mann und Frau und mit Leib und Seele. Da sind die Stände aus Geistlichen (Hildegard denkt hier an Jungfrauen und Mönche) und Verheirateten – und aus Adligen und Nichtadligen. Alles hängt mit allem zusammen, alles antwortet einander – und alles antwortet Gott. So hat er die Schöpfung gewollt: als *ordo* im Sinne von Ordnung, Hierarchie, Einheit in Verschiedenheit, Symphonie, auch Tanz, Reigen.

### Kraft und Tugend

Als Ebenbild Gottes trägt der Mensch mehr als die

anderen Geschöpfe Verantwortung für den *ordo* der Schöpfung. Dazu gibt Gott ihm mit der Seele Kräfte, *virtutes*, mit auf seinen Lebensweg (von *vis* = Kraft). Diese Gabe Gottes ist Aufgabe und Einladung, mit ihm zusammen zu wirken. In Hildegards Theologie gibt es daher einen engen Zusammenhang zwischen *virtus* und *cooperatio*, dem Zusammenwirken des Menschen mit Gott. Die Fähigkeit zum Zusammenwirken ist der innere Grund dafür, warum die Seele und die *virtutes* im *ordo virtutum* singen: Die Kooperation erklingt als Symphonie!

Die *virtutes* haben sozusagen zwei Seiten, eine göttliche und eine menschliche: Sie sind göttliche Kräfte, mit denen der Mensch zusammenwirken kann und soll. *Virtus* umfasst bei Hildegard das Bedeutungsspektrum von Gnade, Kraft, Tugend, Haltung, Handlung. Für Hildegard spielt außerdem die lautliche Verwandtschaft mit der *virgo*, der Jungfrau Maria, die bei der Menschwerdung vorbildlich mit Gott zusammenwirkte, und der *viriditas*, der Grünkraft, die Gott in die Schöpfung legte, damit sie lebendig und fruchtbar sein kann, eine wichtige Rolle.

Hildegard lässt in ihrem gesamten Werk personifizierte *virtutes* auftreten. Besonders nah am *ordo virtutum* ist Hildegards *Liber vitae meritum*: Hier stellt sie 35 Paare aus *virtutes* und Lasten gegenüber. Sie alle werben dafür, dass der Mensch sich für sie entscheidet und mit ihnen gemeinsame Sache macht. Die Worte, die Hildegard diesen Allegorien in den Mund legt, offenbaren ihre große

Menschenkenntnis und ihren Einblick in Tiefen und Abgründe der Seele. Nicht ohne Betroffenheit liest man heute die Klage der verschmutzten Elemente: Feuer, Wasser, Luft und Erde beschwerten sich über den Menschen, der Gott vergessen und sich gegen den *ordo* der Schöpfung entschieden hat. Damit schadet der Mensch letztlich sich selbst.

### Unterscheiden und aktiv werden

Ähnlich wie im *Liber vitae meritum* stellen sich im *ordo virtutum* einzelne *virtutes* vor und werben um die Entscheidung und das Zusammenwirken des Menschen, d.h. um die rechte Symphonie. Benediktinischer Tradition folgend, spielt die *discretio*, die Unterscheidung, eine zentrale Rolle. Sie stellt sich erst gegen Ende vor, wird aber von den anderen *virtutes* als Mutter angeredet; denn sie ist der Ursprung aller *virtutes*. Jede der *virtutes* braucht die Unterscheidung: Wer einfach immer nur lieben, barmherzig oder demütig sein oder gar die Welt verachten will, verliert bald jedes Maß, wenn er nicht unterscheidet, was Liebe, Barmherzigkeit, Demut oder gar Weltverachtung konkret in dieser oder jener Situation bedeuten.

Als erste der *virtutes* tritt die *scientia Dei* auf, das Wissen um Gott; denn Gott hat den Menschen so geschaffen, dass er ihn und seinen Willen erkennen kann. An zweiter Stelle stellt sich die *humilitas* vor, die Demut, d.h. der Mut, sich klein zu machen. Sie sagt schon zu Beginn dem Teufel den Kampf an und wird von den anderen *virtutes* als Königin, von



der gefallenen Seele auch als Medizin angedredet. Sie ist es, die den *virtutes* den Auftrag gibt, für die gefallene Seele zu kämpfen und den Teufel zu fesseln. Dramaturgisch kommt ihr eine Schlüsselrolle zu. Denn die *humilitas* kennt ihren Platz im *ordo* und hält sich daran. Sie weiß, dass die Bestimmung des Menschen die Symphonie mit Gott ist, dass der Mensch alleine jedoch keine Harmonie zustande bringt.

Die Einladung der *virtutes* zur Kooperation endet nicht, wenn der Mensch fällt. Nun erweisen sich die Kräfte als Heilkräfte. Die gefallene und schwer verwundete Seele bittet die *virtutes* um Hilfe. Die *virtutes* lassen die Seele nicht allein. So gestärkt, sagt sie schließlich selber (!) dem Teufel den Kampf an. Der Mensch kann sich nach Hildegard zwar nicht selber erlösen, aber Gott stattet ihn so aus, dass er nicht einfach nur passives Objekt der Erlösung ist, sondern selber aktiv daran mitwirken kann.

### Der Diabolus

Von Anfang an gibt es jemanden, der gegen die gottgewollte Symphonie ist: der schönste der Engel im Himmel, Luzifer. Er wollte nicht antworten, sondern selber Ursprung von Licht und Musik sein. Er verweigerte seinen Platz und fiel aus der Ordnung. Damit schadete er sich selbst; denn er verlor die Beziehung zu Gott, dem Ursprung allen Lichts und aller Symphonie. Luzifer stürzte in Finsternis und Disharmonie und wurde zum *dia-bolus*, zum Durcheinanderbringer, der bis zum jüngsten Tag die

Schöpfung stören muss. Im *ordo virtutum* kann er daher nicht singen.

Obwohl völlig unmusikalisch, hat er erstaunlichen Erfolg; denn die Seele lässt sich auf ihn ein. Er rührt an eine Ursehnsucht des Menschen: nicht den Platz im *ordo* einzunehmen, der ihm zugeordnet ist, sondern sich selber zum Mittelpunkt zu machen. In Hildegards Kosmologie ist die zentrale Stellung des Menschen kein Freibrief, sondern bedeutet Leitungsverantwortung für die Schöpfung. Der Mensch bleibt einem Anderen, Größeren verantwortlich. Hier setzt der Teufel an. Bereits zu Beginn der Heilsgeschichte hat er Erfolg bei Eva und Adam. Die große Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zur Vollendung geschieht auch im kleinen Leben jedes Menschen. Daher hat der Teufel nicht nur im Paradies Erfolg, sondern im *ordo virtutum* auch bei der menschlichen Seele. Und es passiert nichts Neues: Luzifer schadete sich selber; Adam und Eva verloren das Paradies; und auch die Seele schadet sich selber und wird schwer verwundet.

In Hildegards gesamtem Werk ist der *diabolus* nicht nur grammatikalisch ein Maskulinum. Er steckt hinter der Schlange im Paradies, die im Lateinischen (wie auch im Hebräischen) männlich ist. Die Schlange ist zudem ein Phallus-Symbol, was Hildegard für ihre Bildersprache nutzt: Die Schlange verwundet Eva und infiziert sie mit der Krankheit der Erbsünde; und am Ende der Zeit wird die jungfräuliche Mutter Kirche vom Antichrist, dem Sohn des *diabolus*, vergewaltigt.

In der vorliegenden Aufnahme spricht der Teufel

mit der weiblichen Stimme der Seele. Dies passt zu Hildegards Vorstellung, dass der Teufel eigentlich nur da mächtig werden kann, wo man ihn einlässt. Die Seele kann mit den *virtutes* in Symphonie erklingen – und sie kann der Versuchung des Teufels Raum geben. Seele und Teufel sind aber nicht einfach identisch. Eine andere Darstellerin begleitet die Worte des Teufels mit schrillen Flötenklängen. Sie erinnern an den heidnischen Pan, dessen Element ebenfalls alles andere als der *ordo* ist.

### Ein verhängnisvolles Erbe: Sünde und Sexualität

Hildegard ist tief verwurzelt in der christlichen Tradition, die die Sünde nicht in der Sexualität, sondern im Hochmut festmacht. Daher spielt die *humilitas*, die Demut, im *ordo virtutum* eine zentrale Rolle. Hildegard ist jedoch ebenso tief verwurzelt in der Tradition, die die Weitergabe der Erbsünde in der Sexualität festmacht. Durch die Fortpflanzung wird seit Adam und Eva die ganze Menschheit mit der Krankheit der Sünde infiziert. Diese Tradition klingt auch im *ordo virtutum* immer wieder an.

Mittelalterlich gedacht, durchbricht die jungfräuliche Menschwerdung des Erlösers den unheilvollen Zusammengang von Sexualität und Erbsünde. Im *ordo virtutum* kommt es daher zu einem Disput zwischen dem gebundenen Teufel und der *castitas*, der Keuschheit (im Sinne sexueller Enthaltsamkeit), in dessen Mitte das Wunder der jungfräulichen Menschwerdung steht. Dieser Wortwechsel entfällt in der vorliegenden Aufnahme,

in der der Teufel von Anfang an aus der Seele spricht. Wenn er gebunden ist, verstummt er; und die Seele singt nur noch mit ihrer eigenen Stimme, die in Symphonie mit den *virtutes* erklingt. Das Wunder der jungfräulichen Menschwerdung des Erlösers besingt nicht die Keuschheit, sondern ein Duett aus *spes*, der Hoffnung, und *contemptus mundi*, der Weltverachtung.

### Christus

Der Teufel hat einen mächtigen Gegenspieler: Gott bleibt nicht erhaben im Himmel, sondern macht sich im Sinne der *humilitas* klein und wagt den Abstieg in die Schöpfung, die seine große Liebe ist. Gleichzeitig bleibt er Gott. Dies geschieht in Christus, dem menschengewordenen Schöpfungswort, der vollkommenen Symphonie aus Schöpfer und Geschöpf. So wie die *virtutes* zwei Seiten haben, eine göttliche und eine menschliche, so vereint auch Christus Gott und Mensch, Wort und Antwort. Auf ihn läuft in Hildegards Theologie das ganze Projekt von Schöpfung und Heilsgeschichte hinaus.

Gleich zu Beginn des *ordo virtutum* klingt diese Verwandtschaft von Christus und den *virtutes* an: Die *virtutes* singen, dass Gottes Wort in Menschengestalt erscheint. Das ist eine bewusst doppeldeutige Formulierung: Einerseits bezieht sie sich auf die Inkarnation in der Mitte der Heilsgeschichte, auf die Menschwerdung Gottes in und mit Maria. Andererseits bezieht sie sich auf jeden Menschen, den die *virtutes* zur Kooperation

gewinnen wollen, so dass sich Gott im Menschen zeigen kann. Menschwerdung Gottes geschieht in jedem Menschen.

Dass am Anfang des *ordo virtutum* die Patriarchen und Propheten auftreten, erinnert an den Beginn der Heilsgeschichte. Sie werden von den *virtutes als antiqui sancti*, als Heilige des Alten Bundes, bezeichnet; denn sie begannen jenseits von Eden, zum Heil der Menschen zu wirken. Der heilsgeschichtliche Rahmen, in dem das Drama der Seele stattfindet, taucht auch am Ende wieder auf: Der Epilog beginnt mit der Formulierung *in principio* – im Anfang. Dies erinnert an den Beginn der Schöpfung, an Gen 1 und Joh 1 – zwei Bibelstellen, die Hildegard im Laufe ihres Lebens mehrfach auslegt. Außerdem ist von der *viriditas*, der Grünkraft, die Rede, die Gott seiner Schöpfung schenkte. Der Epilog wagt nach dem Rückblick auf den Beginn der Schöpfung einen Vorausblick auf ihre Vollendung. Christus tritt vor den Vater und erinnert ihn an seinen Heilsplan für die Schöpfung, so dass das Leiden ein Ende hat und aus dem Ende ein neuer Anfang wird.

#### Wenn Wunden Edelsteine werden

Der Epilog des *ordo virtutum* findet sich auch am Ende von Hildegards Spätwerk *Liber Divinorum Operum*. Dies spricht für eine späte Endredaktion des *ordo virtutum* nach dem *Liber Divinorum Operum*, möglicherweise unter dem Vorzeichen der neuen Spiritualität der Gotik. Denn der seine Wunden

zeigende Christus erinnert an einen gotischen Schmerzensmann. Im Hintergrund steht außerdem eine Bibelstelle, die für Hildegards Lichtmetaphorik zentral ist: Ez 18,13.16f beschreibt den Sturz eines Königs, dessen Gestalt mit Edelsteinen geschmückt war und der aus Hochmut fiel. Bereits die Kirchenväter interpretierten diese Bibelstelle als Hinweis auf den Sturz Luzifers.

Hildegards Christus, der wahre Luzifer (wörtl. „Lichtträger“), trägt nicht einfach Edelsteine wie jener König aus Ez 28, sondern Wunden. Sie sind nicht Zeichen des Hochmuts, sondern der Solidarität mit der verwundeten Seele. Im Kampf um sie wurde er selber verwundet. Und Hildegards Christus trägt nicht einfach Wunden wie ein gotischer Schmerzensmann, sondern zu Edelsteinen gewandelte Wunden. Heilung bedeutet nicht das Verschwinden von Wunden, sondern ihre Annahme und Wandlung. Die angenommenen und gewandelten Wunden werden heilsam für andere. Christus erscheint als verwundeter und geheilter Heiler. Der letzte Satz des *ordo virtutum* und damit des ganzen Riesencodex formuliert die Sehnsucht nach der ausgestreckten Hand Gottes.

Dr. Hildegard Gosebrink, München

Tipps zum Weiterlesen: Hildegard Gosebrink, Hildegard von Bingen begegnen, Augsburg 22009 (Zeugen des Glaubens); Maura Zátónyi, Hildegard von Bingen, Münster 2017 (Zugänge zum Denken des Mittelalters); 8).

#### DER ORDO VIRTUTUM DER HILDEGARD VON BINGEN (1098-1179)

##### Eine szenisch-musikalische Spurensuche

Seit fast zehn Jahren ist der *Ordo Virtutum* ein fester Bestandteil im Repertoire von Ars Choralis Coeln, und seit seiner Premiere auf der *styriarte* haben wir ihn mehr als zwanzigmal aufgeführt, was auch immer bedeutete, ihn szenisch an die jeweils gegebenen Örtlichkeiten anzupassen. Bei der Premiere hat uns dabei noch der Regisseur Thomas Höft geholfen – mittlerweile wissen wir, wie wir innerhalb einer Probe uns den Raum für die Aufführung zu eigen machen können.

Lange habe ich über die Übersetzung von *Ordo Virtutum* nachgedacht. Man hatte sich im deutschsprachigen Raum auf *Reigen der Tugenden* oder *Spiel der Tugendkräfte* oder Ähnliches verständigt. Je länger jedoch ich mich mit dem Stück beschäftigte, umso mehr fand ich diese Übersetzungen zu harmlos und nicht wirklich den Sinn treffend. Die *Virtutes* stellen für Hildegard Gottes- oder Himmelskräfte dar, die den Menschen auf ihren Lebenswegen helfend beistehen. Der Begriff „Ordo“ bedeutet für eine benediktinische Nonne, wie Hildegard es ja war, ein ganzes Leben, ihre Berufung, wenn sie in den „Ordo Sancti Benedicti“ eintritt. Die deutschen Worte „Orden“ und „Ordnung“ stammen von ihm ab. So kam ich schließlich zu der Übersetzung: „Die Ordnung der Kräfte“.

##### Virtutes

*Virtutes*, die Gottes- oder Himmelskräfte, finden wir in Hildegards verschiedenen Werken immer wieder. Sie sollen der Seele beistehen und helfen, die richtigen Entscheidungen zu treffen (-> siehe CD-Text Hildegard Gosebrink). Im *Ordo Virtutum* treten insgesamt 18 *Virtutes* auf, im Gesamtwerk finden wir weitaus mehr. Im *Liber Vite Meritorum* (Das Buch der Lebensverdienste) finden wir insgesamt 35 *Virtutes*. Ihnen gegenüber stehen schön aufgelistet ebenso viele Laster. Die Laster haben wir in unseren Aufführungen zu einem szenischen Element ausgearbeitet: Der Diabolus versucht, uns mit lästerlichen Gesten zu verführen. Jede der *Virtutes* wird von ihm herausgefordert und widersteht ihm. Gestärkt tritt sie wieder in den Kreis der sie freudig empfangenden *Virtutes* ein. Bei der szenischen Umsetzung der Zweiten Szene, in der diese Gegenüberstellung passiert, hat uns die Regisseurin Ann Christin Rommen sehr geholfen. Bei der CD-Aufnahme haben wir allerdings auf diesen Aspekt völlig verzichtet, da es sich um rein darstellerische Elemente handelt. Dafür treten nun hier alle 18 *Virtutes* in Doppelbesetzungen (eine Sängerin übernimmt zwei bis drei Rollen) auf, was sich in einer szenischen Aufführung, wenn nur 8 oder 9 Sängerinnen zur Verfügung stehen, wiederum szenisch nicht plausibel darstellen lässt.

##### Anima & Diabolus

Diabolus (Teufel) hat keine Stimme, unser Teufel





*Edition ist also die erste mit einer vollständigen Niederschrift der ersten Nummer des Ordo Virtutum, wenn man so will – denn weder der Text noch die Musik gehören als solche zum Werk der rheinländischen Mystikerin.*

*Qui sunt hi qui ut nubes volant  
et quasi columbe ad fenestras suas.*

*V: Dorsa eorum plena sunt oculis  
et scintille ac lampades in medio discurrentes.*

*Wer sind jene, die wie Wolken  
und den Tauben gleich zu ihren Maueröffnungen  
fliegen?*

*V: Ihre Rücken sind voller Augen,  
in deren Mitte sich Funken Fackeln gleich  
ausbreiten.*

### **Victoria, Discretio & Misericordia**

Seit ich den *Ordo Virtutum* kenne und singe, habe ich mich schon immer über die exorbitant hohen Stücke der drei *Virtutes* Victoria, Discretio und Misericordia gewundert. Sie fallen völlig aus dem klanglichen Kontext und Umfang der anderen Stücke heraus. Welche Nonnen des 12. Jahrhunderts, die ihr tägliches Leben mit Beten, Lesen und Arbeiten verschiedenster Art verbrachten, waren wohl in der Lage, diese Partien zu singen? Keine nahm Gesangsunterricht oder hatte den Ehrgeiz, Koloratursopranistin zu werden.

Innerhalb von Hildegards Opus gibt es auch

weitere Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Sequenzen (insgesamt 27) mit extremen Tonhöhen. Es sind alles Lieder, die ebenfalls entweder auf A oder C stehen, wie die drei *Virtutes* im Ordo. Es gibt aber im 12. Jahrhundert keine Skalen, die auf A oder C beginnen: Die acht Psalmtöne beginnen auf D, E, F, G. Sie gibt es in den beiden Varianten plagal und authentisch. Und der neunte Ton ist der „tonus peregrinus“, ein Sonderfall, der aber nicht auf A oder C beginnt. Wie hat nun Hildegard, bzw. die Schreiber ihrer Musik, das gemeint?

Sängerinnen und Sänger, die mit dem gregorianischen Gesang vertraut sind, finden hier eher zu einer Lösung. Sie wissen, dass es sich bei der seit Guido von Arezzo üblichen Notierung auf vier Notenlinien um relative Tonhöhen handelt und nicht um absolute. Es gibt in dieser Notationsweise bei nur einer Tonstufe die Möglichkeit, einen Ton chromatisch zu verändern und zwar das H zum B. Das nennt der Gregorianiker die c(h)orda mobile = beweglicher Ton, bewegliche Saite. Solange Musik nicht aufgeschrieben worden ist, und auch seitdem man sie mit adialematischen Neumen versuchte zu dokumentieren, brauchte man sich darüber keine Gedanken zu machen. Erst mit Einführung der vier Notenlinien und der Notenschlüssel im Laufe des 11. Jahrhunderts tauchten einige Fragen auf:

Wenn man einen Gesang notieren will, der als ersten Tonschritt sowohl eine kleine als auch eine große Sekunde vorweist, dann blieb den Notenschreibern des Mittelalters nichts anderes

übrig, als diese Melodie auf A zu setzen, denn hier standen ihm sowohl ein H als auch ein B zur Verfügung. Natürlich stimmt man dann das Stück eine Quart oder Quint tiefer an, also auf klingend E oder D, je nachdem ob es sich um einen Deuterus oder Protus handelt. Ebenso verfährt man mit den C-Stücken: Das sind Stücke, die unterhalb ihres Grundtones sowohl einen Halbton- als auch einen Ganztonschritt beinhalten. Auch hier stimmt man eine Quart oder Quint tiefer an, und schon sind die Stücke auf singbarem Niveau, zwar immer noch höher als die üblichen Gesänge der Zeit - aber nie höher als klingend G.

Mit meinem Ensemble *Ars Choralis Coeln* haben wir die sich dadurch ergebenden neuen Tonhöhen ausprobiert - und waren überwältigt, wie sehr das ganze Stück dadurch gewonnen hat: klanglich viel geschlossener und homogener, keine „hysterisch“-hohen Ausreißer, die Antworten der *Virtutes* passen auf einmal modal perfekt zu den Soli der drei *Virtutes* der Zweiten und Vierten Szene, was gerade bei der Victoria vorher eigentlich nie der Fall war. Es hat uns bestärkt, auf alle Fälle so weiterzumachen und darüber hinaus zu untersuchen, welche Konsequenz das für die weiteren Gesänge, die auf A und C stehen, hat. Bei den Antiphonen, die mit Schlussfloskeln versehen sind, ist das kein Problem, denn hier ist der Psalmton vorgegeben. Wie aber geht man mit den Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Sequenzen um, bei denen diese Angaben fehlen? Es bleibt noch viel zu tun!

### **Unser „Ordo Virtutum“**

Uns war und ist es ein großes Anliegen, dieses jahrhundertalte Meisterwerk, das erste notierte Mysterienspiel Europas überhaupt, in die Gegenwart zu transportieren. Und zwar weniger die Musik, die sowieso zeitlos ist, als vielmehr die Inhalte, die aus einer Welt stammen, die weit weg der unsrigen ist und die uns exotisch und fremd erscheint. Unsere Inszenierung und auch die Aufnahme auf CD begleitete immer die Frage: Hat uns der *Ordo Virtutum* heute, fast 1000 Jahre nach seinem Entstehen, noch etwas zu sagen? Kann man auch ohne Spezialwissen, ohne die Musik des Mittelalters zu studieren, ohne die Biographie einer Hildegard von Bingen zu kennen, den *Ordo Virtutum* verstehen? Durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk gelang es uns Sängerinnen einen Zugang zum *Ordo Virtutum* zu gewinnen - aber was ist mit den Hörern, die sich quasi alles selbst erarbeiten müssen? Ich kann diese Frage natürlich nicht selbst beantworten und mich nur auf die Reaktionen und das Feedback meines Publikums beziehen und wage darum, die Frage positiv zu beantworten. Jede Musikerin, jede Sängerin, jede Instrumentalistin möchte eine Geschichte erzählen - eine Geschichte ohne Worte, eine Geschichte mit Worten, die man nicht versteht, eine Geschichte, die sich allein über Klänge und Töne erzählen läßt, eine Geschichte direkt aus dem Himmel, woran uns Hildegard in ihren Auditionen und Visionen teilhaben läßt:

*Liber SCIVIAS, 13. Vision des 3. Teils:  
„Dann sah ich eine ganz durchsichtige Atmosphäre.  
In ihr vernahm ich auf wundersame Weise den  
unterschiedlichen Klang von Harmonien:  
Lobgesänge, Klagelieder und den aneifernden  
Gesang der Himmelskräfte.  
Und dieser Klang, der wie eine Menge von Stimmen  
in harmonischem Gesang aus der Höhe ertönte,  
brachte Folgendes zum Ausdruck...“*

Maria Jonas, April 2018

Die Sängerin **Maria Jonas** ist eine der kreativsten und vielseitigsten Persönlichkeiten Kölns, die als Interpretin alter und improvisierter Musik zu erleben ist. Maria Jonas ist stets auf der Suche nach einer lebendigen Auseinandersetzung von jeglicher Art Musik und ist als Solistin sowie in ihren Ensembles „Ars Choralis Coeln“, „Ala Aurea“ (Ensemble für mittelalterliche Musik) und „Sanstierce“ (Trio für modale Improvisation) zu erleben. Darum umschreibt der Begriff „Trobairitz“ ihr Wirken besser als die übliche Bezeichnung Sängerin. Die Trobairitzen waren das weibliche Gegenstück zu den Trobadors im 11. bis 13. Jh. im südlichen Frankreich. Das Wort stammt von dem okzitanischen Wort *trobar*: finden, erfinden.

[www.maria-jonas.de](http://www.maria-jonas.de)

**Ars Choralis Coeln** ist ein echt kölsches Produkt. Geboren wurde die Idee zur Ensemblegründung auf Sitzungen des IFM (Initiativkreis Freie Musikszene Köln) gemeinsam mit den beiden Kölner Regionalkantoren Christoph Kuhlmann und Wilfried Kaets. Das Debutkonzert erfolgte beim Romanischen Sommer 2004. Seit dieser Zeit tritt das Ensemble regelmäßig in den schönen romanischen Kirchen Kölns auf, natürlich aber auch deutschland- europaa- und weltweit.

Das Repertoire stand von Anfang an unter dem Fokus der Musik von Hildegard von Bingen (mitterweile heilig und Kirchenlehrerin!). Aber auch aus dem schier unerschöpflichen Fundus der Handschriften der Kölner Erzdiözesan- und Dombibliothek entstanden einige schöne Programme. Weiterer Schwerpunkt der Arbeit von Ars Choralis Coeln ist die Musik der Beginen, die Musik der Devotio Moderna ausgehend von dem Liederbuch der Anna von Köln (um 1500). In den letzten Jahren ergab sich ein neuer Fokus: die Handschriften der Dominikanerinnen und Zisterzienserinnen.

Weitere Informationen zum Ensemble und weitere CD-Veröffentlichungen finden sich hier:

[www.ars-choralis-coeln.de](http://www.ars-choralis-coeln.de)

Ein CD-Projekt ist immer eine Gemeinschaftsleistung und mein Dank gilt natürlich in erster Linie den Sängerinnen und Musikerinnen von Ars Choralis Coeln. Darüber hinaus gibt es aber weitere Organisationen und Menschen, ohne die diese Aufnahme nicht zustande gekommen wäre. Darum geht mein und unser Dank auch an:

- die Kirchengemeinde St. Rochus, Köln Bickendorf, in der wir aufnehmen durften
- alle unsere spendablen Unterstützer beim Crowdfunding „startnext“ und darüberhinaus
- Maria de Alvear, Freundin und Künstlerin mit einem großen Herz
- die <styiar> für das Ermöglichen der Premiere im Kloster St. Lambert 2009
- Dr. Hildegard Gosebrink (Freising), die einen Text für unser Booklet geschrieben und uns zur Verfügung gestellt hat
- Veit Heller fürs Zurverfügungstellen zweier seiner Glockenräder und an Robert Weinkauf für den Transport derselben
- Carlos Antunes (Lissabon), der uns die Aufführung in Cuenca so fantastisch leuchtete, so dass die wunderbaren Fotos von Santiago Torralba, die die CD zieren, entstehen konnten
- und last but not least an den Förderverein der Freunde und Förderer von Ars Choralis Coeln, deren Mitglieder eine fantastische Arbeit geleistet haben.

A CD project is always a collective effort and of course first and foremost I thank the singers and musicians of Ars Choralis Coeln. In addition, there are other organizations and people without whom this recording would not have come about. That is why my and our thanks go to:

- the parish of St. Rochus, Cologne Bickendorf, where we were allowed to record
- all our generous supporters in crowdfunding "startnext" and beyond
- Maria de Alvear, friend and artist with a huge heart
- the <styiar> for facilitating the premiere at the St. Lambert Abbey in 2009
- Dr. Hildegard Gosebrink (Freising), who wrote a text for our booklet and made it available to us
- Veit Heller for the provision of two of his bell wheels and to Robert Weinkauf for the transport of the same
- Carlos Antunes (Lisbon), who lit up the performance in Cuenca so fantastically, so that the wonderful photos made by Santiago Torralba of those which decorate the CD could emerge
- and last but not least, to the Association of Friends and Supporters of Ars Choralis Coeln, whose members did a fantastic job.

HILDEGARD VON BINGEN'S *ORDO VIRTUTUM**A theological search for clues*

Only a single manuscript transmits Hildegard's *ordo virtutum*: the Wiesbaden Codex (also known as the Rupertsberger Riesencodex), which was started in the scriptorium of her monastery in Bingen during the last years of her life and finished after her death. Today it is considered to be her legacy: Hildegard was not only the authoress of the individual works collected here, but also had influence on the overall composition of the codex. She wanted her work to be transmitted only in this and not in any other way. The giant codex begins with her first work *Scivias* – Direction. It concludes with her songs in neumatic notation: first, the seventy-five that she wrote for the canonical hours, followed by the sacred music play *ordo virtutum*. It remains uncertain when and for what occasion it was written. An early, purely text version is found already at the end of *Scivias*. Its title as preserved in the giant codex combines two key words from Hildegard's complete theology: *ordo* and *virtus*.

*Order, symphony, and dance*

Hildegard describes a God who already within himself – namely in as far as he is triune – does

not want a solo, but rather communication, word and answer. God goes beyond himself with his communication: he creates the choirs of angels that answer his beauty in heaven. And he creates from his word the world with all the creatures. He invites the entire creation to communication. For the inner-divine communication, Hildegard uses the word *harmonia*, harmony. It does not resound of its own accord, but together with God.

This divinely ordained symphony is well-ordered: the choirs of the angels in heaven have a clear hierarchy from top and bottom, inside and out. The world, too, follows an organized building plan that is shown in space and time: there are the four elements: fire, water, earth, and air. The seasons and stages of life correspond to them. There is the human being as man and woman, and with heart and soul. There are the estates (Hildegard is thinking here of virgins and monks) and the married – and of nobles and commoners. Everything is connected to everything; everything answers one another – and everything answers God. This is how he wanted the creation: as *ordo* in the sense of order, hierarchy, unity in diversity, symphony, and also dance, round dance.

*Strength and virtue*

As the image of God, the human being bears more responsibility than the other creatures for the *ordo* of the creation. To this end, God equips him for his journey through life with the soul, with strengths,

*virtutes* (from *vis*, i.e., strength). This gift from God is the challenge and invitation to work together with him. In Hildegard's theology, there is therefore a close connection between *virtus* and *cooperatio*, the interaction of man with God. The ability of interaction is the inner reason why the soul and the *virtutes* sing in the *ordo virtutum*: the cooperation is heard as symphony!

The *virtutes* have two sides, so to speak; a divine and a human side: they are divine strengths with which the human being can and should interact. In Hildegard, *virtus* embraces the semantic spectrum of mercy, strength, virtue, demeanor, and action. For Hildegard an important role was additionally played by the phonetic relationship with the *virgo*, the Virgin Mary, who at the incarnation interacted in an exemplary manner with God, and with the *viriditas*, the green power, that God placed in the creation so that it could be vital and fruitful.

In her entire oeuvre, Hildegard lets personified *virtutes* appear. Especially close to the *ordo virtutum* is Hildegard's *Liber vitae meritorum*: here she contrasts thirty-five pairs of *virtutes* and vices. All of them urge the human being to decide for and to make common cause with them. The words that Hildegard puts into the mouths of these allegories reveal her great knowledge of human nature and her insight into the depths and abysses of the soul. It is not without consternation that one reads today the lament of the contaminated elements: fire, water, air, and earth complain about the human being, who

has forgotten God and decided against the *ordo* of the creation. In doing so, the human being ultimately harms himself.

*Differentiate and become active*

Like in the *Liber vitae meritorum*, in the *ordo virtutum* individual *virtutes* introduce themselves and solicit the human being's decision and cooperation, i.e., the right symphony. In accordance with Benedictine tradition, the *discretio*, the differentiation, plays a central role. It introduces itself only toward the end, but is addressed by the other *virtutes* as "mother"; for it is the origin of all the *virtutes*. Each of the *virtutes* needs a differentiation: somebody who merely wants to love, to be merciful or humble, or even wants to disdain the world, soon loses sight of any proportion if he does not decide what love, mercy, humility, or even contempt of the world actually mean in this or that situation.

*Scientia Dei*, the knowledge of God, appears as the first of the *virtutes*; for God created the human being so that he recognizes him and his will. Second, *humilitas*, humility, i.e., the courage to humble oneself, introduces herself. She announces the struggle against the devil right at the beginning, and is addressed by the other *virtutes* as the queen of the fallen soul and also as medicine. It is she who gives the *virtutes* the mandate to fight for the fallen soul and to fetter the devil. Dramaturgically, she has a key role. For *humilitas* knows her place in the *ordo* and sticks to it. She knows that the destiny of the human

being is the symphony with God, that the human being alone, however, cannot produce any harmony.

The *virtutes'* invitation to cooperate does not end when the human being falls. Now the strengths prove themselves to be healing powers. The fallen and seriously wounded soul begs the *virtutes* for help. The *virtutes* do not abandon the soul. Thus fortified, the soul itself(!) announces the struggle against the devil. According to Hildegard, the human being can indeed not redeem himself, but God equips him in such a manner that he is not simply a passive object of the redemption, but can actively participate in it himself.

### The Diabolus

From the very beginning, there is somebody who is against the divinely ordained symphony: the most beautiful angel in heaven, Lucifer. He did not want to answer, but rather to be the origin of light and music himself. He refused his place and fell out of the order. In doing so, he harmed himself; for he lost the relationship to God, the origin of all light and all symphony. Lucifer plummeted into darkness and disharmony, and became the *dia-bolus*, the maker of confusion, who must disrupt the creation until Judgment Day. Therefore, he cannot sing in the *ordo virtutum*.

Although entirely unmusical, he has astonishing success; for the soul succumbs to him. He touches a primeval yearning of the human being: to not take the place in the *ordo* that is intended for him,

but rather to make himself the central point. In Hildegard's cosmology, the central position of the human being is not a free pass, but means leadership responsibility for the creation. The human being remains accountable to someone else, someone greater. This is where the devil starts. Already at the beginning of the history of salvation, he has success with Eve and Adam. The great history of salvation from the creation to the completion also takes place in the small life of every human being. Therefore, the devil not only has success in the Garden of Eden, but in the *ordo virtutum* also with the human soul. And nothing new happens: Lucifer harms himself; Adam and Eve lose the Garden of Eden; and the soul harms itself and is seriously wounded.

In Hildegard's complete *oeuvre*, the *diabolus* is not only grammatically a masculine noun. He is behind the serpent in the Garden of Eden, which is male in Latin (as also in Hebrew). The serpent is additionally a phallus symbol, which Hildegard uses for her metaphorical language: the serpent wounds Eve and infects her with the illness of original sin; and at the end of time, the virgin Mother Church is raped by the Antichrist, the son of the *diabolus*.

On the present recording, the devil speaks with the female voice of the soul. This fits to Hildegard's idea that the devil can actually only become powerful where one admits him. the soul can sound in symphony with the *virtutes* – and it can give space to the devil's temptation. However, the soul and the devil are not identical. Another performer

accompanies the words of the devil with strident flute sounds. They are reminiscent of the heathen Pan, whose element is also anything but that of the *ordo*.

### A fateful legacy: sin and sexuality

Hildegard is deeply rooted in the Christian tradition, which does not see sin in sexuality, but rather in haughtiness. Therefore, *humilitas*, humility, plays a central role in the *ordo virtutum*. Hildegard is however just as deeply rooted in the tradition that sees the transmission of original sin in sexuality. Through procreation, all of mankind since Adam and Eve is infected with the affliction of sin. This tradition is heard time and again also in the *ordo virtutum*. In medieval thought, the virgin incarnation of the Savior breaks through the fatal connection of sexuality and original sin. Therefore, a dispute arises in the *ordo virtutum* between the fettered devil and the *castitas*, chastity (in the sense of sexual abstinence), at the middle of which stands the miracle of virgin incarnation. This verbal exchange has been omitted from the present recording in which the devil speaks from the soul from the very beginning. When he is fettered, he falls silent; and the soul only still sings with her own voice, which is heard in symphony with the *virtutes*. The miracle of the virgin incarnation of the Savior is not extolled by chastity, but rather by a duet of *spes*, hope, and *contemptus mundi*, contempt for the world.

### Christ

The devil has a powerful opponent: God does not remain augustly in heaven, but rather make himself small in the sense of *humilitas* and ventures the descent into the creation, which is his great love. At the same time, he remains God. This takes place in Christ, the incarnate word of creation, the consummate symphony of creator and creature. Just as the *virtutes* have two sides, a divine and a human side, Christ also unites God and human being, word and answer. Hildegard's theology boils down to the whole project of creation and the history of salvation. This relationship of Christ and the *virtutes* is heard right at the beginning of the *ordo virtutum*: the *virtutes* sing that God's word appears in human shape. This is a consciously ambiguous formulation: on the one hand, it refers to the incarnation in the middle of the history of salvation, to the incarnation in and with Mary. On the other hand, it refers to each human being that the *virtutes* can recruit for cooperation, so that God can show himself in the human being. The incarnation of God takes place in every human being.

That the patriarchs and prophets appear at the beginning of the *ordo virtutum* is reminiscent of the beginning of the history of salvation. They are identified by the *virtutes* as *antiqui sancti*, saints of the old covenant; for they began to work for the salvation of humanity on the other side of Eden. The salvation-history setting, in which the drama of the soul takes place, appears again at the end: the

epilogue begins with the expression *in principio* – in the beginning. This is a reminder of the beginning of the creation, of Genesis 1 and John 1 – two Bible passages that Hildegard interpreted several times during the course of her life. Also referred to is, moreover, the *viriditas*, the green power, that God bestowed upon his creation. After the glance back at the beginning of the creation, the epilogue ventures a look ahead to its completion. Christ appears before the Father and reminds him of his plan of salvation for the creation, so that the suffering has an end and a new beginning emerges from the end.

#### When wounds become precious stones

The epilogue of the *ordo virtutum* is found at the end of Hildegard's late work *Liber Divinorum Operum*. This points to a late final editing of the *ordo virtutum* after the *Liber Divinorum Operum*, possibly under the influence of the new spirituality of the Gothic period. For Christ showing his wounds is reminiscent of a Gothic Man of Sorrows. In the background is additionally a Bible passage that is central for Hildegard's imagery of light: Ezekiel 28:13–16f. describes the downfall of a king whose body was adorned with precious stones, and who fell due to haughtiness. Already the church fathers interpreted this Bible passage as a reference to the fall of Lucifer.

Hildegard's Christ, the true Lucifer (literally "light bearer"), does not merely wear precious stones like the king in Ezekiel 28, but rather wounds. They are not signs of haughtiness, but rather of the

solidarity with the wounded soul. He himself was wounded in the struggle for it. And Hildegard's Christ does not merely bear wounds like a Gothic Man of Sorrows, but rather wounds transformed into precious stones. Healing does not mean the disappearance of wounds, but rather their acceptance and transformation. The accepted and transformed wounds become beneficial for others. Christ appears as a wounded and healed healer. The last sentence of the *ordo virtutum*, and thus of the whole giant codex, articulates the yearning for God's outstretched hand.

Hildegard Gosebrink, Munich

Hints for further reading: Hildegard Gosebrink, Hildegard von Bingen begegnen, Zeugen des Glaubens (Augsburg, 2009); Maura Zátonyi, Hildegard von Bingen, Zugänge zum Denken des Mittelalters 8 (Münster, 2017).



## HILDEGARD VON BINGEN'S ORDO VIRTUTUM

### A search for scenic and musical clues

For almost ten years, the *Ordo Virtutum* has been a regular feature in the repertoire of the Ars Choralis Coeln. And since its premiere at the *styiar*te, we have performed it over twenty times, which always involved adapting it to the respective venue. At the premiere, director Thomas Höft helped us – meanwhile we know how to come to terms with a room within a single rehearsal.

I have long thought about the translation of *Ordo Virtutum*. In German-speaking regions, one had agreed on *Reigen der Tugenden* (Round Dance of the Virtues) or *Spiel der Tugendkräfte* (Game of the Powers of Virtue), or something similar. However, the longer I occupied myself with the piece, the more I found these translations to be too harmless and not really hitting the nail on the head. For Hildegard, the *Virtutes* represented divine or heavenly powers that help people on their journeys through life. For a Benedictine nun, as Hildegard indeed was, the term "ordo" meant a whole life, her calling when she entered the "Ordo Sancti Benedicti." The German words "Ordnung" and "Ordnung" derive from it. So I ultimately came to the translation "Die Ordnung der Kräfte" (The Order of the Powers).

### Virtutes

We find the *Virtutes*, the divine and heavenly powers, time and again in Hildegard's works. They are to support and aid the soul to make the right decision (see the text by Hildegard Gosebrink). A total of eighteen *Virtutes* appear in the *Ordo Virtutum*. In Hildegard's complete works, we find many, many more. In the *Liber Vite Meritorum* (Book of the Merits of Life), we find a total of thirty-five *Virtutes*. Listed and paired with them are just as many vices. In our performances, we have developed the vices as scenic elements: the Diabolus attempts to seduce us with vulgar gestures. Each of the *Virtutes* is challenged by and resists him. Strengthened, each again joins the circle of *Virtutes*, who joyfully receive her. In the scenic realization of the second scene, in which this confrontation takes place, director Christin Rommen helped us immensely. In the CD recording, however, we dispensed entirely with this aspect, since it is a purely representational element. Instead, all eighteen *Virtutes* now appear in doubled roles (one singer assumes two to three roles), which cannot be plausibly presented in a scenic performance if there are only eight or nine singers.

### Anima & Diabolus

Diabolus (the devil) does not have a voice; our devil plays flute! A number of content-related as well as pragmatic elements had to be considered. Nowhere is there an indication of whether the *Ordo Virtutum* would ever have been performed. However, there

are many speculations and presumptions concerning the purpose for which it was created, and concerning who would have portrayed the devil. If the *Ordo Virtutum* were performed in the nun's cloister, which has to be assumed, then a priest, that is to say a man, would not have been present. Taking this into consideration, I asked myself: What is more dangerous for a convent: a man or a woman who seduces women? It takes just one "bitch," and the monastic peace is lost! For a religious order, whose members have to get along with each other every day for their entire lives, the mutual cohesion of the group is vital. Why does the devil necessarily have to be depicted by a man? Could the role not be taken by a woman? I think that both are possible. But in our case, I decided on a woman, and actually even for a couple: the Diabolus plays seductive tones on his flutes in order to win souls for himself, but can also make noise and aggressively whistle. But: he speaks through Anima, the soul. The soul is possessed by the devil, who speaks through it! In our performances in the various countries throughout the world, the soul possessed by the devil does not speak Latin, but rather the respective local language. (Here, at this juncture, a big "Bravo!" to Cora Schmeiser, who performs the role of Anima!) In the recording, she created, together with our sound engineer Sebastian Pank, a Babylonian confusion of languages: Diabolus, the confuser and divider, creates a new Babylon! In addition, Lucia Mense congenially developed sounds and noises on her medieval flutes, which we would

otherwise associate with modern music. Thus we move Anima and Diabolus completely into our time: the couple Anima and Diabolus are we ourselves, is the audience that watches us, are the listeners.

### **Patriarchs & Prophets**

In our performances, we entirely forgo with the prologue featuring the patriarchs and prophets. Above all, there are pragmatic reasons for this – where, for example, is one to find a good Gregorian men's choir in Taipei? Yet, on a recording, we naturally cannot do without! In the performances without men's voices, we begin with an improvisation in the room, out of which develops the *In Principio* (in our production, the first and last piece); this is followed seamlessly by *O splendidissima gemma*, the first piece of the prologue from the *Scivias-Ordo* (see the remarks below by Luca Ricossa). At the same time, the *Virtutes* wander around the entire church space, while *Humilitas* gathers together her "daughters of the light" with a beautiful piece from twelfth-century Andernach, *Audite, o lucis filie*. This then segues into the first scene and the Chorus of the Pilgrims.

On the CD recording, however, we have our Patriarchs and Prophets on site. That is to say, we could sing the prologue, as conceived by Hildegard, after the improvisation and the Andernach piece, which we also transferred to the CD from our theatrical work. Yet, here too, there is an interesting new aspect suggested to us by Luca Ricossa, whose contribution we quote here with permission:

### **Qui sunt hi qui ut nubes?**

*From the preface to the edition of the "Ordo Virtutum" by Luca Ricossa, Geneva 2013*

*It would be inappropriate to discuss all the details of this edition in this preface, but we nevertheless have to briefly address the prologue of the Ordo Virtutum.*

*If one reads the Vision of the Scivias, which contains a large part of the Ordo Virtutum, one will notice that concordance exists starting only with number 4 of our edition (O nos peregrinae sumus) and that the short dialogue between the Patriarchs, Prophets, and Virtutes does not occur there. This begins in the Wiesbaden Codex with the enigmatic question: "Qui sunt hi qui ut nubes?" – which more or less translates as "Who are they, those who like clouds?" In view of the missing verb in the second phrase, it is obvious that such a sentence really does not make sense. For this reason, a hypothetical "are" is usually inserted, so that the translation reads: Who are they, those who are like clouds?" Which also does not make much more sense, but at least makes for a correct sentence.*

*Yet not only does the text seem incomplete, but also the music. And, in fact, it is, since this is merely an incipit that refers to a Gradual in the Mass. Actually, the original prologue, as found in the Scivias, was much longer, and the hymns comprising it were either simply deleted (they are found separately in*

*the collection of liturgical hymns by Hildegard) or in some cases newly arranged within the course of the Ordo Virtutum [e.g., "O plangens vox" and "O vivens fons" – Ed. Note].*

*Having said that, I suggest herewith the hypothesis that the text (and music) of the Vision was refashioned with the intention of making a liturgical drama by establishing a connection to the divine service of the Apostle (the Gradual "Qui sunt hi"), shortening the prologue, and introducing the procession of the Virtutes, which was clearly inspired by the Ordo Virtutum sung at Matins on Christmas.*

*It is astonishing that until now no editor of the text or the music of the Ordo Virtutum has noticed this liturgical quotation, yet this is indeed the case. This edition is thus the first with a complete transcription of the first number of the Ordo Virtutum, so to speak – for neither the text nor the music belong as such to the work of the Rhenish mystic.*

*Qui sunt hi qui ut nubes volant  
et quasi columbe ad fenestras suas.*

*V: Dorsa eorum plena sunt oculis  
et scintille ac lampades in medio discurrentes.*

*Who are they, who like clouds  
and like doves fly to their wall openings?*

*V: Their backs are full of eyes,  
from the middle of which sparks spread like flares.*



**Victoria, Discretio & Misericordia**

Ever since I have known and been singing the *Ordo Virtutum*, I have wondered about the extremely high pieces for the three *Virtutes* Victoria, Discretio, and Misericordia. They do not conform at all to the tonal context and range of the other pieces. Which twelfth-century nuns, who spent their daily lives praying, reading, and working in various areas, would have been able to sing these parts? None of them took voice lessons or had ambitions to become coloratura sopranos.

Within Hildegard's opus, there are other antiphons, responses, hymns, and sequences (a total of twenty-seven) with extreme tessituras. These are all pieces that are based either on A or C, like the three *Virtutes* in the *Ordo*. In the twelfth century, however, there were no scales that began on A or C: the eight psalm tones begin on D, E, F, and G. They came in two variations: plagal and authentic. And the ninth tone is the "tonus peregrinus," a special case, which does not, however, begin on A or C. What did Hildegard, or her scribe, mean?

Singers who are familiar with Gregorian chant are more likely to find a solution here. They know that the notation on four staff lines usual since Guido of Arezzo has to do with relative and not absolute pitches. In this notation, the possibility of a chromatic alteration exists for only one tone, namely from B to B-flat. Practitioners of Gregorian chant call this the c(h)orda mobile, i.e., moveable tone. For as long as the music was not written down, and also since

one attempted to document it with adiastematic neumes, one did not have to be concerned about this. Only with the introduction of the four staff lines and the clefs during the course of the eleventh century did several questions arise:

If one wanted to notate a hymn that displayed both a minor as well as a major second as the interval between the first and second tones, the music scribe of the Middle Ages had no other recourse than to base the melody on A, for here he had both a B as well as a B-flat at his disposal. One naturally sings the piece a fourth or a fifth lower, that is to say, on E or D concert, depending on whether it is a *deuterus* or *protus* mode. One proceeds in the same manner with the piece on C: these are pieces that contain both a semitone as well as a whole tone directly below the final. Here, too, one intones a fourth or fifth lower, and already the pieces are in a singable register, albeit still in an ambitus above that the other hymns of the time, but never ascending higher than G concert.

With my ensemble *Ars Choralis Coeln*, we tried out the resulting new ranges – and were overwhelmed by how much the entire piece gains as a consequence: tonally much more cohesive and homogenous; no "hysterically" high outliers; all the *Virtutes'* answers suddenly fit perfectly in terms of mode to the solos of the three *Virtutes* of the second and fourth scenes, which was previously never the case, especially with Victoria. It gave us confidence to continue along this path and to additionally

explore the consequences that this would have for the other hymns that are based on A and C. For the antiphons that are provided with a closing phrases, this was not a problem, for there the psalm tone is specified. But how does one deal with antiphons, responses, hymns, and sequences in which these details are lacking? Much still remains to be done!

**Our "Ordo Virtutum"**

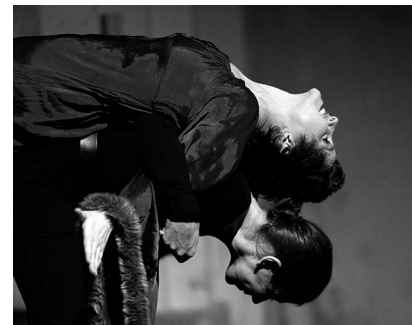
It was and is our great desire to transport this centuries-old masterpiece, Europe's very first notated mystery play, into the present. And indeed less the music, which is timeless in any case, than the content, which comes from a world that is far away from ours, and that seems exotic and strange to us. Our staging and also the recording on CD was always accompanied by the question: Does the *Ordo Virtutum* still have something to say to us even today, almost a thousand years after its creation? Can one understand the *Ordo Virtutum* even without special knowledge, without studying the music of the Middle Ages, without knowing the biography of Hildegard of Bingen? Through intensive occupation with the piece, we, the singers, succeeded in gaining access to the work – but what about the listeners, who practically have to figure everything out on their own? Naturally, I cannot answer this question, but, based on the reactions of and the feedback from my audience, I can venture to answer in the positive. Every music, every instrumentalist, every singer wants to tell a story – a story without words, a story

with words that one does not understand, a story that can be told through sounds and tones alone, a story directly from heaven through which Hildegard lets us share in her auditions and visions:

Liber SCIVAS, 13th Vision of the third part:

*"Then I saw an entirely transparent atmosphere. In it, I heard in a miraculous way the different sounds of harmonies: songs of praise, laments, and the encouraging song of the heavenly powers. And this sound, which rang out like a host of voices in harmonious song from on high, expressed the following ..."*

Maria Jonas, April 2018  
Translation: Howard Weiner



The singer **Maria Jonas** is one of Cologne's most creative and versatile personalities, and frequently to be heard as a performer of early and improvised music. Maria Jonas is always searching for a lively interaction with all kinds of art music and can be experienced as a soloist as well as in her ensembles "Ars Choralis Coeln", "Ala Aurea" (ensemble for Medieval music), and "Sanstierce" (trio for modal improvisation). Therefore the term "trobairitz" describes her work better than the usual designation "singer." The trobairitz were the female counterparts of the troubadours in the eleventh to thirteenth centuries in southern France. The word comes from the Occitan word "trobar": to find, to invent.

Further informations about Maria Jonas can be found at:

[www.maria-jonas.de](http://www.maria-jonas.de)



**Ars Choralis Coeln** is truly a local product of Cologne. The idea to create the ensemble was born during meetings of the IFM (Proactive Group for Freelance Music in Cologne) together with Christoph Kuhlmann and Wilfried Kaets, both regional directors of church music. The debut concert took place in the Romanischen Sommer 2004 concert series. Since then the ensemble performs regularly in Cologne's beautiful Romanesque churches, and of course also throughout Germany, Europe and the whole world.

Our repertoire has focussed on the music of Hildegard von Bingen (meanwhile canonized and Doctor of the Church!) from the very start.

Another focus of the repertoire is the nearly inexhaustible wealth of manuscripts in the Library of the Archdiocese and Cathedral of Cologne, which made some really beautiful programs possible. Furthermore, we explored our interest in the music of the „Beginen“, the music of the „Devotio Moderna“ starting with the „Liederbuch der Anna von Köln“. In recent years there has been a new focus: the manuscripts of the Dominican and Cistercian nuns.

Further information about the ensemble and other CD releases can be found here:

[www.ars-choralis-coeln.de](http://www.ars-choralis-coeln.de)

**Produktion:** Sebastian Pank, Maria Jonas

**Tonaufnahme, Schnitt:** Sebastian Pank

**Aufgenommen:** von 25. bis zum 28.9.2018, Köln, Rochuskirche

**Redaktion:** Ars Choralis Coeln

**Übersetzungen:** Howard Weiner (Englisch), Karola Bartsch (Text von Luca Ricossa aus dem Französischen ins Deutsche), Dennis Collins (Text von Luca Ricossa aus dem Französischen ins Englische)

**Titelbild:** Santiago Torralba

**Fotos:** Santiago Torralba

**Grafische Gestaltung:** Arnold Schalks

Bestell-Nr.: RK 3701 © und ® Raumklang 2018