

STM 1961

**Der Semifigurato-Vortrag der Hymnen und
Sequenzen im 18. Jahrhundert**

Von Karl Gustav Fellerer

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Der semifigurato-Vortrag der Hymnen und Sequenzen im 18. Jahrhundert

VON KARL GUSTAV FELLERER

Noch hat sich die Choralforschung wenig mit der Wirklichkeit der Choralpflege im 17/18. Jahrhundert beschäftigt.¹ Das Interesse an der Frühgeschichte des liturgischen Gesangs und seiner mittelalterlichen Entwicklung liess wenig Verständnis aufkommen für die Zeit der »Verderbtheit« und des »Verfalls« der gregorianischen Melodien. Und doch ist der gregorianische Choral auch in den Zeiten, die ihm stilistisch fern standen, gepflegt worden, sowohl in zeitgebundener Gestaltung und Umformung des Erbes, wie in Neukompositionen, die sich mehr oder minder eng an die Tradition anschlossen.² Einerseits wurde der gregorianische Gesang im 18. Jahrhundert als ein *opus sui generis* nicht zur Musik gerechnet³, andererseits versuchte man ihn mit zeitgegebenen Vortragsweisen und Auffassungen zu verbinden. Vor allem in Frankreich, Italien, Spanien hat sich im 18. Jahrhundert eine Choralliteratur entwickelt, aus der diese beiden Gesichtspunkte deutlich hervortreten.⁴ In besonderem Masse wird die Frage der Neukomposition betont.

Die Traktate von Angelo Pellatis⁵, Giulio Cesare Marinelli⁶, Giuseppe Mar. Stella⁷, Pietro Fabrici⁸, Gerolamo Cantone⁹, Matteo Coferati¹⁰, Maurizio Zapata¹¹, Lorenzo Penna¹², Giuseppe Frezza

¹ Eine treffliche Übersicht — über sein eigentliches Thema hinausgehend — gibt L. Söhner, *Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert* (Heft 16 der Veröffentlichungen der gregor. Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz herausg. von P. Wagner), Augsburg 1931. R. Molitor, *Reformchoral*, Freiburg i. Br. 1902. K. G. Fellerer, *Der gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte*, Regensburg 1936.

² G. Frezza schreibt den 4. Teil seines *Il cantore ecclesiastico 1733: Regole per ben comporre nel Canto fermo* S. 137—164. Vgl. R. Molitor, *Reformchoral* (1901). K. G. Fellerer, *Zu Neukomposition und Vortrag des gregorianischen Chorals im 18. Jahrhundert in: Am* 1934, Vol. VI, IV, S. 145.

³ *Compendium Responsoriorum et Antiphonarum* Köln 1803, S. 7.

⁴ J. N. Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik* 1792, S. 300 ff.

⁵ *Compendio per imparare le regole del Canto fermo* 1667.

⁶ *Via retta della voce corale ovvero osservazioni del Canto fermo* 1671.

⁷ *Breve istruttione alli giovani per imparare il Canto fermo* 1675.

⁸ *Regole generali di Canto fermo* 1678.

⁹ *Armonia Gregoriana* 1678.

¹⁰ *Il cantore addottrinato o regole del canto corale* 1682.

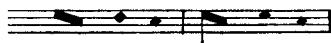
¹¹ *Breve discorso sopra le regole di canto fermo* 1682.

¹² *Direttorio del canto fermo* 1689.

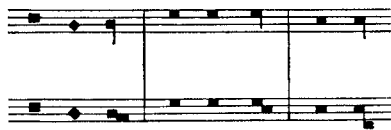
dalle Grotte¹³, Domenico Scorpione¹⁴, Francesco Maria Vallara¹⁵, Carlo Antonio Portaferri¹⁶ u. a. kennzeichnen die in Italien gewonnene Choralauffassung. G. Frezzas »Il cantore ecclesiastico per istruzione de' religiosi minori conventuali e beneficio comune di tutti gli ecclesiastici« Padova 1698, ist 1713 und 1733 in neuer Auflage erschienen. Dieses Buch war als Lehrbuch um die Wende des 17/18. Jahrhunderts sehr verbreitet und stellt die in dieser Zeit gegebenen Choralauffassungen und ihre praktische Auswertung in vier Teilen zusammen. Für die Praxis geschrieben, lassen sich aus Frezzas Darstellung die Gegebenheiten der praktischen Choralpflege um die Wende des 17/18. Jahrhunderts ablesen.

Das Kernproblem ist die Auseinandersetzung mit der — durch die humanistischen Auffassungen im 15/16. Jahrhundert neu geordneten — Wortdeklamation und Akzentuierung. Sie hat die Umbildungen der gregorianischen Melodien seit dem 16. Jahrhundert bestimmt und zu den »Reformfassungen« geführt, vorallem aber zu der rhythmisierten Vortragsweise, Melismen-verkürzung und -verlagerung, sowie besonderer Schwerpunkt-verteilung auf tonaler Grundlage durch Einfügung von Akzidentien.

Zwar ist die Einfachheit des Vortrags ein allgemeines Erfordernis für den Vortrag aller gregorianischen Gesänge, doch werden der zeitgegebenen Vortragsweise entsprechend auch Freiheiten, vorallem bei Hymnen und Sequenzen, gestattet. Der *canto semifigurato* tritt damit als eine ausdrückliche Vortragsform neben den *canto fermo*. Die *diversita di tempo* ist der wesentliche Unterschied der beiden Vortragsweisen.¹⁷ Die Notenformen der Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, dazu die in Semibreves aufgelösten *ligaturae obliquae*



und Abbriviaturen



¹³ Il cantore ecclesiastico 1698.

¹⁴ Istruzioni corali 1702.

¹⁵ Scuola corale 1707.

¹⁶ Regole del canto fermo ecclesiastico 1732.

¹⁷ S. 36: ». . . una delle differenze principali tra'l canto Fermo e Figurato è, perchè questo richiede molte diversità di Tempo, e quello nò. Con tutto ciò non può negarsi, che anche il canto Fermo ammette i suoi Tempi diversi, secondo le diverse Figure, che anno le note.«

kennzeichnen die rhythmischen Unterschiede. Die Grundregel ist, dass die Longa 2 Schläge, die Brevis einen, die Semibrevis 1/2 zählt, soweit nicht bei Semibreven Triolen zusammengefasst werden.¹⁸ Durch Punkte nach den Noten werden die Takte entsprechend zusammengefasst.¹⁹ Das Tempo aber ist vom Ritus bestimmt.²⁰ Die mittelalterliche Vorschrift, dass an Hochfesten im allgemeinen langsam, an Ferialtagen schnell gesungen wird²¹ hat sich erhalten, freilich unter Berücksichtigung der Deutlichkeit des Vortrags.²² Die Verse des Introitus, Graduale, Tractus, Alleluja, etc. werden wie »Ariette spirituali« schneller genommen als die Hauptsätze, zumal hier Rezitationen vorliegen. Es wird am besten auf einem Atem gesungen entsprechend dem Sologesang bis zur Schlusskadenz, auf die eine Pause folgt. Die Hymnen und Sequenzen werden als *Ariette ecclesiastiche* bewegt vorgetragen, ausgenommen einige, die ganz oder teilweise ruhige Verse besitzen wie *Ave maris stella*.²³

Im allgemeinen werden Longae am Anfang und Ende gebraucht, die Breven und Semibreven entsprechend den Worten, die Minimen nur selten bei bestimmten Melodien, im besonderen bei Melismen.

Besondere Dehnungen kennzeichnen die Fermaten (*coronatae*) besonders bei der antepenultima und Kadenzierungen, bei denen zwei oder drei Silben in einer End- oder Binnenkadenz auf der gleichen Note stehen. Die betonte Silbe wird durch die Dehnung hervorgehoben. In ähnlicher Weise können auch andere Hervorhebungen in bestimmten Fällen nach der Verfügung des *discreto cantore* gebracht werden.²⁴ Im Credo sind solche Dehnungen bei *Et incarnatus* oder *simul adoratur* gebräuchlich.²⁵ Pausen in der Länge einer Semibrevis kennzeichnen die verschiedenen Perioden entsprechend dem Text²⁶, solche in doppelter Länge grössere Abschnitte, wie zwischen Responsorium und Vers oder Antiphon und Psalm, sowie besondere Hervorhebungen von Akzenten u. a.²⁷

¹⁸ S. 39.

¹⁹ S. 40.

²⁰ S. 40: il canto sia più adagiato nelle Solennità maggiori, che nelle ordinarie; più nelle Feste, che ne'di feriali; più ne'Doppj, che ne' Semidoppj, e Semplici. Ma per darne una regola certa per le Solennità, potria misurarsi la battuta col moto del polso non alterato di chi regola il coro, che riuscirà molto adagiato; sicchè ad ogni tocco di polso si batta una Breve . . .«

²¹ Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi (Gerbert, Scriptores I, 5).

²² S. 116 ». . . ne Riti inferiori si permette una competente lubricità, che non degeneri in fretta, non confonda il canto, nè si trascurino le dovute pause.

²³ S. 116, Nr. VIII.

²⁴ S. 45, Nr. XII.

²⁵ S. 45, Nr. XIII.

²⁶ S. 45, Nr. XIV.

²⁷ S. 46, Nr. XV.

Beim alternierenden Vortrag zweier Chöre muss der 2. Chor abwarten, bis der erste ausgesungen hat. Am besten ist, zwischen die beiden Chöre eine Pause einer Semibrevis einzulegen, um die Chöre deutlich zu unterscheiden.²⁸ Bei der Intonation der Psalmen, Verse etc. durch zwei Vorsänger müssen die beiden Stimmen verschmelzen²⁹, sie muss auch vollständig, den Schluss eingeschlossen, erfolgen, da sonst beim anschliessend einsetzenden Chor eine Verwirrung entstehen könnte.³⁰

Die Hymnen des Stundengebets und der Komplet haben unterschiedliche Intonationen je nach den Festzeiten.³¹ Die Regelung der Melodien ist notwendig, um mehrere Personen zu unisonem Singen zu veranlassen während die Sologesänge freier behandelt werden können.³² Doch sind Hymnen, Sequenzen und Credo-Kompositionen in der Vortragsart nicht an den strengen *cantus planus* gebunden, sondern müssen allein wegen ihrer Länge Abwechslung und eine an den zeitgegebenen Gesang sich anschliessenden Vortrag (*semifigurato*) bringen.³³

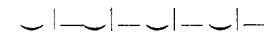
Der hier geforderte *stile licenzioso* und *semifigurato* steht im Gegensatz zu dem Vortrag *senza diversità notabile di tempo*, die als besonderes Kennzeichen des *Cantus planus* herausgestellt wird³⁴ und auf der Gleichmässigkeit der Dauermessung beruht.³⁵

Kraft und Einfachheit sind die erste Voraussetzung eines richtigen Choralvortrags.³⁶ Daher sind Vortragsweisen der Figuralmusik wie Verzierungen, Falsett, aber auch das Oktavieren, der Forzato-vortrag, Tempo-Überstürzungen, wie Dehnungen, Wortwiederholungen, soweit sie nicht ausgeschrieben sind, Auszierungen der letzten Note mit Koloratur und nicht zuletzt das mehrstimmige Improvisieren zum Choral, besonders zum Psalmmodieren sei, es vom eigenen oder

vom respondierenden Chor³⁷, *abusi*, Nur ausgezeichnete Chöre können sich diese Vortragsweise erlauben.³⁸

Trotz der dem Gregorianischen Gesang eigenen Einfachheit des Vortrags muss dieser entsprechend dem Ausdruck der Liturgie sein. Daher müssen auch Freiheiten, die dem *canto figurato* entnommen sind, angewendet werden. Neben dem strengen Choralvortrag hat der *stile semifigurato* damit seine Bedeutung. Er tritt besonders bei Hymnen und Sequenzen auf, sowie beim Credo, um die Länge mit einiger Abwechslung zu erfüllen.³⁹ Dagegen wird der einfache Vortrag bei Antiphonen, Psalmen, Invitatorien, Responsorien, Introiten, Kyrie etc. gefordert.

Bei den Hymnen erfordern die verschiedenen Silbenquantitäten verschiedene Längen, vorallem die Tripla, die eine Brevis und Semibrevis in einer Takteinheit bindet also einen Dreiertakt. Dieser kann



auch auftaktig auftreten wie *Ad regias agni dapes*.⁴⁰ Daneben tritt die Hemiole auf, wenn die Dreiteiligkeit nicht durchgehend vorliegt,



wie bei *Patris fruen-dum mune-re, sanctum da-tu rus spiritum*. Die Taktierung der Hymnenmelodien führt auch zur doppelten Tripla oder Sestupla mit sechs Semibreven⁴¹, wie bei



Sanc-torum meri-tis inclyta gaudia.

Diese Rhythmisierung der Hymnen und Sequenzen im *stile semifigurato* führen im *tempo aggiustato* zu verschiedenartigen Gestaltungen im Tripeltakt⁴² und zu wechselnder freier Taktgestaltung eines *tempo obligato*.⁴³ Die mensurale Dauerordnung der Noten schliesst sich der Deklamation und ihrer Rhythmik des Wortes an. Bei *ex Maria virgine* des Credo wird so die Tripla dem Wort angepasst.⁴⁴

In den alten Büchern steht ein Melisma z. B. auf der 2. Silbe bei

²⁸ S. 116, Nr. X. Vgl. auch S. 136, Nr. VIII.

²⁹ S. 117, Nr. XI.

³⁰ S. 117, Nr. XII.

³¹ S. 106 Parte III, Lez. II.

³² S. 84.

³³ S. 161 Parte IV, Lez. XII: Le Seguenze, i Credo e gl'Inni & altre cantilene alquanto lunghe esiggon vaghezza e leggria adria; anzi a queste, e simili cantilene si permette lo stile licenzioso, e semifigurato . . .

³⁴ S. 11: Il canto fermo è una modulazione di voce, senz'armonia e senza diversità notabile di tempo, usata negli uffizj ecclesiastici.

³⁵ Nel canto fermo quasi tutte le note si misurano con la medesima durazione, accettuate quelle, che sono formate in figura di rombo o in altra forma (S. 11).

³⁶ S. 111 . . . la sodezza e semplicità con le condizioni principali, anzi proprietà del canto fermo.

³⁷ Lezione IV, Parte III, Nr. 2—9, S. 112.

³⁸ S. 112 » . . . benchè quest'uso non so esservi, se non nelle Cappelle insigni, dove il coro perfetto de' Musici per debito va contrapuntizando sopra il canto fermo.

³⁹ S. 117, Lez. VI, Nr. I: » . . . forse per render men tediosa la lunghezza con qualche varietà.

⁴⁰ S. 117, Nr. II » . . . che deve principiar con una Semibreve, si presuppone la pausa di due lempi occupati da una Breve, la quale per le Strofe susseguenti è l'ultima nota dell' antecedente . . .

⁴¹ S. 118, Nr. IV.

⁴² S. 119, Nr. V.

⁴³ S. 119, Nr. VI » . . . si vede un andar molto leggiadro proprio da Arietta, notando però le sole Strofe, che anno canto diverso.

⁴⁴ S. 121, Nr. VII.

eis. Es soll aber nach der üblichen Betonung das Melisma nicht auf die Silbe *is*, sondern auf *e*-gebracht werden, ebenso soll es bei *dominus*, nicht auf *nus*, sondern auf *do*- stehen.⁴⁵ Diese Betonung der Akzentsilbe kann auch eine Wiederholung des Schlusswortes bedingen, die dem Schlussmelisma unterlegt wird, z. B. statt *eum*:- *e-um*, auch wenn dieses damit verändert wird.⁴⁶ Zu diesen Veränderungen gehört auch die Teilung des Schlusstons für die vorletzte kurze Silbe wie bei *do-minus* oder die Verschleifung und Wiederholung des Hochtons wie bei *lu-ceat*.⁴⁷



Das Verschleifungs-*i* vor einem Vokal, wie bei *scientia*, *cantionum*, *oratio*, *reconciliatio*, *confessione* muss in gleicher Weise als selbständiger Ton eingefügt werden.⁴⁸

Die erste Note wird gedehnt, um den Sängern die rechte Einstellung auf den Ton zur Fortsetzung zu geben, soweit sie nicht schon in neueren Aufzeichnungen des *canto semifigurato* entsprechend bezeichnet ist.⁴⁹ Ebenso ist die Penultima zu dehnen sowohl am Schluss wie bei Zwischenkadenzen, wenn hier auch weniger als beim Abschluss. Gleichmässige Dehnungen werden aber bei bestimmten Worten angebracht, um sie hervorzuheben wie im Invitatorium bei *Venite adoremus* und bei *procidamus ante Deum*, im Credo bei *Et incarnatus*, sowie bei *simul adoratur* und *conglorificatur*.⁵⁰

Während bei den meisten Hymnen und Sequenzen der Dreiertakt die rhythmische Grundlage bietet, finden sich einige mit einem frei wechselnden Obligato-Rhythmus wie in *Jesse Virga humidavit*. Aufeinanderfolgende Breves werden als Ligaturen gesungen, also als zwei Semibreves. Geschwänzte Noten (*note rotte*) werden zweigeteilt mit einer zweiten Note in verschiedenen Intervallen, so in Strophe 1 bei *Jesse* in der Sekunde, in Strophe 2 bei *Virga* in die Unterquart, bei *virginis* und *perseverat* in die Unterquint.⁵¹

Beim nicht solistischen unisono-Singen ist eine Einheit in Rhythmik und melodisch-tonalem Vortrag notwendig⁵², die durch Orgel-

begleitung noch unterstrichen wird⁵³, sei es im Alternatim oder in der Begleitung. Entsprechend dem Kirchenton der Chormelodie hat der Organist das Alternatim-Versetz zu wählen und auf die richtige Verknüpfung des Endes des vorausgehenden und Beginns des folgenden Gesangs zu achten. Frezza führt ausdrücklich folgende Hymnen und Sequenzen für die einzelnen Töne auf.⁵⁴

I. Jesu redemptor (Octava di Natale), Placare Christe, Jam Christus astra, Pange lingua, Ave maris stella, Coelestis urbs Jerusalem. — Veni sancte spiritus.

II. Rex gloriose Martyrum, Jesu redemptor (de Confessori), Jesu corona, Fortem virili pectore, O gloriosa virginum, Ut queant laxis, Pater superni luminis, Te splendor, Virtus patris, Decus morum, Regis superni nuntia, Iste confessor, Iste quem laeti, Audi benigne conditor.

III. Sanctorum meritis, Martinae celebri, Te Joseph celebrent, Salutus humanae sator, Quicumque Christum quaeritis, Jesu dulcis memoria, Concinat plebs fidelium.

IV. Quodcumque in orbe, Decore lux, Beate pastor, Egregie Doctor, Miris modis, Exultet orbis gaudiis, Te Deum.

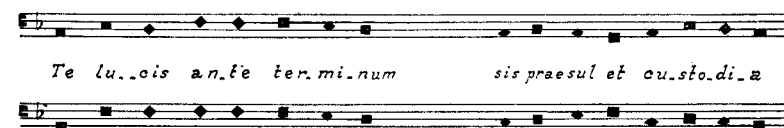
V. Creator alme siderum, Aeterna Christi munera.

VI. Invicte martyr unicum.

VII. En clara vox redarguit, Proles de coelo prodiit, Aeterna Christi munera, Christo profusum sanguinem.

VIII. Crudelis Herodes, Jam sol recedit, Lucis creator optime, Veni creator spiritus, Ad regias agni dapes.

Bei unregelmässiger Behandlung der Tonart in den einzelnen Versen ergibt sich eine verschiedenartige Kadenzierung der Alternatimsätze der Orgel ebenso wie im *Tedeum*.⁵⁵ Die Orgel hat die tonale Führung des Gesangs.⁵⁶ Die unterschiedliche Tradition der Melodiefassung und Vortragsweise an einzelnen Orten kann zu Schwierigkeiten eines einheitlichen Vortrags führen, vor allem, wenn der Aufzeichnung entgegen Änderungen von Intervallen vorgenommen werden, wie bei *Te lucis ante terminum*:



⁵³ S. 123 Parte III, Lez. IX.

⁵⁴ S. 128 Parte III, Lez. X.

⁵⁵ S. 130 Parte III, Lez. XI.

⁵⁶ S. 132: »Avverta finalmente l'Organista che il coro ha da ubbidire all'Organo e non l'Organo al coro ...«

⁴⁵ S. 113.

⁴⁶ S. 114.

⁴⁷ S. 115.

⁴⁸ S. 115, Nr. VI.

⁴⁹ S. 36, Pars I, Lez. VIII.

⁵⁰ S. 115, Nr. VII.

⁵¹ S. 121.

⁵² S. 121 Parte III, Lez. VII VIII.

Solche improvisatorische Änderungen, Kontaminationen und Zersingformen können zu Neufassungen führen, die infolge der Intervallveränderungen zu anderen Tonarten kommen und damit das melodisch-harmonische Gefüge umgestalten.

Im *canto fermo licenzioso* und *semifigurato* aber werden die längeren Choralstücke, vor allem Hymnen, Sequenzen und Credo vorgetragen unter ausdrücklicher Berücksichtigung der tonartlich gebundenen Melodik⁵⁷ und der Gesetzmäßigkeiten des Acappella-Gesangs.⁵⁸ In der Rhythmik aber liegt zur Kennzeichnung der Längen und Kürzen bei Hymnen und Sequenzen der Dreiertakt vor, gelegentlich, wie bei *Sanctorum meritis* zur Sestupla erweitert.⁵⁹ Die erste Strophe bestimmt den Rhythmus der anderen beim Hymnus, bei der Sequenz aber kann alle zwei Strophen der Rhythmus sich ändern. Der Vortrag soll feurig und unterhaltend (*brioso ed ameno*) sein.⁶⁰ Wenn die Verse des Hymnus nicht alle mit dem Akzent auf der drittletzten Silbe enden, wie bei *Ave maris stella* oder *Pange lingua* ist das *Tempo ordinario* ausser der Tripla zu beachten, jedoch so, dass die Melismen auf einem Atem ohne Beschleunigung gesungen werden können. Bei jambischen Versen, die ihrer Natur nach sich mit der Tripla verbinden, bleibt ebenso das *tempo ordinario* bestehen, ausgenommen die letzten drei Silben, bei denen die drittletzte die Betonung erhält.

Der im Grunde langsame Vortrag lässt in der Darstellung von Abschnitten auf einem Atem Probleme entstehen. Frezza weist auf solche Abschnitte im Credo insbesondere das Amen-Melisma.⁶¹ Das Credo lässt im Interesse seiner Ausdehnung und seiner verschiedenartigen Ausdrucksgehalte den *canto licenzioso* in besonderem Masse zu. Besonders in der Neukomposition, einschliesslich der mehrstimmigen *Et incarnatus* Einlage,⁶² oder in dem Wechsel zwischen freier Komposition und Choralmelodie in den einzelnen Abschnitten⁶³ treten diese Fragen auf, nicht zuletzt auch die Frage der Übernahme anderer Choralthemen insbesondere der Hymnen.⁶⁴

⁵⁷ S. 161: »le licenze che possono prendersi in simili cantilene non devono esser punto pregiudiciali all'essenza del tono in cui si compongono.«

⁵⁸ S. 161: »volendosi mendicar qualche vaghezza dal canto figurato intendasi del canto figurato sodo e massiccio qual è quello che si chiama a Cappella e non del vano e dissoluto più accomodato all'orchestre de'profani teatri che a'cori de sagri tempj benchè a nostri giorni pur troppo siasi questo ancora intruso nelle capelle.«

⁵⁹ Dies wurde bereits in Parte III, Lez. VI ausgeführt und an Beispielen erläutert.

⁶⁰ S. 162 Parte IV Lez. XIII, Nr. 3, Nr. 5; Parte III, Lez. 6, Nr. 3, Nr. 4.

⁶¹ S. 162, Parte IV, Lez. XIII, Nr. 7.

⁶² S. 163, Nr. 8.

⁶³ S. 163, Nr. 10.

⁶⁴ S. 163, Nr. 11, 12.

Die Aufzeichnungen der Choralmelodien im 18. Jahrhundert haben vielfach den *canto semifigurato* berücksichtigt d. h. sie sind in unterschiedlichen rhythmischen Werten, entsprechend der Wortdeklamation und der Tendenz, das Melisma in eine Taktfolge einzugliedern, aufgezeichnet. Aber auch dort, wo diese Aufzeichnung nicht besteht, erfolgt die Aufführungsweise in dieser Art. Frezza hat, wie die anderen Choraltheoretiker seiner Zeit dazu Anweisungen gegeben. Hymnen und Sequenzen bedingen in besonderem Masse infolge ihrer rhythmischen textlichen Struktur diesen Vortrag. Die traditionelle Lehre des *cantus planus* wird in diesem seit dem 16. Jahrhundert von der humanistischen Wortdeklamation bestimmten rhythmischen Vortrag überwunden. Fabio Santoro⁶⁵ bezeichnet 1715 diesen mensurierten Choralvortrag als *canto misto*.

Der *Canto semifigurato* wird als Vortragsweise auf die traditionellen Melodien angewendet, sowohl in der deklamatorisch-mensuralen Rhythmisierung, wie in der dem Dur-Moll angelegenen Tonalität, die entsprechende Semitonien bedingt, und in der zeitgebundenen Vortragsart ihrer Agogik. Andererseits aber ist er bestimmend für die choralische Neukomposition, die frei die Prinzipien der zeitgebundenen Komposition und Vortragsweise mit nur noch äusseren Formen der gregorianischen Tradition verbindet.

Diese Lösung von der Tradition der liturgischen Gesänge ist aber auch auf Widerstand gestossen. So wurde durch die Synode in Krakau 1621 der mensurale Vortrag der gregorianischen Melodien verboten.⁶⁶ Doch war die Entwicklung des *canto semifigurato* oder *canto fratto* und des *Plain-chant musical* gegenüber dem *canto fermo* nicht aufzuhalten. Vor allem im Zusammenhang mit der Orgelbegleitung, die z. T. geschlossene instrumentale Formen annahm,⁶⁷ hat sich dieser Ausgleich zwischen zeitgebener Musik und dem gregorianischen Gesang vollzogen.

Sequenzen und Hymnen aber haben diese Bewegung am natürlichsten aufgenommen, da in ihrer rhythmischen Textgestaltung die Voraussetzung für einen rhythmischen Gesangsvortrag gegeben war. Bereits in der Tradition des Vortrags der Hymnen und Sequenzen hat ihre rhythmische Aufführung eine Begründung. Der *canto semifigurato* hat daher im 17/18. Jahrhundert in Hymnus und Sequenz am leichtesten diese Verbindung von gregorianischer Tradition und zeitgebundener Vortragsweise finden können.

⁶⁵ *Scola di canto fermo* 1715, 15.

⁶⁶ *Reformationes generales Cracoviae* 1621, cap. 30 de cultu divino.

⁶⁷ L. Söhner S. 73