

aufgeführt: der molossische Schluß (— — —), der daktylische (— ∪ ∪), der anapästische (∪ ∪ —), der amphibrachysche (∪ — ∪), der antibacchaische (— — ∪), der amphimacrische (— ∪ —), der bacchaische (∪ — —). Beim Ansprechen der Länge ist die Nota *intrinseca longa* zu beachten, d. h. diejenige, die auf einen guten Taktteil fällt¹¹. Auch von dieser Seite her bleibt die Beziehung zur oratorischen Klausellehre durchsichtig.

Das wäre in einer knappen Skizze der Versuch, die Kadenz als *Ornamentum musicae* zu erklären und ihre verschiedenen Erscheinungsformen aufzuweisen.

NILS L. WALLIN / ARVIKA

Zur Deutung der Begriffe *Faburden* - *Fauxbourdon*¹

Es geht mir um die Frage, ob man das Alter der musikalischen Satztechnik, die man *fauxbourdon* nennt, mit Hilfe von Sprach- und Lautgesetzen bestimmen kann. Hierzu ist es notwendig, die Worte *bourdon* und *fauxbourdon* bzw. das englische *burden* und *faburden* etymologisch zu untersuchen und den Zusammenhang einerseits zwischen diesen Worten, andererseits zwischen *faburden* — *fauxbourdon* und der Technik, die diese Worte bezeichnen, zu präzisieren.

Bourdon ist romanisch, *burden* germanisch. Die entscheidende Frage heißt nun: ist das französische *faux* in England mit dem englischen Wort *burden* zu *Faburden* verschmolzen, oder ist *Faburden* eine Umbildung des romanischen *Fauxbourdon* und die Übereinstimmung mit dem germanischen *burden* reiner Zufall bzw. lediglich eine Assoziation?

Der romanische Wortstamm zu *bourdon* bedeutet *Stützen*. Diese Grundbedeutung bleibt auch in musikalischen Zusammenhängen immer gewahrt, wobei die Stütze jedoch nicht immer im Baß liegt, sondern oft in höherer Tonlage. Wesentlich scheint das Wort *bourdon* zunächst die Unveränderlichkeit, die Stabilität der Tonhöhe einer Pfeife oder Saite gemeint zu haben. Aber da eine Stütze im allgemeinen von unten wirkt und darum tief liegt, entwickelte sich für *bourdon* allmählich die spezielle Bedeutung Stütze in tiefer Tonlage, *Baß*, tiefes Register. Es scheinen sich keine Beispiele dafür zu finden, daß *bourdon* eine wirkliche Melodiestimme in der Art eines Tenors oder Contratenors bezeichnet.

Die Grundbedeutung des englischen *burden* ist der von *Stütze* genau entgegengesetzt; *burden* bedeutet Bürde, Last. Im Gegensatz zu *bourdon* läßt sich *burden* als Synonym zu *tenor* belegen, schon 1338, in der englischen Chronik des Robert Manning von Brunne².

¹¹ Printz, *Sat. Comp.*, S. 20 ff.

¹ Was der Verfasser in größter Kürze hier sagt, wird später in einem Aufsatz im AfMw ausführlicher behandelt.

² Robert Manning of Brunne, *The story of England*, 1887 hrsg. von F. J. Furnival, T. I, S. 393.

Neben der Bedeutung *Unterstimme* scheint indessen *burden* bald auch die von *Refrain* angenommen zu haben. Diese Entwicklung hängt möglicherweise mit einer in England herrschenden Schreiberpraxis zusammen: der Refrain, der im englischen Carol ein Teil des gesamten Gedichtes, nicht nur der einzelnen Strophe war, wurde nur ein einziges Mal geschrieben, und zwar getrennt von den Strophen. In den Carols selbst ist der Refrain jedoch nicht mit *burden*, sondern mit *foote* bezeichnet, gelegentlich auch mit *chorus*. Die Bezeichnung *chorus* läßt sich mit dem chorischen Charakter des Refrains erklären, *foote* dagegen — ebenso wie *burden* — mit der Darstellung des Refrains im Schriftbild oder seiner Bedeutung als zentrales Element im Text.

In den Worcesterhandschriften wie auch im Sommerkanon tragen die Unterstimmen die Bezeichnung *pes*. Im Sommerkanon finden wir vielleicht eine Erklärung dafür, daß *burden* ebenso wie *foote* seine Bedeutung von „Unterstimme“ zu „Refrain“ wandeln konnte. Die zwei Stimmen im Sommerkanon, die in der Partitur zu unterst stehen, wiederholen nämlich unausgesetzt ihr „*sing cucku nu, sing cucku*“, was man als einen Refrain auffassen kann, also „*a foote of a dittie, or verse, which is often repeated*“³. Hier zeigt sich in der Terminologie der Umbruch vom Latein zur Volkssprache, der während des 13. und 14. Jahrhunderts erfolgte.

Wir wissen, daß der polyphone Carol die Terz-Sext-Akkordik, die typisch für das England dieser Zeit ist, in reichem Maße aufweist. Im 15. Jahrhundert kommt ein Fall vor, wo die Musik zwar zur ganzen Strophe notiert ist, dagegen nur zu zwei Verszeilen des Refrains⁴. Bei der dritten Refrainzeile steht *faburdon*. Der gleiche Zusatz findet sich auch in den von M. Bukofzer beschriebenen Kyrie-Litaneien⁵, also bei einer gregorianischen Melodie, und bedeutet vermutlich, daß diese dreistimmig (im Sinne der Sight-Technik) ausgeführt werden sollte. Etwas älter als diese Beispiele sind einige andere aus englischen Traktaten, in denen *faburden* direkt im Zusammenhang mit der Sight-Technik behandelt ist⁶.

Die Frage ist nun, wieweit der *faburden* in diesen Traktaten ein Abkömmling der alten englischen Terz-Sext-Technik ist oder ob er eine Art Anleihe von Dufays Fauxbourdonsatz darstellt. Es scheint mir, daß das erste zutrifft, daß wir hier also vor einer alten englischen Technik stehen, die auf Grund ihres improvisatorischen Charakters nur geringe schriftliche Spuren hinterlassen hat. Zwischen dieser Technik und der Entwicklung vom monodischen zum mehrstimmigen Carol besteht wahrscheinlich ein enger Zusammenhang. Daß der Refrain im Carol erst später als die Strophen mehrstimmig ausgeführt wurde, hängt damit zusammen, daß er das tragende und zugleich

³ *Huloets Dictionnaire*, in London 1572 von J. Higgins revidiert.

⁴ Catherine K. Miller, *The early English carol* in *Renaissance News* III: 4.

⁵ M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Basel 1936.

⁶ M. Bukofzer, a. a. O.; Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München 1937; S. B. Meech, *Three musical treatises in English from a fifteenth-century manuscript*, *Speculum* X: 3, 1935.

einfachste Element des Stückes war und darum von allen gemeinsam, also im *chorus*, gesungen wurde. Wenn der Refrain oder doch ein Teil desselben mit Hilfe der Sight-Technik dreistimmig ausgeführt wurde, hieß er *faburden* — falscher Refrain. Allmählich ging dieser Brauch dann auf liturgisches Gebiet über, vor allem für Hymnen, speziell Prozessionshymnen.

Aus dieser Hypothese läßt sich der Schluß ziehen, daß sich das Wort *faburden* aus *fa* = falsch und dem englischen *burden* zusammensetzt, und weiterhin, daß es wahrscheinlich älter als das kontinentale *fauxbourdon* ist, das man ja erst ungefähr 1430 belegen kann.

Diese Annahme läßt sich sprachwissenschaftlich noch weiter unterbauen. H. Besseler hat klar gestellt, daß die englische Silbe *fa* eine Umbildung des französischen *faux* ist⁷. Er weist auf ein Lautgesetz hin, nach dem der Laut *u* vor Labiallaut wegfiel. Man kann hier indessen noch weiter gehen und die Gültigkeit dieses Lautgesetzes zeitlich näher umgrenzen: es war nur um das Jahr 1300 herum wirksam⁸. *Faburden* ist ein anglo-normannisches Wort, das eine englische Erscheinung bezeichnet. Das Wort ist so gut wie sicher während der anglo-normannischen Periode in England geschaffen worden. Daß sich der Ausdruck *faburden* in den Quellen erst verhältnismäßig spät findet, läßt sich damit erklären, daß er eine Improvisationsform bezeichnete.

Ein englischer Theoretiker vom Anfang des 15. Jahrhunderts, dessen Traktat M. Bukofzer behandelt hat, benutzt in einer für uns schwerverständlichen Weise die Ausdrücke *faburden*, *cantus coronatus* und *cantus fractus* als Synonyme. Die Begriffe *coronatus* und *corona* wurden schon im zwölften Jahrhundert mit dem Begriffe *chorus* zusammengestellt, etwa bei Isidor: „*Chorus ab imagine dictus est coronae, et ex eo ita vocitatus*“¹⁰. Das Wort *chorus*, also Reigen oder Reigenlied, auch Prozession, hatte in den Wörterbüchern des Mittelalters schon vom 13. Jahrhundert an die gleiche Bedeutung wie das französische *carola*, von dem sich das englische *carol* herleitet. *Chorea* wird als *carolle*, *danse*¹¹ definiert oder wird durch *in modum coronae psallere* ersetzt. Wir finden also nicht einen etymologischen, wohl aber einen pragmatischen Zusammenhang zwischen *corona*, *chorus* und *carol*. Einige Sprachforscher haben nun den Ursprung von *carole* in dem Wort *corolla* finden wollen¹², das seinerseits eine Diminutivform von *corona* ist. Damit schließt sich der Kreis: der *cantus coronatus* des englischen Theoretikers ist also wahrscheinlich ein *carol*.

Aber er sagte nicht nur *faburden-cantus coronatus*, sondern auch *faburden-cantus fractus*. Ohne Zweifel kann *cantus fractus* auch *refrain* bedeuten. Bei Grocheo heißt er „*refractorium*“. In dem vorhin zitierten englischen Wörterbuch steht „*foote of a dittie . . . Versus intercalaris. Refrainctes de balades*“, und in dem Wörterbuch der spanischen Akademie steht unter dem Wort *bordos*: „*Verso quebrado, que se repite al fin de cada copla, intercalaris versus*“¹³ — *quebrado* bedeutet genau das gleiche wie *fractus*, nämlich gebrochen. Vielerlei deutet darauf hin, daß der Verfasser des Traktates mit *faburden* eine Refrainform meinte, bei der man zwei Stimmen über einer gegebenen — aber nicht notwendigerweise aufgeschriebenen — Melodie improvisierte.

⁷ AML XXIV, 1.

⁸ Nach Auskunft von Dr. Folke Bergström, Stockholm. Vgl. Luick, *Hist. Gramm. der Engl. Sprache*, §§ 520, 427. R. Jordan, *Handbuch der mittlengl. Gramm.*, Heidelberg 1919—1940, § 240, und W. Horn, *Hist. neuengl. Gramm.*, Straßburg 1908, § 131.

⁹ Ms. Lansdowne 763, Nr. 6; M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, S. 70.

¹⁰ lib. 1 de Eccles. Offic. Kap. 3; Zitat nach Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, 1883.

¹¹ *Lexicon latino-gallico* (13. Jahrh.); M. Sahlin: *Etude sur la carole médiévale*, Uppsala 1940, S. 7.

¹² W. Foerster: *Romanische Ethymologien* in Zeitschrift f. rom. Philologie Nr. 6, S. 109.

¹³ Zitat nach Raynouard, *Lexique Roman*, 1836, unter dem Wort „*bordos*“.

Aus all dem kann man nicht mehr feststellen, als daß Faburdensatz in England schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts, wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Carol und der Sight-Technik, vorkam und daß der Name *faburden* ebendort durch *fa* (aus *faux* = falsch) und das einheimische englische *burden* (= Refrain) geschaffen worden ist. Jedoch ist ein Einfluß von Spanien und der Provence her, eventuell über Irland, nicht undenkbar, da gerade Spanien und die Provence die einzigen Teile der romanischen Sprachgebiete sind, wo *bordos* bzw. *bordon* Refrain bedeuten können — eine Bedeutung, die das französische *bourdon* niemals hat. Wie es sich nun damit verhält: aus musikalischen und philologischen Gründen können wir feststellen, daß die Zusammensetzung *fa-burden* in dem anglo-normannischen England des 14. Jahrhunderts geschaffen worden ist.

Daß man sich auf dem Festland noch Mitte des 15. Jahrhunderts der Bedeutung der Sight-Technik für den *fauxbourdon*, wie der *faburden* hier genannt wurde, bewußt war, geht unter anderem aus einem Gedicht von Charles d'Orléans hervor, der 1415 in der Schlacht bei Azincourt gefangen genommen wurde und bis 1440 in englischer Gefangenschaft lebte. Er versuchte sich, nach einigen Fragmenten im Britischen Museum zu schließen, auch in der Komposition¹⁴. In einem Gedicht von 1440 (ohne Musik) schreibt er¹⁵:

Chiere contrefaite de cuer,
De vert perdu et tanné painte.
Musique notée par Fainte,
Avec faulx bourdon de Malheur.

Musique notée par Fainte, eine Musik, die „von der Phantasie festgehalten ist“ . . . hier stehen wir sowohl musikalisch wie sprachlich den bekannten Ausdrücken *musica ficta* und vor allem *fictus visus* nahe. Wir dürften hier das älteste bekannte literarische Beispiel für den Ausdruck *fauxbourdon* vor uns haben.

Sight-Technik im strengsten Sinne war in der burgundisch-flämischen Tradition zwar unmöglich. Indessen entschleiern z. B. Dufays Hymnen mit Fauxbourdon deutlich den Sinn des Ausdrucks *fauxbourdon*: jede zweite Strophe wurde einstimmig gesungen, die übrigen dreistimmig, jedoch auf Grund einer nur zweistimmigen Notierung. Die Anknüpfung an gewisse englische carol- und Hymnentypen ist deutlich.

Auch die Alternativstimmen, die sich in einigen von Dufays Hymnen finden, werden jetzt verständlich. Es handelt sich hier um beigefügte ausgeschriebene Mittelstimmen mit der Bezeichnung *contratenor sine faulxbourdon* oder *contratenor absque faulxbourdon*. Bemerkenswerterweise bewegen sich diese Stimmen nicht in strengen Quartparallelen unter dem Diskant, sind aber dennoch nur Modifikationen der improvisierten quartgekoppelten Zwischenstimmen. Der Klang wird bereichert, aber im Prinzip nicht verändert. Hier stehen wir innerhalb des Singstiles an einer der wichtigsten Stellen, wo „Vollklang“ und „Tonalharmonik“ (Bessler) zusammentreffen. Jenes *sine* oder *absque* sagt lediglich, daß der Sänger nun vor einer vollständigen *res facta* steht.

Von besonderem Interesse bei Dufay sind indessen die längeren Kompositionen, in denen Fauxbourdontechnik zur Anwendung kommt. Hier findet man nämlich eine noch deutlichere rondomäßige Gestaltungsweise von streng musikalisch konstruktiver Art. Die Refrainttechnik ist also ein Mittel der Gestaltung im Großen geworden. Speziell interessant ist, daß diese leichtfaßliche rondomäßige Gestaltung hier und da der unsinnigen und ungreifbaren Isorhythmie sozusagen aufgesetzt scheint, so z. B. in der dreistimmigen Motette *Supremum est mortalibus*. Dieses Stück beginnt mit einem größeren Fauxbourdonabschnitt; danach kommen color 1 und 2, und diesen folgt ein Abschlußteil, wiederum mit

¹⁴ Diese Fragmente sind in *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 1953 als Photokopien publiziert.

¹⁵ Charles d'Orléans, *Poésies* in *Les classiques français du moyen âge*, Paris 1923—1927.

einem Fauxbourdonabschnitt. Beide colores enthalten je drei taleae, von denen eine jede in eine lange Pause (natürlich nur im Tenor) ausmündet. Ein über das andere Mal sind diese Pausen real, das heißt, der Satz wird faktisch zweistimmig ausgeführt; die übrigen sind nur imaginär, da an diesen Stellen *fauxbourdon* vorgeschrieben ist, so daß der Satz dreistimmig klingt.

Dufays *Magnificat octavi toni* besteht aus vier größeren Abschnitten, denen ein *Amen* folgt. Jeder einzelne Abschnitt ist in sich dreiteilig, und zwar nach dem Schema: Fauxbourdon — Duo — normaler dreistimmiger Satz.

Ähnliche Gestaltungsweisen findet man in allen größeren Werken von Dufay, in denen er Fauxbourdon verwendet. Es zeigt sich dadurch, daß Dufay der einfachen englischen Improvisationstechnik innerhalb seiner größeren Kompositionen eine wichtige formbildende Funktion zuerkennt.

WOLFGANG BOETTICHER / GÖTTINGEN

Orlando di Lasso als Demonstrationsobjekt in der Kompositionslehre des 16. und 17. Jahrhunderts¹

Für die interne Lasso-Forschung, deren Hauptanliegen die Quellenkritik des nur zum Teil im Neudruck erschlossenen Schaffens bleibt, ist aus kompositionstechnischen Traktaten kein authentischer Hinweis zu erwarten. Die *Exempel* sind durchweg von fremder Hand für einen musikpädagogischen Zweck fixiert. Insofern sind diese aber für die Entwicklung des speziellen Lasso-Verständnisses von hohem Wert. Vom exegetischen Eifer der Zeitgenossen zeugen die bildliche Ausstattung bestimmter Kapellkopien durch Hans Müllich, die für den *reservata*-Begriff ergiebigen Kommentare Samuel Quickelbergs und manche Einzelheit in der umfänglichen Korrespondenz des bayrischen Hofes und seiner Kapelle. Solche handschriftlichen Quellen seien an anderem Ort, Sandbergers Funde ergänzend, dargestellt. Hier beschäftigen uns die im Druck zugänglichen satztechnischen Lehrwerke sowie sonstige Werkwürdigungen, die mehr als ein literarischer Hinweis sind und zum exakten Zitat fortschreiten. Bis zum Tode des Meisters muß die Spärlichkeit solcher *Exempel* auffallen, was generationsgeschichtlich begründet ist. Coclicos *genera musicorum* stellten in positivistischer Reihe den *theorici* und *mathematici* die eigentlichen *musici* entgegen, die den dunklen Regelapparat überwunden haben und die neue *suavitas* erkannten. Letztere von Coclico postulierte Stilebene — er nennt u. a. Crécquillon, Senfl, nachdrücklich aber Clemens und Willaert — blieb bis zur mittleren Periode Lassos, etwa bis zur Zeitlage der neuen Motetten des *Patrocinium musices*, verbindlich. Lasso selbst hat, was eine systematische und statistische Untersuchung aller textgleichen Motetten und Chansons vor 1570 beweist, oft ganz bewußt Vorlagen des Clemens und Willaert kopiert und Anregung von deren autoritärem Schaffen empfangen. Den Theoretikern der Zeit, die das jüngere Repertoire aufmerksam verfolgten, war diese Sachlage wohlbekannt. G. Zar-

¹ Die Quellenangaben, die aus Raumgründen entfallen mußten, wird der Verfasser in der von ihm vorbereiteten Lasso-Monographie nachholen.