

**Marianne Richert Pfau/ Stefan J. Morent, Hildegard von Bingen: Der  
Klang des Himmels.**

**Annette Kreutziger Herr/ Melanie Unseld (Hsg.), Europäische  
Komponistinnen, Band 1.**

**Köln: Böhlau 2005.**

**ISBN 3-412-11504-5**

Rezensionsartikel von Britta Sweers

Im Jahre 1998 wurde der 900. Geburtstag der benediktinischen Nonne, Komponistin, Dichterin und Mystikerin Hildegard von Bingen (1098-1179) begangen. Während viele Jubilare nach dem Gedenkjahr wieder aus dem öffentlichen Gedächtnis entschwinden, ist Hildegard von Bingen präsent geblieben. Davon zeugen nicht nur zahlreiche Publikationen zu ihren Visionen und Heilmethoden, sondern auch eine Vielzahl an Einspielungen ihrer Kompositionen. Was macht die Faszination ihrer Musik aus? Im Booklet zur Einspielung mit der Oxford Camerata unter Jeremy Summerly benennt Cris Posslac etwa den musikalischen Facettenreichtum als einen Grund: *"Ihre farbige Bilderwelt und ihre kapriziösen Melodien können je nach Geschmack inspiriert oder rauh erscheinen. Dann wiederum gibt es Kommentare, die die Gesänge als repetitiv und formelhaft bezeichnen; und in anderen Ausführungen werden sie als geniale, wohl konzipierte Miniaturen bezeichnet"* (Posslac 1995). Diese sprachliche und musikalische Vielfalt hat eine starke Anziehungskraft auf Musiker unterschiedlichster Genres ausgeübt. So spielte die schwedische Folk-Rock-Gruppe Garmarna im Jahr 2001 nicht nur eine CD mit Hildegard-Gesängen mit schwedischen Folkinstrumenten, Computerklängen und, -rhythmen ein, sondern veröffentlichte sogar eine Single mit dem Titel „Euchari.“ Wie die Sängerin Emma Härdelin in einem Interview (Blach 2001) anmerkte, hatte sie sich zunächst eine Vielfalt an Chor- und New-Age-Aufnahmen angehört, um dann einen eigenen Ansatz zu finden, da der tatsächliche Klang von Hildegards Musik unmöglich zu rekonstruieren sei. Obwohl die farbigen Arrangements Garmarnas durchaus reizvoll sind, stellt sich doch die Frage, inwieweit man sich dem spirituellen Gehalt der Texte nicht auf anderem Wege noch tiefer annähern kann. Trotz Hildegards Popularität scheint das Wissen um ihr tatsächliches Schaffen und den musikalischen Aufführungskontext vage geblieben zu sein. Schon deshalb ist eine

ganzheitliche Studie wie *Hildegard von Bingen: Der Klang des Himmels* mehr als willkommen.

Das Buch ist das Ergebnis einer interessanten Zusammenarbeit zweier Autoren. Marianne Richert Pfau ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität von San Diego (Kalifornien) und hat 1990 über Hildegard von Bingen promoviert. Sie hat nicht nur diverse detaillierte Einzeluntersuchungen zum Verhältnis von Text und Musik bei Hildegard von Bingen verfasst, sondern auch in mehreren Studien eine verfeinerte ganzheitliche Perspektive zur mittelalterlichen Musik entwickelt, die in diese Arbeit mit eingeflossen ist. Stefan Johannes Morent lehrt als Privatdozent – mit dem Schwerpunkt Musik und Aufführungspraxis des Mittelalters – am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. Sein Mittelalter-Ensemble Ordo Virtutum hat auch die Begleit-CD zu *Hildegard von Bingen: Der Klang des Himmels* eingespielt. Wie die Herausgeberinnen Annette Kreutziger-Herr und Melanie Unseld betonen, ist es das Anliegen dieses als erster Band der Reihe "Europäische Komponistinnen" erschienenen Buches, die Komponistin um ihrer selbst willen zu entdecken – und nicht als "Quotenfrau" des Mittelalters. In der Tat revidieren die Autoren nicht nur viele Klischeevorstellungen und Vorurteile, sondern erschließen das musikalische Werk aus einer wissenschaftlichen Perspektive, die sich wohltuend von übertriebenem Feminismus- und Esoterikdenken abgrenzt.

Für ein besseres Verständnis des Buches mag es hilfreich sein, sich kurz Hildegard von Bingen's Biographie zu vergegenwärtigen. Hildegard, 1098 als jüngstes von zehn Kindern des Hildebert von Bermersheim geboren, wurde seit ihrem achten Lebensjahr von der nur sechs Jahre älteren Jutta von Sponheim (1092-1136) in einer Klausur nahe dem Benediktinerkloster Disibodenberg an der Nahe erzogen. Nach dem Tod ihrer Lehrerin gründete Hildegard auf dem St. Rupertsberg bei Bingen ein neues Kloster, das rasch aufblühte. Hildegards Prophezeiungen und Visionen machten sie in dieser Zeit zur Beraterin der mächtigsten Regenten. Sie hielt ihre Visionen in einer Trilogie fest, die sie in einem Zeitraum von über dreißig Jahren anfertigte. Die erste Visionsschrift, *Scivias*, wurde 1151 fertiggestellt. Parallel dazu entstanden auch medizinische und naturgeschichtliche Abhandlungen sowie viele liturgische Gesänge. Hildegards überliefertes Musikschaffen ist zweigeteilt. Zum einen gibt es 77 Einzelgesänge, die unter dem Titel *Symphonia armonie celestium revelationum* ("Symphonie der Harmonie himmlischer Offenbarungen") zusammengestellt wurden. Der andere Teil besteht aus dem ersten überlieferten europäischen geistlichen Drama mit dem Titel *Ordo virtutum* (hier übersetzt als "Spiel der Kräfte"). Dieses Lehrstück

aus über 70 meist kürzeren Gesängen handelt vom Kampf der sechzehn Tugenden und des Teufels um die weibliche Seele. Hildegard setzte ihre schöpferische und missionarische Tätigkeit bis in ihre letzten Lebensjahre fort. So reiste sie in den 1150er und 60er Jahren nicht nur ausgiebig, sondern gründete 1165 auch noch einen zweiten Konvent in Eibingen. Ihr letztes Werk, die Visionssammlung *Liber divinorum operum*, vollendete sie im Alter von 75 Jahren, doch sie blieb bis kurz vor ihrem Tod im Jahre 1179 aktiv und in religiöse Dispute verwickelt.

*Hildegard von Bingen: Der Klang des Himmels* besticht nicht nur durch inhaltliche Dichte, sondern auch durch die schlüssige Gliederung, in der sich beide Autoren stimmig ergänzen: Die Kapitel 2-4 und 6-10 wurden von Marianne Richert Pfau verfasst, alle anderen stammen von Stefan J. Morent. Richert Pfau beginnt in Kapitel 2 mit der Biographie Hildegard von Bingens, die bei aller Detailfülle jedoch nie die inhaltliche Linie – die Entwicklung von Hildegards musikalischem Schaffen – aus dem Auge verliert. Kapitel 3 ergänzt die Biographie mit einem Überblick von Hildegards musikalischem Gesamtschaffen. Dazu gehört auch die Einordnung in den liturgischen Kontext, einschließlich einer genaueren Darstellung des Verlaufs von Nachtgottesdienst und Messe, wodurch ein erster guter Einblick in das mittelalterliche Klosterleben vermittelt wird. Auf dieser Basis eröffnet das 4. Kapitel dann einen tiefen Einblick in Hildegards visionäre Gedanken- und Musikwelt. Die nachfolgenden Kapitel vertiefen Einzelaspekte des musikalischen Schaffens: So untersucht Morent in Kapitel 5 ausgewählte Handschriften, insbesondere den sogenannten Rupertsberger "Riesenkodex", der wahrscheinlich in Hildegards letzten Lebensjahren entstand und neben 75 Gesängen auch das geistliche Drama *Ordo virtutum* enthält. Die umfassende Analyse berücksichtigt nicht nur den Entstehungsprozess und die schriftliche Fixierung, sondern auch neuere Ansätze zu Notations-, Schreiber- und Überlieferungsfragen. In Kapitel 6 zeigt Richert Pfau dann auf, wie Hildegard ihre Erfahrung der "Macht der Ewigkeit" auch in persönlichen textlichen und musikalischen Details Ausdruck verleiht, was im 7. Kapitel anhand der *Scivias*-Gesänge noch eingehender analysiert wird. Kapitel 8 und 9 arbeiten weitere individuelle Charakteristika der Musik Hildegard von Bingens heraus, wie etwa besondere modale Färbungen und das spezielle Musik-Text-Verhältnis. Kapitel 10 ergänzt diese Beobachtungen durch die Analyse des *Ordo virtutum*, die einerseits den außergewöhnlichen Inhalt und andererseits die hier auch besonders individuell ausgeprägte Musiksprache Hildegards erschließt. In Kapitel 11 ordnet Morent Hildegard dann in den Kontext des allgemeinen Musikschaffens ihrer Zeit ein, um in Kapitel 12 ihre Aussagen mit ihrer Musik in Übereinstimmung zu bringen, etwa

im Hinblick auf ihre Aussage, dass sie eine "Ungelehrte" gewesen sei. Diese Erkenntnisse werden in Kapitel 13 mit der Analyse ihrer Musikanschauung stimmig abgerundet.

Aufgrund dieses Detailreichtums können im Folgenden nur Einzelaspekte herausgegriffen werden. So habe ich das Buch mit besonders großem Interesse aus der Perspektive einer Musikethnologin gelesen, denn die Autoren nehmen das Mittelalter auf eine Weise in Augenschein, wie es sonst eher Ethnologen mit fremden Kulturen tun. Indem sie Hildegards Denken in die Konventionen und Bedingungen der Zeit einordnen, ist eine ausgesprochen faszinierende Studie des musikalischen Denkens einer anderen Epoche entstanden. So vermittelt Richert Pfau in den Kapiteln 2-4 eine Einführung in den Alltag und die Gedankenwelt des Mittelalters, aber auch das intellektuelle Klima in den Klöstern. Dazu gehört auch die *peregrinatio* – die "Auswanderung", hier spirituell sowohl als der Rückzug in das klösterliche Leben als auch im Hinblick auf Hildegards anschließendes Nachaußentreten verstanden, um ihre Visionen mitzuteilen. In diesen Kapiteln werden auch Hintergründe über Hildegards Lehrerin Jutta, die Bedingungen der Klausur wie auch zeitgeschichtliche Hintergründe, der klösterliche Tagesablauf sowie die Klosterhierarchie erläutert. Durch diese inhaltliche Vielschichtigkeit wird die Zeit lebendig, ohne dass Richert Pfau jedoch in romantisierende Klischeebilder verfällt. Vielmehr räumt die Autorin durch die Auseinandersetzung mit der Entstehung mittelalterlicher Quellenzeugnisse zugleich kritisch mit gängigen Hildegard-Klischees gründlich auf. So sind die sogenannten "Hildegard-Arzneien" etwa aufgrund der schwierigen Überlieferungslage nur schwer auf Hildegard selbst zurückzuführen (S. 39).

Kern dieser ganzheitlicheren Auseinandersetzung ist der Versuch, Hildegards Gedankenwelt und letztendlich auch ihr kosmisches Harmonieverständnis zu rekonstruieren. Wie die Autoren ausführen: *"Im Erklingen und Tönen offenbart sich die göttliche Weltordnung, ja Gott selbst, der nach Hildegard die Welt aus Klang erschaffen hat. Und der Mensch, der nach dem Ebenbild Gottes geschaffen ist, tritt in Resonanz mit dem göttlichen Klang, denn die menschliche Seele selbst besteht aus ihm"* (S. 20). Insofern versteht Hildegard ihr musikalisches Schaffen als *"Übersetzung des göttlichen Klangs in die hörbare Welt"* (ibid.). Wie Morent im 13. Kapitel zur Musikanschauung erläutert, liegt Hildegards bis in die Gegenwart gültige Ausnahmestellung vor allem in dieser Musikauffassung begründet. Besonders deutlich eröffnet sich Hildegards Sichtweise in einem Disput, der sich 1178/79 entwickelte, nachdem die Nonnen einen angeblich exkommunizierten Mann begraben hatten. Als sie seine Exhumierung

verweigerten, wurde den Nonnen vom Rupertsberg das Singen der Liturgie verboten. Hildegard reagierte mit einem aufschlussreichen Beschwerdebrief, in welchem sie betont, dass der Gesang für sie nicht nur liturgischer Schmuck, sondern auch der menschlichen Natur unmittelbar entsprechender Ausdruck und Kontakt mit der himmlischen Liturgie sei. Das Interdikt wurde in der Folge zurückgenommen. Wie Hildegard in dem Schreiben ausführt, entspricht die Musik der innersten Natur des Menschen, da sie Körper und Seele ergreift: "*Die körperliche Reaktion auf die Musik ist ein Zeichen für die himmlische Abstammung des Menschen*" (S. 313). Dies wird, wie man auch aus vielen mittelalterlichen Traktaten ablesen kann, im harmonischen Bau der menschlichen Seele reflektiert. Die auf harmonischen Proportionen beruhende Musik stellt damit den Weg des Menschen zu seinem Schöpfer dar.

Dieses Hintergrundwissen liefert auch den Schlüssel zu Hildegards kompositorischem Schaffensprozess, der detailliert von Richert Pfau rekonstruiert wird. Die klingende Welt ist aus Hildegards Perspektive die von Gott geschaffene Brücke zur geistlichen Welt und umgekehrt die Musik ein Abglanz des Göttlichen auf Erden. Statt individueller, menschlicher Ausdruck zu sein, sind niedergeschriebene Musik und Texte damit lediglich Hilfsmittel, um das fassbar zu machen, was Hildegard sah: So hat sie in ihren Visionen nicht nur Bilder gesehen, sondern auch einen "himmlischen Klang" vernommen, den sie in konkrete Text- und Tonsprache übersetzte, die dann erst später niedergeschrieben wurde. Zugleich wird in Kapitel 6 versucht, Hildegards Musik aus der mittelalterlichen Denkweise heraus zu bewerten. Hildegards Gesängen ist – wie auch im obigen Zitat von Posslac – häufig eine "starre Formelhaftigkeit" vorgeworfen worden. Ähnlich wie bei traditioneller mündlicher Musik-Überlieferung ist dieses Material-"Recycling" jedoch im Mittelalter gängige Praxis gewesen, und die künstlerische Auseinandersetzung sollte danach bewertet werden, *wie* das vorhandene Material kreativ verwendet wurde. Richert Pfau arbeitet dabei etwa detailliert die enge Verknüpfung von Melodie und Text in allen Facetten heraus. Insbesondere die genauere Analyse der *Scivias*-Gesänge in Kapitel 7 verdeutlicht, wie die Musik mit Hildegards *visio* verbunden wurde. Die textliche Analyse von Sprachsyntax, Figuren, und Lichtmetaphern wird im 8. Kapitel durch die Analyse der spezifisch Hildegardschen Musiksprache vervollständigt, die sich etwa durch ungewöhnliche und lange Melodiephrasen auszeichnet. Wie Richert Pfau in Kapitel 9 anhand der Sequenzen abschließend demonstriert, handelt es sich bei Hildegards Gesängen um eine flexible Musiksprache, "*einen stetig sich entfaltenden Prozess, nicht um ein statisches Design*" (S. 213). Aber auch der Überlieferungsvorgang ist Teil des Kompositionsvorgangs. So verdeutlicht Richert Pfau

anhand des Schreibervergleichs wie auch anhand der wissenschaftlichen Erkenntnisse zur damaligen Überlieferungspraxis, dass sich Hildegards Kompositionen über eine lange Zeit entfaltet haben. Richert Pfaus Analysen sind gut nachvollziehbar, in dieser Detailliertheit aber doch eher für Musikwissenschaftler interessant. Dennoch weisen derartige Rekonstruktionen des mittelalterlichen Musikverständnisses vielleicht auch den Weg zu einem neuen musikgeschichtlichen Denken, das Abstand nimmt von einem evolutionären Konzept vom vermeintlich "primitiven" Mittelalter zur Hochkultur der Gegenwart.

Ein wichtiger Bestandteil dieser grundlegenden Analyse von Hildegards Musikverständnis ist dabei auch immer wieder die Revision und Verfeinerung einzelner Begrifflichkeiten, wie etwa des "Symphonia"-Begriffs, der laut Richert Pfaus hier verstanden werden muss als *"Abglanz dessen, was die Seherin in der visio glaubte gehört zu haben, und scheint in diesem Sinne als übergreifender Titel für ihr Musikschaffen durchaus mehr als adäquat"* (S. 51). Ähnlich erschließt sich der Titel *"ordo virtutum"*, der wörtlich angelehnt als "Reigen der Tugenden" übersetzt werden könnte, erst aus der Analyse des breiten Bedeutungskontextes und sollte, wie Stefan Morent ausführt, eher als "Spiel der Kräfte" verstanden werden (S. 223). Morent revidiert insbesondere ein zentrales Vorurteil: So soll Hildegard eigenen Aussagen zufolge eine *indocta*, also eine "Ungelehrte" gewesen sein. Sie wurde daher häufig als naive Figur dargestellt, die ihre Gesänge eher schlecht als recht hervorbrachte. In diesem Sinne bemerkt etwa auch Possiac in dem CD-Booklet zu der Einspielung durch die Oxford Camerata (1995): *"...während die unzureichende Beherrschung der lateinischen Sprache in Widersprüchlichkeiten und schwacher Konstruktion resultierte, entsteht aus diesem Mangel an grammatikalischen Konventionen doch eine Fülle origineller Bilder."*

Wie jedoch bereits Richert Pfaus musikalische Analyse demonstriert hatte, zeugen Hildegards Gesänge eher von einer *"kreativen Potenz und Geschlossenheit, die weit von einem chaotischen oder gar primitiven 'Singsang' entfernt ist"* (S. 285). Ihr ungewöhnliches Latein ist aus dieser Perspektive nicht aus Unvermögen so abgefasst worden, sondern steht für ein *"bewusstes Verlassen der Konventionen"* (S. 286). Morent untersucht dann, ob diese Erkenntnis auch auf die Musik übertragen werden kann, denn – wie er überzeugend argumentiert – Hildegard hat weder konzeptionslos vor sich hingesungen, noch rein mechanisch komponiert. Der Schlüssel für ein tieferes Verständnis liegt im Kontrast zwischen der teilweise abstrakt angelegten mittelalterlichen Musiktheorie (die in zahlreichen Schriften überliefert ist) und aktueller Musikpraxis (die teilweise nur indirekt erschließbar ist, da vieles nicht notiert wurde). Morent kommt zu

dem Ergebnis, dass Hildegard "zwar dem von *Hermannus Contractus* aufgestellten Ideal des neuen *musicus* [genügt], der Wissen über die Musik und praktisches Tun vereint. Der Unterschied liegt aber darin, wie dieses Wissen vermittelt wird und in welchem Verhältnis es zum eigenen Schaffen steht" (S. 308-9). Hildegard kannte den zeitgenössischen musiktheoretischen Traktat des *Hermannus Contractus* wahrscheinlich nicht direkt. Dennoch war sie mit der allgemeinen Musiktheorie ihrer Zeit vertraut und hat mit ihrer Musik bewusst die Grenzen "mit der Autorität der göttlichen Inspiration" (ibid.) überschritten. Wie Morent ausführt, liegt der Schlüssel für Hildegards Selbstdarstellung einer *indocta* im Demuts-Topos des mittelalterlichen Künstlers, der die allgemeine menschliche Schaffenskraft weit unter das Göttliche stellt.

Dem ganzheitlichen Ansatz entsprechend ist die differenzierte Auseinandersetzung mit der Überlieferung und Quellenlage der Hildegard-Kompositionen ein weiteres zentrales Anliegen dieses Buches. Morent erläutert etwa in Kapitel 5 umfassend, in welcher Form und welchen Sammlungen die Werke überliefert sind. Auch wenn die einzelnen Details sich auch hier eher Mittelalter-Spezialisten erschließen, bleibt doch die zentrale Argumentation nachvollziehbar, die schlüssig auf der Basis der Quellenlage entwickelt wird und in den zeitgeschichtlichen Kontext eingeordnet wird. Wie Richert Pfau in Kapitel 2 (S. 41) zuvor ausgeführt hatte, gibt es etwa keine autographe Quelle zu Hildegards Musik. Die Schriften, die uns heutzutage vorliegen, sind erst nach ihrem Tod angefertigt worden – was auch das Hildegard-Bild, zusätzlich geprägt durch den damaligen verfremdenden Stil der *Heiligen-Vita*, stark beeinflusst hat. Vor diesem Hintergrund gelingt es ihr dann, das Besondere an Hildegard als Komponistin fundiert herauszuarbeiten. So gelten die Werke Hildegards als größte Sammlung eines einzelnen, mit Namen bekannten Autors des 12. Jahrhunderts. Diese außergewöhnliche Stellung wird besonders deutlich, wenn man sich die gängige anonymisierte Überlieferungspraxis des Mittelalters vergegenwärtigt. Die Anonymität erklärt sich dabei zum einen aus dem langwierigen Entstehungsprozess, aber auch aus dem mittelalterlichen Demuts-Topos. Die Musik wurde, ähnlich wie in Indien oder Tibet, als nichtmenschlich angesehen. In dieser von unserer Zeit – oder auch der westlichen Kultur – abweichenden Vorstellung von einem Kunstwerk wird die Schöpferkraft nur Gott zugesprochen, nicht aber einer individuellen Person. Deshalb ist die Referenz auf Hildegard als Komponistin so extrem ungewöhnlich und belegt die Ausnahme-Stellung, die sie in ihrer Zeit gehabt haben muss.

Wenn ich in dieser Studie allerdings etwas vermisse, dann die Anmerkungen zur historischen Aufführungspraxis. Gerade weil Richert Pfau so detailliert die musika-

lischen Feinheiten und das Musik-Text-Verhältnis analysiert hat, ist man als Leser äußerst neugierig geworden, wie Morent mit seinem Mittelalter-Ensemble *Ordo Virtutum* vorgegangen ist – vor allem auch, weil er als ausgewiesener Spezialist so umfangreich zu diesem Thema publiziert hat (siehe etwa Morent 1998). Wie wurde bei der interessanten und sehr hörenswerten Einspielung des *Ordo Virtutum* verfahren? Im Gegensatz zu der einstimmigen, fast asketischen Einspielung von Jeremy Summerly's Oxford Camarata sind die einzelnen Stücke nicht nur instrumental arrangiert worden, sondern auch durch instrumental unterlegte Zwischenstücke mit der (gesprochenen) deutschen Übersetzung eingerahmt. Während die rhythmische Unterlegung der Garmarna-Einspielung Hildegards Musik eher in eine weltliche Sphäre drängt, erschließt sich bei Morent der Gehalt der Kompositionen durch die Arrangements mit verstärkter Intensität. Aber wie wurde die Instrumentenauswahl vorgenommen und wie wurden die (ursprünglich nicht vorhandenen) Arrangements geschrieben – wie wurde mit den Stimmen gearbeitet, wie der Notentext umgesetzt? Morent äußert sich in der Studie zwar dazu, dass Hildegard die im Mittelalter weit verbreitete negative Verbindung zwischen Instrumenten und Musik mit der teuflischen Sphäre nicht nachvollzieht, sondern den Instrumenten die Fähigkeit zur Erweiterung und Intensivierung des musikalischen Gotteslobes zuspricht. Er geht dann jedoch leider nicht weiter darauf ein, was ein wenig unbefriedigend ist, da auch diese Einspielung eindeutig einen wichtigen ergänzenden Mosaikstein für den Zugang zu einem tieferen Verständnis der Musik Hildegard von Bingens darstellt.

Zusätzlich ist das Buch mit einem umfangreichen Anhang ausgestattet. Dazu gehören nicht nur Transkriptionen der genauer besprochenen Werke (einschließlich der Neumennotationen), sondern auch 12 schwarz-weiße Bildtafeln, eine Übersicht der Musik- und Textquellen sowie eine tabellarische Übersicht des überlieferten Werkes und, neben dem Quellenverzeichnis, eine Diskographie. Alleine durch den Anhang ist *Hildegard von Bingen: Der Klang des Himmels* ein äußerst nützliches Referenzwerk für den Einstieg in die Diskussion um Hildegard von Bingen. Obwohl sich dieses Buch in seiner Fachsprache eher an ein musikwissenschaftliches Publikum als an Laien wendet, sei diese exzellente Studie doch auch jenen ans Herz gelegt, die einfach nur mehr zu Hildegard oder zur Musik und Theorie des Mittelalters wissen wollen.

## Literatur

- Blach, Sascha. "Garmarna: Leben mit Hildegard." In: *Legacy* Nr.15 (2001).  
[http://www.legacy.de/front\\_content.php?client=1&lang=1&dcat=228;dart=819](http://www.legacy.de/front_content.php?client=1&lang=1&dcat=228;dart=819).  
(Eingesehen im Februar 2006).
- McGrades, Michael. "Hildegard von Bingen." In: Finscher, Ludwig, Hg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage. Personenteil Band 8. 2002:1534-1542.
- Morent, Stefan. "Von einer Theologie der Musik. Zur Musikanschauung bei Hildegard von Bingen", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 81 (1997):25-40.
- Morent, Stefan. *Studien zum Einfluß instrumentaler auf vokaler Musik im Mittelalter*, Paderborn 1998 (Hans Joachim Marx und Günther Massenkeil, Hsg., *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik*).
- Morent, Stefan. "Representing a Medieval Repertory and its Sources: The Music of Hildegard von Bingen", in: *The Virtual Score. Representation, retrieval, restoration*. Cambridge/Stanford 2001 (Computing in Musicology 12). 19-33.
- Pfau, Marianne Richert. *Hildegard von Bingen's Symphonia: An Analysis of Musical Process, Modality, and Text-Music Relations*, Ph.D. Dissertation, Stony Brook University 1990.
- Pfau, Marianne Richert. *Hildegard von Bingen. Symphonia* 7 Bände, Bryn Mawr, 1993-98.
- Posslac, Cris. „Die Äbtissin Hildegard von Bingen (1098-1179). In: CD-Booklet zu Oxford Camerata, Jeremy Summerly, Director. *Hildegard von Bingen: Heavenly Revelations – Hymns, Sequences, Antiphons, Responds*. Naxos 1995.

## CDs

- Garmarna. *Hildegard von Bingen*. Westpark 2001.
- Oxford Camerata, Jeremy Summerly, Director. *Hildegard von Bingen: Heavenly Revelations – Hymns, Sequences, Antiphons, Responds*. Naxos 1995.