

## DER URSPRUNG DES FAUXBOURDONS

VON HEINRICH BESSELER

Seit Guido Adlers „Studie zur Geschichte der Harmonie“ (1881) ist immer wieder der Fauxbourdon, als Ursprung des Klangelementes in unserer Musik, untersucht worden, ohne daß für den Namen und die Technik eine allgemein anerkannte Erklärung vorläge. Die beiden letzten Studien, die das Theoretikerschrifttum gründlich durchprüfen, widersprechen einander im Ergebnis. Manfred Bukofzer suchte 1936 den „englischen Diskant“ vom „kontinentalen Fauxbourdon“ zu scheiden, während Thrasybulos Georgiades 1937 an der Zusammengehörigkeit beider festhielt und England als Kerngebiet ansah.<sup>1</sup> Es scheint also, daß Klarheit nicht aus den theoretischen, sondern allenfalls aus den musikalischen Quellen zu gewinnen ist. Dort kommt der Vermerk „faux bourdon“ nur vor, wenn zwei Voraussetzungen erfüllt sind:

1. Das Stück muß zweistimmig, für Diskant und Tenor, notiert sein, während der Kontratenor zu ergänzen ist.
2. Als einzige Konsonanzen dürfen Sextakkorde und Quint-Oktavklänge auftreten.

Da der heutige Sprachgebrauch sich ausgeweitet hat, sei für echte Fauxbourdons, die entweder vollständig oder in einem fest umgrenzten Teil diesen Bedingungen entsprechen, der Terminus „Fauxbourdonstück“ eingeführt.

Bei chronologischer Ordnung des Erhaltenen treten zwei Werke an die Spitze, die der Handschrift Bologna, Liceo musicale Q 15 entstammen: eine Motette von Johannes de Limburgia und ein Proprium-satz von Dufay.<sup>2</sup> Diese beiden Fauxbourdonstücke sind nicht etwa, wie man erwarten könnte, primitiver als die bisher veröffentlichten, sondern im Gegenteil anspruchsvoller, besonders die als „Postcommunio“ bezeichnete Schlußnummer der Mssa S. Jacobi von Dufay. Es handelt sich um eine Diskantchoralbearbeitung der gregorianischen Communio an Apostelfesten „Vos qui secuti estis me“.<sup>3</sup> Die Komposition dürfte kurz vor 1430 anzusetzen sein. Ihr Tenor verrät sorgfältig

<sup>1</sup> M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen. Straßburg 1936. — Thr. Georgiades, Englische Diskant-traktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München 1937.

<sup>2</sup> Sämtliche Einzelnachweise bringt das zum Schluß genannte Buch des Verfassers.

<sup>3</sup> In der Ausgabe des Stückes unten S. 109 sind die Choraltöne laut Graduale Romanum, Rom 1908, 62“ durch \* gekennzeichnet.

tige Durchgestaltung, namentlich im Rhythmus. Man bemerkt mehrfach die sonst ungebräuchliche Klausel mit Quartsprung abwärts in den Grundton (Takt 3/4, 11, 14/15, 15/16). Auffällig ist vor allem die Notierung des Ganzen als Kanon, wozu ein Spruch in leoninischen Hexametern folgende Anweisung gibt:

Si trinum queras / a summo tolle figuras  
Et simul incipito / dyatessaron insubeundo.

Demnach ist die Mittelstimme als Verdoppelung des Diskantes in der Unterquart auszuführen. Die daraus entspringenden ungedeckten Quartten, ohne Ergänzung zum Sextakkord, haben in den bisher bekannten Fauxbourdons kein Gegenstück (Takt 10—11, 14—15, 19). Die Postcommunio nimmt offenbar eine Sonderstellung ein. Einzig in diesem Satz kommt ein solcher Kanonvermerk vor. Solange keine neuen Unterlagen entdeckt werden, muß aus quellenmäßigen und stilistischen Gründen Dufays Postcommunio als das älteste erhaltene Fauxbourdonstück betrachtet werden.

Wo liegt die Erklärung für den Tatbestand? Sicher handelt es sich beim Entstehen des Fauxbourdons um eine Auseinandersetzung mit englischer Musik, deren erste kontinentale Niederschriften kurz vorher, in derselben Handschrift Bologna Q 15, auftauchen. Es sind Kompositionen, die zum Teil auch im Old Hall-Kodex stehen. Dort aber, auf englischem Boden, fehlt vom eigentlichen Fauxbourdonstück jede Spur. Am ehesten vergleichbar wären dreistimmige Konduktensätze, in denen die altenglische Tradition des terzen- und sextenreichen Vollklanges ihren Höhepunkt erreicht. Aber auch der Old Hall-Kodex notiert solche Stücke nach gewohnter Art in Partitur, während kontinentale Fauxbourdons ebenso regelmäßig in Einzelstimmen geschrieben sind. Schon das Notenbild verrät eine strengere Kontrapunktauffassung des Festlandes. Sie mußte sich bemerkbar machen, als das Problem der Parallelführung und Klangverschmelzung zu lösen war.

Prosdocimus de Beldemands begründete 1412 das Parallelenverbot bekanntlich damit, daß in solchen Fällen eine Stimme dieselbe Melodie haben würde wie die andere: „quod contrapuncti non est intentio / cum ejus intentio sit, quod illud quod ab uno cantatur, diversum sit ab illo quod ab altero pronuntiatur, et hoc per concordantias bonas et debite ordinatas.“ Die hier grundsätzlich geforderte „Diversität“ aller Stimmen war ein Kernstück der Polyphonie des frühen 15. Jahrhunderts. Jede Stimme hatte ihre besondere Funktion im Satz, dementsprechend ihre eigentümliche Melodik und Rhythmik. Längeres Parallelführen hätte zwei scharf geprägte Individualitäten zu einer Art von Stimmenpaar zusammengekoppelt — ein unmöglicher Gedanke für den spätgotisch geschulten Musiker. Prosdocimus verbietet in der vierten Kontrapunktregel ausdrücklich längere Folgen unvollkommener Konsonanzen. Schon im 14. Jahrhundert beschränkten die Theoretiker

deren Zahl auf zwei, drei oder höchstens vier und forderten dann Unterbrechung durch eine vollkommene Konsonanz, nämlich Einklang, Quint oder Oktav.

Man darf annehmen, daß in den 1420er Jahren der prächtig dahinströmende Vollklang der Engländer auf dem Kontinent ungeheuren Eindruck gemacht hat. Solche Dinge zu übernehmen, verbot jedoch die eigene Kontrapunktauffassung. Das Problem der Parallelführung und des Terzen-Sexten-Vollklanges mußte nach dem altüberlieferten Grundgesetz der Polyphonie gelöst werden. Es gab hier nur einen einzigen Ausweg, und zwar mit Hilfe des Kanons.<sup>4</sup> Eine geschriebene Stimme war kanonisch zu verdoppeln, wenn ein zweiter Sänger im vorgeschriebenen Zeitabstand einsetzte. Sie war ebenso zu verdoppeln, wenn man den zweiten Sänger in einem bestimmten Raumabstand mitsingen ließ, etwa im Terzintervall. Dieser „Intervallkanon“ bot offenbar eine Möglichkeit, die Parallelführung systematisch in den Satz einzubauen. Nicht zwei verschiedene Stimmen regelwidrig parallelführen, sondern eine einzige durch Intervallkanon verdoppeln! Das ist der Kerngedanke des Fauxbourdons. Er hat zur Folge, daß die einmal gewählte Stimmenverdoppelung das ganze Stück hindurch unverändert in Kraft bleiben muß. Wer zum Kanon greift, unterwirft sich seinem Gesetz. Die Aufgabe lag also darin, für einen solchen Fauxbourdonkanon das richtige Intervall zu finden.

Man darf annehmen, daß Dufay bei seinen ersten Versuchen den Intervallkanon in Terzen und Sexten geprüft, aber wieder verworfen hat, weil Terzen- oder Sextenketten nur schwer mit einer dritten Stimme zu verknüpfen waren. Bei Quartparallelen dagegen konnte die dritte Stimme sowohl Sextakkorde wie Quint-Oktavklänge ergänzen. Beide Möglichkeiten sind in der Postcommunio abwechselnd benutzt, wobei die Sextakkorde nur leicht überwiegen. Man erkennt Dufays Absicht, die Sextenfolgen immer wieder durch vollkommene Konsonanzen, nämlich Oktaven, so zu unterbrechen, wie der Kontrapunkt es verlangt. Als Höchstmaß bringt er ein einziges Mal fünf Sextakkorde nacheinander (Takt 5/6), im übrigen zwei, drei oder allenfalls vier. Nur auf diese Weise erklären sich die häufigen Quartfälle der Unterstimme, und zwar nicht nur bei Kadenzen, sondern auch innerhalb der einzelnen Abschnitte (Takt 3/4, 5, 9, 11, 14/15, 15/16, 17, 21). Es erscheint also nicht zweifelhaft, daß die merkwürdige Rolle der Quart beim Fauxbourdonstück, sowohl als Dauerintervall der Oberstimmen wie als häufiger Melodieschritt im Tenor, einzig und allein auf die geschilderten kontrapunktischen Erwägungen zurückzuführen ist.

<sup>4</sup> Das Wort wird hier im Sinne des 15. Jahrhunderts benutzt. Bekanntlich verstand man darunter eine konkrete, gern in Rätselform gekleidete „Anweisung“, die mechanisch durchzuführen war: Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens (Tinctoris, *Diffinitorium Musicae*).

BL 119  
Postcommunio Dufay

Si trinum queras / a summo tolle figuram  
Et simul incipito / dytessarum insubounde.

Voa \_\_\_\_\_  
Tenor faux bourdon

Qui se - cu - ti e - stis me,

so - do - bi - tis

eu - per se - des,

ju - di - ces du - o - de - cim

tri - bus

is - ra - el

Die Tenor-Schlußnoten Takt 7.1, 11.3 und 16.1 haben statt des Punktes eine Semibrevispause.

Der Diskant läßt ebenfalls die Schwierigkeiten erkennen, mit denen die neue Klangtechnik zu kämpfen hatte. Zahlreiche Vorhalte, Durchgangs- und Wechselnoten in der Melodie, an sich zeitüblich und charakteristisch, erhalten durch die Quartverdoppelung plötzlich ein ungewohntes Schwergewicht. Nur teilweise hat Dufay dabei den Akkord ausgesetzt. An anderen Stellen behilft er sich mit Doppeldurchgängen der Oberstimmen (Takt 2, 5 usw.) oder mit Doppelvorhalten (Takt 9, 11, 14, 19, 21). Mehrfach werden kurze Tenor-Orgelpunkte benutzt, um das Quartenspiel der Oberstimmen zu stützen, was eigenartig kühne Zusammenklänge hervorruft (Takt 10—11, 14—15, 19). Die Technik ist also frei und vermeidet jedes Schema, abgesehen vom selbstgewählten Zwange der Quartverdoppelung. Alle Einzelheiten kennzeichnen die Postcommunio als ein Erstlingswerk, mit dem der neue Vollklang erprobt wurde. Das Stück liefert den Beweis, daß Dufay die Fauxbourdontechnik buchstäblich „erfunden“ und auf eine Musik angewandt hat, die keineswegs darauf zugeschnitten war. Hier mußte manches noch verbessert, umgeformt und geglättet werden.

Verbessern hieß vor allem vereinfachen. Schon nach kurzer Zeit dürfte der typische Fauxbourdonsatz erreicht worden sein, wie er durch die veröffentlichten Stücke, besonders die Hymnen Dufays, allgemein bekannt ist. Zwei Stimmen mit einer Quartverdoppelung bewirkten hier eine Klangschönheit und Fülle, von der man sich früher nichts träumen ließ. Der hinreißende Eindruck der neuen Klangkunst hat offenbar dazu geführt, daß man die Sextenfolgen immer freier handhabte. Nach wie vor war jedoch der Fauxbourdon keine Improvisation, sondern eine strenge Form, wobei die Mittelstimme nur als Diskantverdoppelung in der Unterquart ergänzt werden darf. Dieser Kanongedanke hatte die Einheit des „Fauxbourdonstückes“ herbeigeführt, andererseits die Beschränkung auf Sextakkorde und Quint-Oktavklänge erzwungen. Er war das neuartige, nichtenglische Prinzip, auf dem die Selbständigkeit der Fauxbourdonpraxis beruhte. Nach den erhaltenen Quellen zu urteilen, haben die Engländer von der kontinentalen Technik im Bereich der *Res facta* keinen Gebrauch gemacht. Nur zur Improvisation erschien das Verfahren brauchbar, und dort verschmolzen sie es mit alten einheimischen Gewohnheiten. Der englische Improvisations-Faburdon und später der italienische Falsobordone zeigen, wie nachhaltig Dufays Erfindung gewirkt hat.

Das Gesagte wird dadurch bestätigt, daß alle festländischen Schriftsteller des 15. Jahrhunderts den Fauxbourdon im Zusammenhang mit der Quart behandeln. Wenn Guilielmus Monachus, der in Italien schrieb, dem englischen Improvisations-Faburdon die einheimische Praxis „*apud nos*“ gegenüberstellt, so wiederholt er beim Schildern der Kontratenor-Mittelstimme gleichsam Dufays Kanonspruch in Prosa: „*Contra vero dicitur sicut supranus accipiendo quartam subtu supranum*“. Tinctoris erklärt in der Kontrapunktlehre von 1477: „*per totum discursum can-*

tus quem fau bourdon vocant, quarta sola admittitur“. Gerade die Quartparallelen, die jede Diskantfiguration getreu mitmachen, erscheinen noch 1496 bei Gafori als Kennzeichen des Fauxbourdons: „medius ipse contratenor saepius notulas cantus subsequitur, diatessaronica sub ipsis depressione procedens“. In diesem Sinne hat auch Heinrich Isaac die Quartan, gewiß mit Absicht, in die berühmte Zweitfassung des Innsbruckliedes einfließen lassen.<sup>5</sup> Man erkennt nun den Grund für das zähe Festhalten am Quartenaufbau. Dieser kontrapunktische Kerngedanke des Fauxbourdons hatte den neuen Vollklang nicht nur technisch ermöglicht, sondern auf ebenso verblüffende wie einleuchtende Weise gerechtfertigt. Es war ein Geniestreich — das Ei des Columbus!

Wie erklärt sich nun der Name Fauxbourdon? Um sicheren Boden zu gewinnen, muß der Quellenbefund klargelegt werden. Die ältesten Stücke haben den Vermerk „faux bourdon“ beim Tenor. In jüngeren Handschriften findet sich oft „a fauxbourdon“ oder auch lateinisch „in fauxbourdon“, beides wohl mit der Bedeutung „auf Fauxbourdonart“. Dazwischen liegt aber eine Werkgruppe, die der klassischen Zeit um und nach 1430 entstammt. Diese Stücke tragen im Schlußteil der Handschrift Bologna, Liceo Q 15 fast ausnahmslos den sprachlich auffallenden Vermerk

Tenor au fau(1)x bourdon.

Das kann nicht übersetzt werden „auf Fauxbourdonart“, sondern heißt einwandfrei: „Tenor mit falschem Bourdon“ oder „Tenor zum falschen Bourdon“. Nicht der Tenor selbst ist falscher Bourdon, sondern er gehört zu einer anderen Stimme, die diesen Namen trägt. Und dabei kann es sich nur um die nicht notierte Doppelstimme zum Diskant handeln, von der Guilielmus Monachus und Gafori unter dem Namen „Contra(tenor)“ sprechen. „Fauxbourdon“ war also eine Stimmbezeichnung für den Kontratenor. Das wird dadurch bestätigt, daß in einer Reihe von Fällen der Vermerk nicht beim Tenor, sondern beim Diskant steht, gelegentlich wieder mit dem Wortlaut „au faux bourdon“. Nicht der Tenor, sondern der Kontratenor muß demnach ins Auge gefaßt werden, wenn man den Fauxbourdonnamen erklären will.

Damit beginnt der zweite Teil der Untersuchung, der auf ein anderes Gebiet führt und hier nur mit Stichworten anzudeuten ist. Der Name „falscher Bourdon“ für einen Kontratenor in Mittellage läßt darauf schließen, daß gleichzeitig auch ein echter oder richtiger Bourdon vorhanden war, worunter man einen Kontratenor in tiefer Lage vermuten darf. Tatsächlich treten in jener Zeit charakteristisch geformte Grundstimmen auf, die baßmäßig wirken und zum erstenmal bei der

---

<sup>5</sup> Hierzu Th. Kroyer, Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik, Kongreßbericht Basel 1924, 231 ff.

Schlußkadenz unter dem Tenor in der Tiefe bleiben. Der „Bourdon-Kontratenor“ erweist sich als Fundament einer neuartigen Klangkunst, in der eine Frühform der dominantischen Tonalität greifbar wird. Man kann das vollständige System der „Bourdonharmonik“ umschreiben und mit Beispielen belegen. Die überall zu spürende harmonische Erneuerung des 15. Jahrhunderts hat offenbar dort ihren Mittelpunkt, und zwar im Werk Dufays, der um 1430 als entscheidende Figur hervortritt. Nun wird die Namengebung verständlich. Als Dufay, längst mit der Ausgestaltung des Harmoniebasses beschäftigt, auch das Problem des Vollklanges aufgriff, bot sich als Lösung der oben geschilderte Parallelkanon in der Unterquart. Ein solcher Mittelstimmen-„Kontratenor“ bewirkte zwar Klangfülle, aber nur durch Verzicht auf eigentliche Baßführung und Harmonik. Er war in der Tat ein „falscher Bourdon“.

Die Bezeichnung Fauxbourdon kann wohl nur auf Dufay oder seinen engsten Kreis zurückgehen. Sie enthält eine gewisse Kritik des Schöpfers am eigenen Werk, und zwar unter dem Gesichtswinkel der Bourdonharmonik. Die Schwäche des Fauxbourdons, der jeden Melodieton mit seinem Tonikadreklang begleitet, wurde sehr wohl empfunden. Harmonisch bedeutete dies einen Rückschritt, oder besser: einen bewußten Verzicht. Denn Vollklang nach englischer Art und dominantische Tonalität als Erbteil Italiens waren um 1430 grundverschiedene Kräfte, die sich nur langsam verschmelzen ließen. Einzelheiten und Nachweise bringt ein demnächst erscheinendes Buch des Verfassers über „Bourdon und Fauxbourdon“. Kapitel I erscheint als Vorabdruck im nächsten Heft der „Acta musicologica“.<sup>6</sup>

## ZUR FRAGE DER FORMSTRUKTUREN DEUTSCHER LIEDTENORES<sup>1</sup>

VON KURT GUDEWILL

Die Frage nach den formalen Qualitäten deutscher Tenorliedweisen steht in engem Zusammenhang mit ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Gattungsbezirken. Es darf daher erwartet werden, daß die Beantwortung dieser Frage Ergebnisse zeitigen wird, die einmal nutzbar gemacht werden können bei der Einordnung der Tenores unter die Oberbegriffe Hofweise (Hw) und Volkslied (Vl), wobei für die Definition als Vl nicht die Volkläufigkeit, sondern die Kriterien für das dem Ursprung nach

<sup>6</sup> Dufay Schöpfer des Fauxbourdons, Acta mus. 20, 1948, 36—55.

<sup>1</sup> Das Referat stellt einen Auszug aus der Habilitationsschrift des Verf. dar, die im Jahre 1944 unter dem Titel „Die Formstrukturen der deutschen Liedtenores des 15. und 16. Jhdts.“ der Philosophischen Fakultät der Universität Kiel vorgelegt wurde.