

Tonar und *differentia*: Geschichte, Funktion, Deutungen¹

Ágnes PAPP

Institut für Musikwissenschaft
Forschungszentrum für Humanwissenschaften
Ungarische Akademie der Wissenschaften
Táncsics Mihály u. 7, H-1014 Budapest, Ungarn
E-Mail: papp.agnes@btk.mta.hu

(Angekommen: Februar 2015; angenommen: April 2015)

Abstract: The paper explains the medieval notions of tonary and *differentia* in theory and practice. Both notions played a prominent role in defining the book type tonary as well as the function of melodic cadences called *differentiae*. The tonary is important for the examination of early plainchant repertory and for the interpretation of medieval mode theory (*Octoéchos*). The *differentia* has already been discussed by Peter Wagner as the most exciting element of antiphonal psalmody. Recent comparative studies of theoretical as well as practical sources of tonaries are highly promising.

Keywords: tonary, antiphon, *differentia*, psalm cadence, modal assignment

Was ist ein Tonar?²

Zur Zeit seiner Entstehung im Mittelalter stellte der Tonar ein Handbuch der Musik dar, eine nach Modi und Psalmendungen geordnete Zusammenstellung von

1. Der Aufsatz wurde im Rahmen des Projekts NK 104426 des „National Research, Development and Innovation Fund“ erstellt. Die Verfasserin bedankt sich bei Herrn Prof. Dr. Michael Bernhard (München, Musikhistorische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften) für die sprachliche Beratung.

2. Für lexikalische und enzyklopädische Informationen zum Tonar siehe: Walther Lipphardt, „Tonar“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, hrsg. von Friedrich Blume (Kassel etc.: Bärenreiter, 1966), 522–527; Roman Hankeln, „Tonar“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2., neu bearbeitete Ausgabe), Sachteil, Bd. 9, hrsg. von Ludwig Finscher (Kassel etc.: Bärenreiter, 1998), 629–637; Michel Huglo, „Tonary“, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), ed. Stanley Sadie – John Tyrrell (London: Macmillan, 2001), vol. 25, 594–598. Siehe auch David Hiley, *Western Plainchant, a Handbook* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 326–334. Als grundlegende Monographie gilt bis heute: Michel Huglo, *Les Tonaires, Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Société Française de Musicologie, 1971).

Antiphonen und gelegentlich auch anderer Gesänge des Offiziums und der Messe. Charakter und Gebrauch des Tonar-Gesangbuches wurde von Anfang an durch die Loslösung von der seitens der Liturgie festgelegten Reihenfolge der Gesänge sowie die Anwendung eines musikalischen Ordnungsprinzips geprägt. Letzteres erweckte den Eindruck einer Entfernung von der täglichen liturgischen Praxis, obwohl – in der Epoche ohne Notenschrift – das System der acht Modi den Sängern die Anwendung der variablen Elemente der Psalmodie und die Auswahl der entsprechenden Kirchentonart weitgehend erleichterte. Neben Graduale und Antiphonar sicherten die Tonare die Einheit des gregorianischen Repertoires in der Karolingerzeit und gehören als solche zu den frühesten und wichtigsten Zeugnissen der liturgischen Einstimmigkeit des westlichen Christentums.³

Unterschiedliche Deutungen

Die ursprüngliche Funktion der frühesten Tonare konnte auch durch die neuesten Forschungen nicht restlos aufgeklärt werden. Entstehung und Zweck der Gattung werden von zwei entgegengesetzten Standpunkten erklärt: Der eine beruft sich auf die Praxis, der andere auf die Theorie. Die beiden Faktoren Theorie und Praxis bestimmten im ganzen Mittelalter die Zusammensetzung und das Erscheinungsbild des Tonars. Um die Wende des 8. zum 9. Jahrhundert, als das System der acht Modi (*Octoéchos*) auf den fränkisch-römischen (gregorianischen) Choral übertragen wurde, dürfte der Tonar tatsächlich nicht nur als eine praktische Anleitung, sondern als eine regulierende theoretische Grundlegung gedient haben.⁴ Tonarähnliche Sammlungen, die ohne formale Merkmale einer Darstellung des Modus-Systems (Tonbezeichnungen, Psalm-Formeln, Notation) lediglich als verkürzte Auflistung typischer Melodien konzipiert sind, verstärken den Eindruck, dass die analytisch-thematische Anordnung der Antiphonen im Tonar für die musikalische Klassifikation des Gesangrepertoires bzw. für die Unterscheidung melodischer Verwandtschaften entscheidend war. All dies scheint den Gegebenheiten der mündlichen Tradierung zu entsprechen.⁵ Die Annahme, dass die nach Modi zusammengestellten Gruppen bei antiphonalen Gesängen (Psal-

3. Vgl. Paul Merkley, *Modal Assignment in Northern Tonaries* (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1992) (= *Musicological Studies* 56), 13; Michel Huglo, „Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur ottonischen Zeit“, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000) (= *Geschichte der Musiktheorie* 4), 76–77, 88. Die beiden frühesten Zeugnisse des Volltonars (F-ME 351 und D-W Helmstedt 1050) ordnen die Antiphonen innerhalb der jeweiligen Psalmkadenz nach dem liturgischen Kalender ein. Vgl. Merkley, *Modal Assignment*, 21; Huglo, „Grundlagen und Ansätze“, 84–85.

4. Huglo, *Les Tonaires*, 12; Merkley, *Modal Assignment*, 23.

5. Paul Merkley, „Tonaries and Melodic Families of Antiphons“, *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society* 11 (1989), 13–24, hier 19. Siehe ferner Hartmut Möller, „Der Tonarius Bernonis. Rätsel um Gerberts Ausgabe“, in *International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary* (Budapest: Institute for Musicology, 1992), 69–86.

menantiphonen, Introiten, Communionen) die richtige praktische Anwendung der Psalm-Formeln geregelt und vermittelt hätten, kann fast nur für die Zweckbestimmung einiger Volltonare und für jene liturgische Gesangbücher, die mit Abkürzungen von geeigneten Psalmkadenzen versehen wurden, eine Erklärung liefern.⁶ Mit den Beispielen, die aus responsorialen, ja sogar melismatischen Gattungen ohne Psalmrezitation (Responsorium, Graduale, Alleluja, Offertorium), gelegentlich aus Hymnen, Sequenzen und Tropen zusammengestellt wurden,⁷ konnte der Kompilator zweifelsohne das theoretische System der acht Modi im Allgemeinen veranschaulichen.

Exkurs: Verschiedene Erklärungen und Klassifikationsversuche – Merkley *versus* Huglo

In seiner grundlegenden Monographie, in der zahlreiche Tonarquellen identifiziert und die wesentlichen Merkmale der Gattung beschrieben wurden, stellte Michel Huglo die These auf, wonach die Tonare praktische Handbücher der antiphonalen Psalmodie waren. Tonare mit Gesängen ohne Psalmodie wurden daher grundsätzlich in eine andere Kategorie eingereiht. Das war offensichtlich bei dem Tonar von Saint-Riquier, dem ältesten Vertreter der Gattung, der sicher vor 800 zu datieren ist, der Fall. Huglo sah diese Quelle als didaktisch an und wies sie lediglich dem Kompetenzbereich der Theoretiker zu.⁸ Die Untersuchung des frühesten Exemplars des sog. karolingischen Tonars⁹ bewegte ihn dagegen dazu, vom gesamten erhaltenen Tonar den praktisch ausgerichteten ältesten Teil herauszulösen, der nur Gesänge mit antiphonaler Psalmodie enthielt.¹⁰ Laut Huglos Theorie wä-

6. Peter Wagner, *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. Einführung in die gregorianischen Melodien. Dritter Teil* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1921), 129–137; Huglo, *Les Tonaires*, 12, 445; Hiley, *Western Plainchant*, 329; Huglo, „Grundlagen und Ansätze“, 76–77.

7. Die wichtigsten Exemplare dieser Gattung sind der Tonar aus Saint-Riquier (F-Pnm, lat. 13159; vgl. Huglo, *Les Tonaires*, 25–29; Merkley, *Modal Assignment*, 22–24; Huglo, „Grundlagen und Ansätze“, 81–84); die Tonare in Gradualien aus Südfrankreich aus dem 11. Jahrhundert (F-Pnm, lat. 776 und 780; vgl. Huglo, *Les Tonaires*, 140–144; Merkley, *Modal Assignment*, 32–37); ein Messtonar (F-Mof, H 159); ein Prototyp des theoretischen Tonars aus Süditalien (I-MC, Cod. 318; vgl. Lance W. Brunner, „A Perspective on the Southern Italian Sequence: The Second Tonary of the Manuscript Monte Cassino 318“, *Early Music History* 1 (1981), 117–164). Siehe im Weiteren Huglo, „Grundlagen und Ansätze“, 99–101.

8. „Assigner à ces pièces un mode déterminé ne répond en fait à aucun besoin pratique, mais seulement à des fins théoriques ou didactiques. [...] elles se chantent sans psalmodie: les classer par tons ne relève donc que d'exigences de théoriciens. [...] nous ne trouvons pas dans ce manuscrit la liste de toutes les pièces du répertoire, mais un choix d'exemples. Cette particularité pousse à placer ce tonaire dans une catégorie spéciale [...] » tonaires d'enseignement « ou tonaires didactiques.“ Huglo, *Les Tonaires*, 29.

9. F-ME 351. Diese Quelle wurde von Lipphardt in seiner berühmten Monographie untersucht. Walther Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz* (Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1965) (= *Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen* 43).

10. Huglo, *Les Tonaires*, 31; Huglo, „Grundlagen und Ansätze“, 87.

ren die Responsorien des Offiziums erst nachträglich, im Laufe des Abschreibens des Metzger Exemplars, dem „praktischen“ Tonar hinzugefügt worden.¹¹

Paul Merkley stand den Ansichten Huglos kritisch gegenüber.¹² Natürlich war seit der Erscheinung von Huglos Buch viel Neues ans Licht gekommen. Andererseits betrachtete Merkley die Funktion der Tonare von einem ganz anderen Standpunkt als Huglo und verknüpfte sie mit neuen Gesichtspunkten. Einerseits maß Merkley Form und Umfang entscheidende Bedeutung bei: Seiner Meinung nach kann der Vollständigkeit anstrebende „große“ Tonar (als Dokument des Gesangrepertoires und der gregorianischen Theorie) nur das Werk eines Theoretikers gewesen sein, während der „Kurztonar“ für die Bedürfnisse eines praktizierenden Musikers entstanden wäre.¹³ Merkley beobachtete andererseits, dass die mittelalterliche Geschichte der melodischen Klassifizierung – in der die Tonare eine zentrale Rolle spielten – in vier Zeitabschnitte gegliedert werden kann. Die Tonare waren in den verschiedenen Epochen durch unterschiedliche Motivationen, Erfordernisse und Zielsetzungen bestimmt.

Die beiden Gelehrten gingen der Frage der Überlieferung des Tonars als theoretischer Konstruktion und als praktischer Exempelsammlung auf verschiedene Weise nach. Huglo ordnete die Tonare in Familien nach Archetypen, die er fast nur nach formalen Kriterien (Titel, textlicher Kommentar, Aufbau und Angaben der Verfasserschaft) charakterisierte. Die Tonarhandschriften tragen aber noch zahlreiche, von Huglo nicht beachtete Merkmale sowohl hinsichtlich ihrer physischen Erscheinung – man denke nur an die verschiedenen Quellentypen und Handschriftenkompilationen – als auch hinsichtlich der Einzelheiten des Inhalts und der Darstellung des Gesangrepertoires.¹⁴

11. Die Gegenüberstellung von praktischem und „lehrbuchartigem“ Tonar erscheint in übertriebener Formulierung nach der Vorstellung des Tonars von St. Riquier: „tonaires pratiques, à l'usage des chantres, dans lesquels sont classifiées toutes les antiennes du répertoire. Le plus ancien tonaire de cette catégorie est le » tonaire carolingien.«“ Huglo, *Les Tonaires*, 29. Das musiktheoretische Kapitel (Huglo, „Grundlagen und Ansätze“) kann als Überarbeitung von Huglos Tonar-Monographie angesehen werden. Der Subkapitel „C“ („Die Tonare“, 76) lässt keine Revision seiner früheren Thesen erkennen.

12. Merkley, *Modal Assignment*, 6–7.

13. „The large tonary from St. Arnould [Metz, 351] was written by an expert. [...] An expert could have used the large tonary [...] to teach psalm terminations and the modal system to another expert, or it could have served as an archival source for the correction of assignments in antiphoners. [...] The tonary of [St.-Riquier] would not, however, have conveyed theoretical or repertorial expertise on the user. [...] [Small tonaries] were safe for the use of practitioners whose knowledge of music (or at least of modal assignment) was incomplete. [...] A small tonary was like a kind of *regula*, a reminder of the necessity of correct practice.“ Merkley, *Modal Assignment*, 23–24. In der Argumentation spielen übrigens auch äußere Faktoren wie Buchgröße und Schriftbild eine Rolle. Ebd., 4.

14. Merkley, *Modal Assignment*, 6–7. Merkleys Monographie konnte diesem letzteren Mangel abhelfen.

Die Janusköpfigkeit des Tonars in der Forschung

Unabhängig davon, ob der Tonar vollständig oder verkürzt ist, ob er neben antiphonaler Psalmodie auch Gesänge der Messe oder des Offiziums enthält, haben die Untersuchungen mit Argumenten für und gegen praktische oder theoretische Zielsetzungen, gelehrte oder aber weniger anspruchsvolle Benutzer der Tonare, die Unsicherheit keineswegs aufgehoben. Im Gegenteil: Sie stärkten die in der Fachliteratur verbreitete Ansicht über die Janusköpfigkeit des Tonars. Die Zweisplätigkeit der Gattung spiegelt sich sogar in der Forschungsgeschichte des Tonars wider. Die Liturgie- und Musikgeschichtsschreibung unterstrich die historische Bedeutung dieser Quellengruppe, da sie aufgrund ihrer frühen Entstehung die ersten Angaben über das liturgische Repertoire einer kirchlichen Institution zu bieten vermag.¹⁵ Demgemäß hat Walther Lipphardt den aus der ersten großen schriftlichen Epoche der Gregorianik stammenden, noch vor dem 11. Jahrhundert entstandenen Tonaren den gleichen Wert wie den Antiphonarien und Gradualien beigemessen.¹⁶ Die Abhandlungen, die die Überlieferung der theoretischen Schriften mit philologischer Gründlichkeit untersuchen, heben dagegen eher den Stellenwert der Tonare unter den mittelalterlichen musiktheoretischen Werken hervor.¹⁷ Gleichzeitig kommt den Tonaren als Übermittlern der auf das Studium der Modi gerichteten karolingischen oder spätmittelalterlichen Theorie eine überaus wichtige Rolle zu, wenn es um das Verständnis der mittelalterlichen Tonalitätstheorie im Allgemeinen geht.¹⁸ Sie bieten ein Material, dessen Untersuchung die Erschließung der inneren Zusammenhänge und die authentische zeitgenössische Rezeption des Repertoires ermöglicht, ohne ihr fremde Gesichtspunkte aufzuzwingen.¹⁹ Die historischen Überblicke und die Einzelstudien über die Tonar-

15. M. Huglo führte diese „intuitive Erkenntnis“ bis auf Coussemaker (1859) zurück. Michel Huglo, „Der Metzzer karolingische Tonar: Ein Literaturbericht“, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966), 189–191.

16. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*.

17. Huglo, *Les Tonaires*, 264–278; siehe ferner Alexander Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation* (Tutzing: Schneider, 1999) (= *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis* 5).

18. Siehe Huglos Rückblick auf die Forschungsgeschichte des Tonars in Huglo, *Les Tonaires*, 20. Vgl. ferner Huglo, „Grundlagen und Ansätze“; Christian Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter“, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000) (= *Geschichte der Musiktheorie* 4), 135–215.

19. Die Gliederung des gregorianischen Repertoires in sog. „Themen“ in Gevaerts Monographie wird als eine derartige Konzeption angesehen. Die Anregung dazu kam aus der Tonarstrukturierung Reginos von Prüm. F. A. Gevaert, *La Mélodie Antique dans le chant de l'église latine* (1895). Vgl. Walter Howard Frere, „Introduction to the Sarum Antiphonal“, in ders., *Antiphonale Sarisburiense*, vol. I (London: Plainsong and Mediaeval Music Society, 1901; repr. Farnborough: Gregg Press Limited, 1966), 65. Siehe ferner: Merkley, „Tonaries and Melodic Families“, 19–22; ders., „Tonaries, Differentiae, Termination Formulas, and the Reception of Chant“, in *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, eds Bryan Gillingham – Paul Merkley (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1990) (= *Musicalogical Studies* 53), 183–184; Merkley, *Modal Assignment*, 212.

gruppen führen gleichermaßen zur Einsicht, dass die Geschichte der Tonare eine erstaunliche Kontinuität aufweist und Licht auf das musiktheoretische Denken des mittelalterlichen Europas wirft.²⁰

Die Geschichte des Tonars – ein kurzer Überblick

Das Bestreben des mittelalterlichen *musicus*, für die Klassifizierung der gregorianischen Gesänge ein übersichtliches, geordnetes System zu schaffen, resultierte in der Beifügung umfangreicher, streng geregelter Tonare zu den theoretischen Schriften.²¹ Die Kapitel über die Tonartenlehre mit ihren zahlreichen Beispielen erreichten des Öfteren den Umfang und die Bedeutung eines Kurztonars.²² Der Tonar als eine Art Modusbestimmung gemeinsam mit Lehren über Ambitus und typische Melodiewendungen wurde Bestandteil der Modus-Theorie, die sich im Laufe des Mittelalters mehrmals veränderte.²³ Die nach dem 11. Jahrhundert zunehmend formalisierten Regelsammlungen wurden bis zum ausgehenden Mittelalter – sogar noch nach 1500 – fast obligatorisch mit einem Tonar oder mit Tonarelementen abgeschlossen, ursprünglich vielleicht wegen der Einbeziehung der Musik in den *Quadrivium*-Unterricht.²⁴ Diese späte, dem praktischen Gesangsunterricht dienende und deshalb didaktische Darstellung der *Ars musica* – und der darin enthaltenen Tonare – war als Hilfsmittel zur Identifizierung der Tonarten, der Ausführung der Psalmodie und der gesungenen liturgischen Gattungen gedacht. Anstatt den aktuellen theoretischen Herausforderungen der Mehrstimmigkeit zu folgen, verblieben diese Abhandlungen bei der *musica plana* und stellten dadurch die Wechselwirkung zwischen Gesangspraxis und theoretischem Hintergrund auf eine neue Ebene.²⁵

20. Für Andeutungen zu einer Synthese beider Ausgangspunkte siehe Merkley, *Modal Assignment*, 352 („They were, for centuries, the main regulatory documents of the modal system and, consequently, of the performance of antiphons.“) bzw. Huglo, *Les Tonaires*, 47. („Les auteurs qui composent par voie de centonisation ou de compilation ne se cantonnent pas dans la recherche théorique abstraite, mais maintiennent un contact incessant avec la pratique, c'est-à-dire avec le répertoire grégorien traditionnel.“)

21. Eine ausführliche Liste der erwähnten Autoren musiktheoretischer Traktate bei Lipphardt, „Tonar“, 523.

22. Den Exkurs über die verschiedenen Typen des Tonars und über die diesbezügliche Terminologie siehe unten.

23. Vgl. Meyer, „Die Tonartenlehre“, 144 (im Zusammenhang mit Aurelianus Reomensis); 163–171 (über Erfordernisse der Tonusbestimmung); 211 (Deutung authentischer und plagaler Tonarten).

24. Merkley, *Modal Assignment*, 116, 132. Merkley versäumte es nicht zu äußern, dass diese Verknüpfung mit dem Quadrivium die Theorie selbst in den Vordergrund stellte und den Anteil der praktischen Ausgangspunkte in den Hintergrund drängte. Diese Anschauung kann im Hinblick auf späte Zeugnisse der Musiklehrbücher und ihren Lehrstoff bestritten werden.

25. Klaus-Jürgen Sachs, „Musiktheorie“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2., neu bearbeitete Ausgabe), Sachteil, Bd. 6 (Kassel etc.: Bärenreiter, 1997), 1714–1735, hier 1720–1724. In entgegengesetzter Betrachtungsweise gilt der späte Tonar als Handbuch für den Gelehrten oder als aufzubewahrendes Archivmaterial. Siehe Merkley, *Modal Assignment*, 172 f.

Exkurs: Tonar – Terminologie

In der Fachliteratur sind Begriffe wie „verkürzter“ bzw. „kurzer“ Tonar u. ä. im Gebrauch. Der Termin „verkürzter Tonar“ bezieht sich bei Huglo primär auf Tonare, bei denen die Anzahl der Gesänge stark vermindert wurde,²⁶ sekundär aber auf einen nach dem 13. Jahrhundert entstandenen Tonartyp („tonaires abrégés“),²⁷ und hat auch sein englisches Pendant („abridgements“).²⁸ Die attributive Konstruktion „small tonary“ wird in demselben doppelten Sinn verwendet.²⁹ Während sich aber die Bezeichnung „Kurztonar“ in der deutschen Fachliteratur als ein allgemein anerkannter Fachbegriff – und als Antonym zu „Volltonar“ – etablierte,³⁰ wurde die englische Terminologie nicht ähnlich eindeutig festgesetzt. „Small tonary“ und „tonary in concise form“ wurden von Merkley im Sinne von Huglos späten Tonaren („tonaires récents“) verwendet. In Beziehung der Tonarquellen verlagerte sich der Schwerpunkt bei Merkley auf die mnemotechnische Zielsetzung der Dokumente. In seiner Monographie taucht infolgedessen „verse tonary“ häufig als ein Äquivalent für „small tonary“ auf, hierdurch die Anwendung des Ausdrucks „Vers-tonar“ ohne besondere Rücksicht auf die Form auf alle, aus Lehrversen („modal verse“) und kurzen Musikbeispielen bestehenden spätmittelalterlichen Kurztonare erweitert, die am genauesten als „knappe Zusammenfassungen der Regeln der Psalmodie“ bezeichnet wären.³¹ Was die Gattung anbelangt, wurde dagegen der Bedeutungsgehalt von „verse tonary“ – ein Tonar in Versen – enger ausgelegt. In seiner lateinischen Ausgabe von Frutolfus *Breviarium de musica* überschrieb Vivell Frutolfs Verse mit „tonarius versificatus“.³² Huglo machte von dem Terminus einen ganz natürlichen Gebrauch („tonaires versifiés“), wenn es sich um einen in Verse (Hexameter) gesetzten Traktat oder Tonar in engem Sinne handelte.³³

Die Verbindung von theoretischer Auslegung und Tonar wird treffend als „Tonar-Traktat“ oder „tonary treatise“ bezeichnet.³⁴ Diese Bezeichnung tragen sämtliche Tonare mit ausführlichem theoretischem Kommentar bzw. Traktate mit umfassender Beispielsammlung. Ein typisches frühes Beispiel für diese Gattung ist die Abschrift der *Musica Enchiriadis* des 10. Jahrhunderts aus Einsiedeln, der

26. Huglo, *Les Tonaires*, 18, 278.

27. Ebd., 259, 414. Auch „tonaire réduit“, ebd., 71, 258.

28. Huglo, „Tonary“, 598.

29. Hiley, *Western Plainchant*, 328; Merkley, *Modal Assignment*, 24 und 121.

30. Lipphardt, „Tonar“, 523. Huglo führte in seiner französisch verfassten Arbeit auch die deutschen Termini wie allgemein verständliche Fachbegriffe auf: siehe Huglo, *Les Tonaires*, 71, 261. Diese wurden später in seine deutschsprachige Zusammenfassung aufgenommen: siehe Huglo, „Grundlagen und Ansätze“, passim.

31. Merkley, *Modal Assignment*, 116–130, 132, 172 f., 353–357. Dieselbe Quellengruppe bei Huglo, *Les Tonaires*, 413–444: „tonaires abrégés qui ressemblent davantage à un condensé des règles de la psalmodie“.

32. Cölestin Vivell, *Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius* (Wien: Alfred Hölder, 1919) (= *Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte* 188, Bd. 2), 75–82.

33. Huglo, *Les Tonaires*, 260, 285, 433, 435 („traité en vers“).

34. Hankeln, „Tonar“, 630; Merkley, *Modal Assignment*, 118, 151.

ein Tonar hinzugefügt wurde.³⁵ Die Einbeziehung dieses komplexen Begriffs auf Tonarkapitel in spätmittelalterlichen Traktaten veränderte zwar seine Bedeutung nicht wesentlich, fand aber bis jetzt keinen Eingang in die Fachliteratur.³⁶

Die Ordnungsprinzipien des Tonars

Die *differentiae* stellen das zweite Ordnungsprinzip des Tonars nach den Modi dar. Das Wort „differentia“ selbst tauchte um 850 in der *Musica disciplina* von Aurelianus Reomensis zum ersten Mal auf und bezog sich auf eine Untergruppe von Gesängen.³⁷ Mit dem Ausdruck „differentia“ bezeichnete man das ganze Mittelalter hindurch gewöhnlich die Schlussformel des Psalmtons mit den letzten sechs Silben der Doxologie (*Saeculorum amen – euouae*). Notiert wurden sie nicht nur in den Tonaren, sondern auch in den Antiphonarien, die die Gesänge des Stundengebetes enthielten.³⁸ Die Aufgabe dieser Kadenz war, den möglichst harmonischen Übergang zum Incipit der nach der Psalmodie wiederholten Antiphon herzustellen. Innerhalb der Psalmindifferenzen stellten die *varietas* oder *Variationen* eine weitere Gliederungsebene nach den verschiedenen Antiphon-Anfängen der jeweiligen *differentia* dar.³⁹

Die *differentia* als Teil der Moduslehre

Vorausgesetzt, dass der Tonar mit seinem Verzeichnis der Gesänge bzw. mit den *Saeculorum amen*-Formeln von Anfang an für die Lehre der Moduszuordnung bzw. der Zuweisung von Psalmkadenzen zu den Antiphonen bestimmt war, muss auch die *differentia* selbst von der frühesten Zeit an eng mit der Modusbestimmung

35. Hiley, *Western Plainchant*, 328; siehe auch Huglo, *Les Tonaires*, 61–63.

36. Ágnes Papp, „Toni chorales“– Rövid tonáriusok Magyarországon a középkor után [Kurze Tonare in Ungarn nach dem Mittelalter], *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013), 299–313. Vgl. Huglo, *Les Tonaires*, 440.

37. Gemeinsam mit anderen synonymen Begriffen. Vgl. Bruno Stäblein, „Psalm: lateinischer Psalmgesang im Mittelalter“ in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10 (Kassel etc.: Bärenreiter, 1962), 1676–1690, hier 1681; Huglo, *Les Tonaires*, 55, 393. Siehe auch „Differentia, I.B“ in *Lexicon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts* (im Weiteren: LmL), hrsg. von Michael Bernhard, Bd. 1 (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006), 979 f.

38. Die Textunterlegung der Psalmkadenz erfolgte in manchen Offiziumsgesangbüchern – nicht aber in den Tonaren – durch die Anfangsworte des Psalmtextes.

39. Der Terminus *differentia* wird in den Zusammenfassungen folgender Lexika eingehend behandelt: Thomas H. Connolly, „Psalm, § II. Latin Monophonic Psalmody“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), vol. 15, 322–332, hier 324, 328–330; Joseph Dyer, „Psalm, II. Lateinisch, einstimmig“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2., neu bearbeitete Ausgabe), Sachteil 7, 1862–1876; Terence Bailey, „Psalm, § II. Latin Monophonic Psalmody“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), vol. 20, 451–463, hier 453, 455–456, siehe auch: Huglo, *Les Tonaires*, 13, 17; Hiley, *Western Plainchant*, 58–62; Huglo, „Grundlagen und Ansätze“, 76.

der Gesänge verbunden gewesen sein. Die Kadenzformel – die Terminatio – ist in der Tat ein wesenseigenes Moment der Psalmodie. Deshalb neigen einige Forscher dazu, sie aus der Frühzeit der antiphonalen Gesangspraxis herzuleiten: Demnach entstanden sie früher als der *Octoéchos* – das formalisierte System der acht Modi und der acht Psalmtöne –, und natürlich früher als die Bezeichnung *differentia* selbst.⁴⁰ Die zu den einzelnen *Saeculorum amen*-Varianten gehörenden Antiphonenlisten deuten darauf hin, dass das primäre Anliegen der frühesten Tonare die Klassifizierung der Melodien war: Sie bezweckten die Veranschaulichung der in der Praxis der Sänger als zusammengehörig empfundenen Melodiengruppen. So ist der Begriff *differentia* im übertragenen Sinne auch auf eine Gruppe von Antiphongesängen innerhalb eines Modus zu beziehen.⁴¹ Letztendlich verband sich die *differentia* – unabhängig davon, ob sie im Verein mit der Praxis (mit dem Absingen der Psalmkadenzen) oder aber mit der Theorie (mit der Klassifikation der Gesänge) aufgetreten ist – unzertrennlich mit der theoretischen Abstraktion des modalen Systems des gregorianischen Chorals und war dazu geeignet, auch ohne besondere Spezifikation die Unterscheidungsmerkmale innerhalb dieses Systems klar hervorzuheben.⁴²

Das zweite theoretische Element

Als Schlussfolgerung seiner umfassenden Abhandlung bezeichnete Michel Huglo die Verbindung der Psalmdifferenz mit dem Antiphonenincipit als zweites theoretisches – und nicht praxisorientiertes – Element des Tonars.⁴³ Huglo bestimmte als erstes theoretisches Element die wechselseitige Beziehung zwischen der Antiphonenfinalis – gleichzeitig Grundton der Tonart – und dem Verlauf des Psalmtons; ferner die griechischen Tonbezeichnungen sowie die Begriffe „authentisch“ und „plagal“, die auch die Bezeichnung des charakteristischen Ambitus umfassten. Letzteres stimmt mit jener Moduslehre überein, welche um 1000 in neuartigen, das ganze Mittelalter prägenden didaktischen Zusammenfassungen (Pseudo-Odo: *Dialogus de Musica*; Guido von Arezzo: *Micrologus*) die primäre Rolle der Finalis in der Tonartbestimmung betonte.⁴⁴ Huglo hielt für das dritte theoretische Tonarelement die acht Melodieformeln („Erkennungsmelodien“) der Modi. Diese haben in den Tonaren ihre Position bis zum Spätmittelalter bewahrt.

40. Clyde W. Brickett, „*Saeculorum Amen* and *Differentia*: Practical versus Theoretical Tradition“, *Musica Disciplina* 30 (1976), 13–36; Merkley, „Tonaries and Melodic Families“, 17.

41. Ausschließlich in diesem Sinne verwendet in Merkley, „Tonaries, Differentiae, Termination Formulas“, 183–194, hier 184. Die spezifische Wortbedeutung hängt mit Merkleys Ansatzpunkt zusammen, kann aber durch Abschnitte zeitgenössischer musiktheoretischer Abhandlungen bestätigt werden. Siehe: LmL, Bd. 1, 979.

42. Siehe: LmL, Bd. 1, 981.

43. Huglo, „Grundlagen und Ansätze“, 79–81.

44. Meyer, „Die Tonartenlehre“, 163–166.

Die Differenzenpraxis

Das wichtigste Kennzeichen des Begriffs „differentia“ – und zugleich auch der Tonare – war, dass der Melodieanfang den entscheidenden Faktor für die Zuweisung der Gesänge zu verschiedenen Untergruppen innerhalb der Modi bildete. Die ersten Beschreibungen, die auf eine zufriedenstellende Verknüpfung von der Terminatio des Psalms mit dem Antiphonenincipit hindeuten, verdanken wir Regino von Prüm (um 900).⁴⁵ Das Phänomen der Überleitung scheint aber eine schwer erfassbare ästhetische Kategorie zu sein.⁴⁶ Manche Theoretiker (z. B. Berno von Reichenau) schufen ein rationales System, beruhend auf musikalischen Prinzipien.⁴⁷ Das genaue Intervallverhältnis zwischen dem Anfangston der Antiphon und der Kadenz war eine Grundsatzfrage der Differenzenpraxis, was die Erörterungen in der süddeutschen Tonarüberlieferung belegen.⁴⁸ Die einzelnen Kadenzformeln wurden, wie es die Traktate bis zum Spätmittelalter bezeugen, den Antiphonenincipits, die nach dem Psalm wiederholt werden sollten, angepasst.⁴⁹ Der heutigen Forschung erleichtert diese Formalisierung keineswegs das Verständnis der Differenzenpraxis: Es wird nämlich klar, dass es innerhalb eines Modus auch mehrere Kadenzformeln mit demselben Schlussston gab, wogegen eine einzige Psalmdifferenz auch Gesänge mit verschiedenen Incipits aufnehmen konnte. Auch die Beobachtung, dass aus den Tonaren „thematische“ Melodiegruppen von Antiphonen mit gemeinsamen strukturellen Elementen zu erkennen seien, steht im Gegensatz zur starren, ausschließlich aufgrund der Incipit-Typen und Anfangstöne vollzogenen Kategorisierung. Die Redundanz der Psalmendungen macht es wahrscheinlich, dass das System in eine sehr frühe Zeit, noch vor die Zuweisung der Antiphonen zu den Modi, datiert werden sollte.⁵⁰ Die Moduszuweisung und die Wahl passender *differentiae* können sich je nach geographischer Lage und Alter unterscheiden. Der Tonar als „Katalog“ eines mehr oder weniger reichen Gesangsmaterials aus mehreren Jahrhunderten ist imstande, die Beziehung von Psalmdifferenz und Antiphon in räumlich-zeitlicher

45. Siehe Michael Bernhard, *Clavis Gerberti. Eine Revision von Martin Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (St. Blasien 1784), Teil I (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1989), 39. Vgl. ferner Huglo, *Les Tonaires*, 83–85.

46. Der berühmte Ausdruck „pulchra connectio“ wird im Traktat und Tonar *De modorum formulis* (Odo Aretinus) überliefert. Siehe *Scriptorum de Musica Medii Aevi novam seriem a Gerbertina alteram*, hrsg. von Edmond de Coussemaker (Paris: Durand, 1864–1867; Repr. Graz: J. Meyerhoff, 1908), Bd. 2, 80. Peter Wagner schreibt über die „wichtigste und die ganze Psalmodie beherrschende Äußerung des choralischen Anpassungsgesetzes“. Siehe Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, Bd. 3, 88 und 129.

47. Vgl. Alexander Rausch, „Der Tonar des Bern von Reichenau und die süddeutsche Tradition“, *Musico-logica Austriaca* 14/15 (1996), 157–166.

48. Zum Beispiel im Tonar von Frutolf. Siehe Vivell, *Frutolfi Breviarium*, 113–183.

49. In den Tonaren der sog. Hollandrinus-Tradition. Vgl. z. B. „Trad. Holl. V“ in *Traditio Iohannis Hollandrini*, Bd. 3: *Die Traktate IV–VIII*, hrsg. von Michael Bernhard – Elżbieta Witkowska-Zaremba (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2011), 109–172.

50. Selbst Autoren vor der Jahrtausendwende klagten über überflüssige „divisiones“. Vgl. Connolly, „Psalm“, 328; Bailey, „Psalm“, 455.

Mannigfaltigkeit sichtbar werden zu lassen – vorausgesetzt, dass sie durch vergleichende Untersuchungen erhellt wird.

Exkurs: Die Problematik der vergleichenden Forschung

Nach den Ergebnissen einer auf ungewöhnlich breiter Grundlage durchgeführten neuen Untersuchung weisen die Antiphonengruppen der Tonare zusammen mit ihren Differenzen eine einzigartige Mannigfaltigkeit auf.⁵¹ Die Aufgabe, Huglos nunmehr etliche Jahrzehnte alte Quellenpräsentation zu ergänzen, scheint demnach dringlich zu sein. Die Zufälligkeiten und Eigentümlichkeiten, die sich aus der Verknüpfung der *differentiae* mit den Antiphonenincipits ergaben, könnten aber auch zu skeptischen Beurteilungen führen. Die Einordnung der Melodien unterscheidet sich nämlich von Quelle zu Quelle, wobei die individuellen Präferenzen der Kompilatoren eine Rolle spielen könnten. Die Anzahl der Psalmendungen schwankt sogar innerhalb eines Modus. Ihre Anordnung und Erörterungsweise ist von Tonar zu Tonar verschieden. Die Anzahl der Differenzen verringerte sich im Laufe der Jahrhunderte beträchtlich. Der Umfang der zu den Modi und Differenzen gehörenden Antiphonenlisten zeigt auch in den großen Tonaren des frühen Mittelalters wesentliche Unterschiede. Noch schwerwiegendere Probleme für die vergleichende Methode entstanden durch die Verringerung und veränderte Ausstattung des Beispielmaterials in den späten Kurztonaren sowie durch die generelle Abnahme des Interesses für die modale Eingliederung des Gesangrepertoires im Spätmittelalter.⁵²

Beim Vergleich von vier Exemplaren eines Volltonars aus der karolingischen Zeit stellte Merkley recht große Uniformität fest und bezeichnete dementsprechend die Phase der modalen Einordnung von Melodien als „the stage of uniformity“.⁵³ Für einen weiteren Vergleich zog Merkley vier grundlegend verschiedene Volltonare heran und demonstrierte die im Material der Tonare erkennbaren Unterschiede. Die repräsentative Untersuchung einer Gruppe von Kurztonaren konnte nur ein beschränktes gemeinsames Repertoire belegen. Zwar wurde die komparative Untersuchung der Tonarquellen gesondert, in verschiedenen historischen „Entwicklungsstadien“ ausgeführt, doch konnte Merkley weitreichende historische Zusammenhänge veranschaulichen.⁵⁴

51. Paul Merkley, *Italian Tonaries* (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1988) und Merkley, *Modal Assignment*.

52. Allerdings bezeugt Merkleys letzte Quellengruppe eine Periode von andauerndem Interesse und vom Festhalten an der praktischen Intention, ja sogar von einer Verknüpfung des Tonars mit der musikalischen Praxis. Siehe Merkley, *Modal Assignment*, 172–188.

53. Ebd., 211.

54. Ebd., „Part Two“, 191–397.

Offiziumsgesangbücher: *Saeculorum amen* für die Sänger

Die Schlussformel der Psalmodie und auch die Zuordnung der einzelnen Gesänge zu den Modi (und zu den Psalmdifferenzen selbst) sind anhand der praktischen mittelalterlichen Quellen genau so klar erkennbar wie aus den theoretischen Tonaren. Obwohl die Praxis der Psalmodie durch die Gradualien und Antiphonare kaum reflektiert wurde, konnten sie darauf trotzdem nicht verzichten: Die antiphonalen Gesänge wurden je nach Zeit und Gegend unterschiedlich mit Psalmton und Psalmkadenz bezeichnenden Abkürzungen⁵⁵ oder aber mit wenigen Noten versehen. Auf die ursprünglich enge Beziehung zwischen Tonar und Gesangbuch weisen jene liturgischen Bücher hin, bei denen während der Niederschrift oder im Laufe des späteren Gebrauchs ein Tonar (oder ein anderes, für die Intonation der Psalmen oder für die Identifizierung der Töne dienendes Intonarium, *Compendium* o. ä.) hinzugefügt wurde.⁵⁶

Es ist auffallend, dass im Verlauf der Forschungsgeschichte die Beschäftigung mit dem Antiphonar als einer möglichen Quelle des Differenzenbestands hauptsächlich durch dieselbe Motivation angeregt wurde, die auch für das Interesse an der engen Beziehung zwischen Antiphonen und Psalmendungen ausschlaggebend war.⁵⁷ Den Ausgangspunkt markierte Peter Wagner mit der Feststellung, dass „sich das interessanteste Stück der römischen Psalmodie am Ende der Psalmformel abspielt“.⁵⁸ Im Weiteren stellte Wagner fest, dass die Differenzenpraxis jenen Teil der mittelalterlichen liturgischen Gesangspraxis darstellt, der auf eine mit dem liturgischen Usus bzw. mit anderen Gattungen des gregorianischen Choralvergleichbare Weise in regionalen Varianten überliefert wurde.⁵⁹ Daher sollte auf ihre Beschreibung und Analyse nicht verzichtet werden. Die Musikgeschichtsschreibung kann jedoch auf diesem Gebiet – trotz der inzwischen fast vor hun-

55. Das System der Abkürzungen konnte auf verschiedene Art und Weise aus Buchstaben- und Zahlkombinationen zusammengestellt werden. Vgl. Huglo, *Les Tonaires*, 90–122. Eine Gruppe von Kodizes mit sog. Tonarbuchstaben ist aus dem Bodenseeraum bekannt; es wurde in der Fachliteratur gründlich untersucht. Vgl. Ephrem Omelin, *Die sanktgallischen Tonarbuchstaben* (Regensburg: Pustet, 1934) (= *Veröffentlichungen der Gregor. Akademie zu Freiburg [Schweiz]*, Reihe 1, 18).

56. Siehe Merkley, *Modal Assignment*, 27–43.

57. „Die Tonarien setzen in der Regel zu jeder Differenz einige solcher Antiphonenstücke, am leichtesten lässt sich aber der Zusammenhang von Differenz und Antiphone an einem vollständig notierten Antiphonar studieren, wie es die Handschrift Lucca ist.“ Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, Bd. 3, 132–133. „Indeed, to find out what tones and endings were used in a particular antiphoner it is necessary to check through each antiphon in the whole manuscript.“ Hiley, *Western Plainchant*, 61.

58. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, Bd. 3, 128.

59. „Da aber das unmittelbare praktische Interesse am liturgischen Gesänge das theoretische und gelehrte weit überstieg, so erweckte die Praxis in den verschiedenen Zentren kirchlichen Lebens auch verschiedene Lösungen einer und derselben Schwierigkeit. Wenn irgend etwas die Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen Choralübung zu beleuchten vermag, ist es ihre Differenzenpraxis.“ (Ebd., 137.)

dert Jahren gewonnenen Erkenntnisse – kaum Fortschritte aufweisen.⁶⁰ Obwohl Walther Lipphardt seine Behauptung, „Tonare sind ein wichtiges Hilfsmittel zur Lokalisierung und Filiation der liturgischen Gesangbücher“,⁶¹ als Lehre aus seiner Arbeit gezogen hat, ist sie dennoch höchstens in der Forschung der Frühgeschichte des *cantus planus* maßgebend geworden.⁶² Heute kann bereits mit Überzeugung gesagt werden, dass Informationen über den Gebrauch der *differentiae* in den Tonaren und in den praktischen Gesangbüchern – das heißt ihre Form, Anzahl, ihr Vorkommen und die Art der Zuweisung zu den Antiphonenmelodien – für die genaue Charakterisierung der liturgischen Gesangspraxis noch lange nach der ersten Jahrtausendwende bestimmend sein konnten.

60. Die einzigen fassbaren Hinweise zur Wahrnehmung der Problematik sind Bemerkungen von Autoren in allgemeinen Zusammenfassungen über Psalmodie, wonach sich etwa das Repertoire der *differentiae* in einem italienischen Tonar und Antiphonar vom Inhalt der vatikanischen Gesangbücher aus dem 20. Jahrhundert unterscheidet. Hiley, *Western Plainchant*, 58; Dyer, „Psalm“, 1867.

61. Lipphardt, „Tonar“, 525.

62. Lipphardt, *Der karolingische Tonar*.