

Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft =
Bulletin de la Société Suisse de Musicologie

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 2 (1935)

Heft: 4

Artikel: Zur Interpretation des Fauxbourdon-Begriffs

Autor: Bukofzer, Manfred

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835069>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MITTEILUNGEN

DER SCHWEIZ. MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT *BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE*

Erscheint vierteljährlich. Für Mitglieder gratis, für Nichtmitgl. Fr. 4.-. Einzelheft 1.25
Schriftleitung (Zeisigweg 8, Zürich 2): Dr. WILLI SCHUH und Dr. ERNST MOHR
Pour la Suisse romande: ANDRÉ DE BLONAY, 3, Plateau de Champel, Genève

ZÜRICH, 31. Dezember 1935

HEFT 4

2. JAHRGANG

Zur Interpretation des Fauxbourdon-Begriffs

Von *Manfred Bukofzer* (Basel)

Das Vorliegende ist das (etwas erweiterte) Einleitungskapitel aus der „Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen“. Die Abhandlung wird in Kürze in der „Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen“, herausgegeben von Karl Nef † und J. Handschin (Verlag Heitz, Straßburg) erscheinen.

Der Begriff des Fauxbourdons scheint auf den ersten Blick so allgemein bekannt zu sein, daß eine genauere Erforschung und Erklärung seiner Geschichte eine müßige Aufgabe sein könnte. Schlägt man jedoch, um sich zu orientieren, in der Fachliteratur nach, so muß man feststellen, daß die dort gegebenen Bemerkungen zum Teil nicht mit den praktischen Musikwerken der Zeit in Einklang zu bringen sind. Andererseits wieder stimmt ein bedeutender Abschnitt der theoretischen Zeugnisse des 15. Jahrhunderts weder mit den musikwissenschaftlichen Kommentaren dazu, noch mit den zeitlich entsprechenden Kompositionen überein. Werfen wir zunächst einen Blick auf die bisherige Fauxbourdon-Interpretation.

In Guido Adlers „Studie zur Geschichte der Harmonie“¹ haben wir die ausführliche Abhandlung über *Guilielmus Monachus*², die bis heute die Hauptquelle für die Theorie und Praxis des Fauxbourdons war. Adler bemerkte hier bereits einen Widerspruch in den Angaben des Guilielmus, da dieser den Cantus firmus einmal der Unterstimme, zum anderen aber der Oberstimme zuweist. „So äußerlich diese Unterscheidung erscheinen mag, so entscheidend ist sie doch für die totale Beurteilung dieses Gesanges. Es ergibt sich nämlich darnach eine Verrückung der Intervallbestimmung, und der Sopran wird als ‚cantus primus (lies firmus) reperitur‘, d. h. er wird Hauptgesang...“ (l. c. p. 809). Adler begnügte sich damit, den Widerspruch als solchen herauszustellen, ohne aber weitere Folgerungen daraus zu ziehen.

Auf dies Problem kommt Alfred Orel in seiner Abhandlung über

¹ Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Bd. 98, 1881.

² Veröffentlicht in Coussemaker *Scriptores* III, 273 ff.

„Einige Grundformen der Motettkomposition im 15. Jahrhundert“³ zurück. Er versuchte den Widerspruch als einen Gegensatz des Theoretikers Guilielmus und des praktischen Kompositionslehrers in gleicher Person zu erklären. „Dies bietet ein treffliches Beispiel dafür, wie irreführend bei kompositionstechnischen Untersuchungen das Ausgehen von der Theorie sein kann. Bei der theoretischen, wissenschaftlichen Behandlung der ‚modi anglicorum‘ stellt selbstverständlich der Tenor die Hauptstimme dar. In dem Augenblicke aber, als Guilielmus monachus praktischen Kompositionsunterricht erteilt, in seinen ‚Regulae‘, beginnt er wider alle Theorie von Unterterz und Oberterz: ‚Fac supranum‘ und später ‚debet assumi supranum cantum firmum‘.“ So richtig nun die Bemerkung Orels ist, daß nur die zweite Auffassung „uns die theoretische Belegstelle für die Kompositionstechnik vielleicht der Mehrzahl der Kompositionen in den Trienter Codices bietet“, so wenig ist jedoch einzusehen, weshalb bei der theoretischen Beschreibung des Fauxbourdon der Tenor, also der „Bourdon“, „selbstverständlich“ die Hauptstimme sein muß. Im Gegenteil beruht nach Adler die Benennung *Fauxbourdon* auf der Tatsache, daß der Cantus firmus in der Oberstimme liegt, „indem die Stütze des Gesanges nicht wie in den üblichen Gesängen notwendig im Tenor als der untersten Stimme, sondern auch in einer der oberen Stimmen liegt und die unterste Stimme daher ‚falsche Stütze‘ wird.“ (l. c. p. 809.) Auch bei der theoretischen Behandlung solch grundlegenden Faktums kann eben diese Haupteigenschaft des Fauxbourdons nicht dadurch in ihr Gegenteil verwandelt und verkehrt werden, daß man die Hauptstimme dem Tenor zuweist.

Während nun Adler und mit ihm Orel die Bedeutung der Oberstimme für den Cantus firmus erkannt haben, neigt Hugo Riemann, wie schon Orel bemerkt, eher zu einer Unterschätzung dieser Auffassung. In seiner „Geschichte der Musiktheorie“⁴ (und auch noch im Riemann-Einstein-Lexikon [Artikel: Fauxbourdon]) stützt sich Riemann auf die von ihm nach der „General history of music“⁵ von Hawkins wieder abgedruckten mittelenglischen Traktate von Power und einem Anonymus, der zu Unrecht mit Chilston identifiziert wurde. Da sowohl bei Power wie auch im ersten Teil des fälschlich Chilston zugeschriebenen Traktates der Cantus firmus ausdrücklich als tiefste Stimme bezeichnet wird, bringt der Riemann-Einstein auch ein so geartetes Notenbeispiel mit dem Cantus firmus im Tenor. Die hier gegebene Definition: „Das Wesen des Fauxbourdon besteht in der fortgesetzten Begleitung des Cantus firmus mit der oberen Terz und Sexte“ steht nun im direkten Widerspruch zu dem im gleichen Artikel

³ Studien zur Musikwissenschaft, Heft 7, 1920, p. 74. — Gleichlautende Ausführungen in Orels: Katholische Kirchenmusik seit 1430 in Adlers „Handbuch der Musikgeschichte“ (2. Aufl.), p. 299 u. 309.

⁴ Stets nach der 2. Auflage, 1920, zitiert.

⁵ Vol. II, p. 227 ff.

weiter unten gegebenen Hinweis auf die Hymnen *Dufays*, die bekanntlich fast ausnahmslos die gregorianische Melodie in der Oberstimme führen. Einen solchen Hymnus brachte Riemann außerdem gelegentlich der Behandlung des Fauxbourdons in seinem „Handbuch der Musikgeschichte“ (Bd. II, 1, p. 195) zum Abdruck, ohne aber den Gegensatz zu den Angaben Powers zu bemerken. Überdies deutet der Ausdruck „Contra a Fauxbourdon“, wie er in diesen Hymnen so häufig ist, wieder auf eine andere Akzentuierung des Begriffs.

Eine weitere Unklarheit der Riemannschen Interpretation besteht darin, daß Power den Terminus „Fauxbourdon“ gar nicht braucht, der englische Anonymus jedoch an der Stelle, wo er von „Faburden“ spricht, den Cantus firmus gerade *nicht* als Tenor ansieht, und Riemann die diesbezüglichen Ausführungen offensichtlich falsch übersetzt.

Die oben angeführte Angabe des Guilielmus, die den Cantus firmus in den „supranus“ verlegt, will Riemann als eine bloße „Leseweise“ im Sinne des Treble-Sight verstanden wissen (l. c. p. 299). Um diese These zu stützen, übersetzt Riemann (l. c. p. 300) das Wort „tenor“ einfach mit „cantus firmus“, obwohl Guilielmus diese beiden Begriffe ausdrücklich voneinander abhebt und damit ihre Identifizierung unmöglich macht. Eine Erklärung der Benennung „falscher Baß“ glaubt Riemann in der Lehre von den Leseweisen (Sights) gefunden zu haben, da hier die Stimmen anders gelesen als gesungen werden. Nun bezieht sich jedoch die Lesung gerade nicht auf den Baß, sondern die beiden Oberstimmen.

Die Behandlung des Fauxbourdons in der Dissertation „Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik“ von Werner Korte (1928, p. 7 ff.) hält sich im wesentlichen an die Interpretation Riemanns.

Eine mehr vermittelnde Stellung nimmt R. v. Ficker in seiner Studie „Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices“⁶ ein. Ficker teilt zwar grundsätzlich die Ansichten Adlers und Orels, versucht sodann, einen Entwicklungszusammenhang zwischen dem Quintenorganum und dem Fauxbourdon herzustellen. Nach Fickers Meinung deutet sowohl die Notationsweise wie der Name des Fauxbourdon auf den Zusammenhang mit der Urform des Organums hin. Und zwar „scheint in England die akkordliche Auffassung der sogenannten Parellelführung ... stets weitergewirkt und nach und nach die Formen des Terzen- und Sextenfauxbourdons angenommen zu haben“. Dies erklärt Ficker durch Veränderung des „Naturklanges“ (des Dreiklangs) zu seiner ersten Umkehrung: dem Sextakkord. Ohne die Frage nach der Lage des Cantus firmus klar zu stellen, heißt es dann: „Hierdurch erhielt jedoch auch der Cantus firmus, welcher infolge dieser Klangumkehrung nun in die oberste Stimme hinaufrückte, eine ganz andere Bedeutung.“ Die Lage des Cantus firmus von der Akkordform ab-

⁶ Studien zur Musikwissenschaft, Heft 11, p. 17/18.

hängig zu machen, erscheint gewagt und läßt sich eher spekulativ als historisch begründen, besonders auch deshalb, da der Cantus firmus des alten Organums manchmal *nicht* in der Unterstimme, sondern in der Oberstimme liegt. Außerdem müßte Ficker eine Diskantierpraxis in parallelen Dreiklängen greifbar machen und zeigen, daß diese älter ist als die Sextakkorde und daß die Umwandlung in den Sextakkord die Verlegung der Hauptstimme nach sich zog. Augenscheinlich wirkt hier noch die — etwas sagenhafte — Vorstellung weiter, nach welcher der Fauxbourdon nur aus Rücksicht auf die bekannte päpstliche Bulle Johannis XXII. in Organumform notiert, aber anders gesungen wurde. Die These ist um so weniger haltbar, als schon Riemann deutlich machte, daß die Fauxbourdon-Notierung keine eigentliche Notationsweise, sondern eben nur eine Weise des *Ablesens* darstellt.

Die — zuerst von *Wooldridge* in der *Oxford History of Music* vertretene — Organumtheorie lehnte zuletzt Dom Anselm *Hughes* in seinem Fauxbourdon-Artikel des *Grove-Dictionary* (3. Auflage) ab. Er erblickt die wesentliche Neuerung des Fauxbourdons auch in der Bevorzugung der Oberstimme. Allerdings muß er zugeben, daß in freien Kompositionen, wie dem von ihm zitierten Conductus „Beata viscera“ aus Worcester, trotz des Fauxbourdonstils der Tenor die Hauptstimme ist. Den Namen führt *Hughes* auf die Redeweise französischer Sänger zurück, denen der Cantus firmus angeblich nur als Unterstimme geläufig gewesen sei, und die aus diesem Grunde den Tenor zu der melodisch führenden Cantus firmus-Oberstimme einen „falschen Baß“ nannten. — Bedenklich ist die Einordnung der Theoretiker: *Hughes* setzt *Giraldus Cambrensis* in ungefähr die gleiche (!) Zeit wie *Guilielmus*, also auf zirka 1400, wiederum verlegt er *Tunstede*, der doch schon bei *Coussemaker* auf das Jahr 1351 datiert ist, mit *Power* zusammen „half a century later“ auf 1450! Bei dieser Verwirrung kann man allerdings nicht zur Klarheit kommen.

Heinrich Bessler vollzieht in seinem „Literaturbericht“ (ZfM XI, p. 4) einen prinzipiell wichtigen Schritt, indem er das Moment der Diskantkolorierung in den Hymnen *Dufays* — wie schon in den *Apter* Hymnen, die indessen nicht die Terz-Sextführung des Fauxbourdons aufweisen — als kontinental und unabhängig von England hinstellt. In der „Musik des Mittelalters und der Renaissance“ (*Bückens Hb.* p. 200) beschreibt *Bessler* den Fauxbourdonsatz an Hand der *Dufay*-schen Hymnen und betont, daß „die Einzelheiten seiner Übernahme trotz der Beschreibungen von *Chilston* und *Power* noch nicht hinreichend geklärt sind“.

Schließlich haben wir noch die Interpretation des Fauxbourdons in *Otto Ursprungs* „Katholischer Kirchenmusik“⁷ zu erwähnen. Abweichend von den bisherigen Ansichten, die in der Zuweisung des Cantus firmus zwischen dem Tenor und dem Cantus schwankten, sagt

⁷ Ergänzungsband zu *Bückens Hb.* der Musikwissenschaft, p. 142.

Ursprung: „Die theoretischen Ausführungen Lionel Powers und Chilstone um 1400 geben vom Fauxbourdon eine sachliche Beschreibung, charakterisieren ihn als ‚Three Syghts‘, als ‚dreierlei Leseweisen‘ des der Mittelstimme zugehörigen Cantus firmus, womit eine schematische Vervielfältigung der gegebenen Melodie und eine gewisse Rückkehr zur Improvisation wie in der alten Organumperiode — vom Organum aber verschieden durch möglichst viel Parallelbewegung und durch die Zusammenklänge aus (Ober-)quart und (Unter-)terz mitverstanden ist.“ Offenbar ist seine Auffassung einer falsch verstandenen Sightlesung entsprungen.

Den Namen Fauxbourdon versteht Ursprung wie Adler, „weil die Unterstimme nicht auch die Hauptstimme ist“. Der behauptete Mittelstimmen-Cantus firmus steht nun seinerseits wieder zu der nachfolgend von Ursprung angezogenen Hymnenüberlieferung Dufays im Widerspruch. Es gibt zwar von Dufay Stücke mit Mittelstimmen-Cantus firmus, etwa die Sequenz „Veni sancte spiritus“⁸, bei der übrigens die Oberstimme nur ein aufgesetztes Triplum ist. Auf diese Ausnahmefälle jedoch hat Ursprung sicher nicht anspielen wollen.

Aus unserer Übersicht ergibt sich also der Streit von teils sich überschneidenden, teils sich konträr gegenüberstehenden Meinungen. Wie ist diese Verwirrung zu erklären? Der einzige Punkt, über den Klarheit herrscht, ist die bedeutende Rolle der Terzen- und Sextenfolge im Tonsatz. Obwohl aber alle bisher bekannten Theoretiker des Fauxbourdon vom Cantus firmus und seiner Lage ausdrücklich sprechen und den Terz-Sextensatz stets in Verbindung mit ihm erläutern, müssen wir in dieser Beziehung die größte Uneinigkeit im Schrifttum feststellen. Der Grund für die Unklarheiten ist in der Tatsache zu suchen, daß außer dem Mönch Guilielmus bisher keine Fauxbourdonquelle vollständig bekannt war. Der Riemannsche Nachdruck von Power und dem fälschlich Chilston genannten Anonymus gibt in beiden Fällen nur kleine Teile der Abhandlungen und diese nicht einmal fehlerfrei. Vor allem fehlen bei Hawkins die sämtlichen Musikbeispiele. So wurde man immer wieder auf Guilielmus als Hauptquelle zurückgeworfen, dessen Berichte aus zweierlei Gründen in ihrer Bedeutung überschätzt wurden: 1. weil man die Abfassung des Traktats viel zu früh ansetzte (Coussemaker und Adler vor oder um 1400, Riemann, Ursprung etc. um 1450), 2. weil die kompilierten Beschreibungen, wie die Einsicht in die Handschrift lehrt, keine innere Einheit darstellen. Auffallend ist nur die Tatsache, daß der Widerspruch zwischen Power und Guilielmus nicht eher ausdrücklich festgestellt wurde. Andererseits hätte der musikalische Befund der zeitgenössischen Kompositionen mit den Angaben Powers verglichen werden müssen, wenn auch nur mit dem Resultat, daß sich Theorie und Praxis nicht decken.

Die Lösung des ganzen Knäuels von Widersprüchen ist einfach

⁸ Them. Kat. Nr. 1453, gedruckt: DTÖ, Bd. 27, p. 29.

genug. Bei Berücksichtigung aller erfaßbaren Theoretiker auf englischer und kontinentaler Seite ergab sich, daß man bisher über die Geschichte des Fauxbourdon eine zu schematische Vorstellung hatte. Gestützt auf das bekannte Wort von Tinctoris über die Engländer als „*novae artis fons et origo*“⁹, glaubte die musikwissenschaftliche Forschung, der Fauxbourdon sei als eine durch Guilielmus verbürgte englische Erfindung auf den Kontinent gekommen, um von dort zu Beginn des 15. Jahrhunderts den Siegeszug der englischen Musik nach Italien zu inaugurieren. — Die Quellen lassen einen anderen Entwicklungsgang erkennen.

Bisher hatte man sich daran gewöhnt, den gesamten Komplex der englischen und kontinentalen Musik im Terz-Sextensatz mit dem Namen Fauxbourdon zu benennen. Dabei wurde unterlassen, auf den Cantus firmus und seine Bedeutung zu achten. Hiermit verbaute man sich den Blick für verschiedene historische Schichten, die wir jetzt voneinander abheben müssen. Die frühesten Denkmäler des Tonsatzes mit Terzen und Sexten in England aus dem 13. Jahrhundert führen überwiegend den Cantus firmus in der Unterstimme, dem Tenor. Diese Praxis wird auch übereinstimmend von allen englischen Theoretikern, deren Zahl nicht so gering ist, als man vorerst annehmen mußte, beschrieben. Es ist klar, daß eine solche Gesangsweise nicht „falscher Baß“ heißen konnte, da der Baß gerade die Hauptstimme selbst verkörpert. Keiner der englischen Autoren vor 1470 bringt deshalb den Terminus „Fauxbourdon“, noch spielt er irgendwie auf ihn an.

Im Gegensatz dazu finden wir auf dem Kontinent in der Dufay-Zeit den Cantus firmus im allgemeinen in der Oberstimme liegend. Hier begegnet uns zum ersten Mal (und zwar in den praktischen Quellen) die Bezeichnung „Fauxbourdon“. Auch die englischen und kontinentalen Theoretiker der zweiten Jahrhunderthälfte bezeugen den Ausdruck im Zusammenhang mit dem Oberstimmen-Cantus firmus. Ohne weiteres dürfte einsichtig sein, daß hier der Name „falscher Baß“ seine Berechtigung hat, weil das Zentrum der Komposition nicht die tiefste, sondern die höchste Stimme darstellt. Im strengen Fauxbourdon ist der Baß tatsächlich nur ein tiefer transponierter Sopran. So gehört zum Begriff des Fauxbourdons die Verschmelzung dreier Merkmale: 1. der Cantus firmus in der Oberstimme, 2. die Terz-Sexten-Harmonik, 3. die Parallelführung aller Stimmen.

Da es in vorliegender Untersuchung darauf ankommen soll, die Geschichte dieser Gesangsweise zu erhellen, ist es auch notwendig, die beiden historisch vorliegenden Möglichkeiten der Cantus firmus-Lage terminologisch voneinander zu trennen. Gerade die Tatsache, daß man bisher unter einem falsch verallgemeinerten Gesamtbegriff „Fauxbourdon“ alle Erscheinungen zusammenfaßte, erzeugte die Verwirrung im Schrifttum. Wollten wir zum Terminus „Fauxbourdon“,

⁹ Prohemium des „Proportionale“, Coussemaker *Scriptores*, Vol. IV, p. 154.

der — auf die kontinentale Praxis angewandt — seinen Sinn hat, für die englische Praxis eine analoge Bezeichnung konstruieren, so wäre hier vielleicht von einem „fauxdéchant“ zu sprechen, da in diesem Fall der Cantus nur eine Transposition der Baß- und Hauptstimme ist. Nun ist solch französischer Ausdruck für eine spezifisch englische Praxis nicht wohl angebracht. Bei den englischen Theoretikern selbst wird die Abart nur mit dem neutralen Wort „descant“ bezeichnet. Wir wollen deshalb in Anlehnung an die Ausdrucksweise der Quellen für die englische Gesangsweise den Terminus „*englischer Diskant*“ einführen. Wenn damit zu den übrigen Diskantbedeutungen¹⁰ eine weitere hinzukommt, so steht dies auf gleicher Ebene mit der Vielfalt von Inhalten, die sich hinter dem Begriff der Motette, angefangen vom 13. Jahrhundert bis heute, verbergen¹¹. Der englische Diskant ist ein *historischer* Satztypus und kann deshalb mühelos von anderen Bedeutungen des Diskants in den verschiedenen Epochen abgehoben werden. Es versteht sich wohl von selbst, daß der englische Diskant keinen Formbegriff intendiert, sondern sich als *Stilbegriff* auf die Kompositionstechnik der mittelalterlichen Musik bezieht.

Durch die Scheidung von englischem Diskant und Fauxbourdon wird die genetische Betrachtung der beiden Gesangsweisen erst möglich, und damit lösen sich auch die scheinbaren Widersprüche der Theoretikerangaben ebenso wie die realen Gegensätze im Schrifttum. Die Theoretiker selbst haben sehr wohl zwischen dem englischen Diskant und dem Fauxbourdon zu unterscheiden gewußt. Wie wäre es sonst zu erklären, daß die zwei Praktiken in zwei Fällen eine gesonderte Behandlung innerhalb des gleichen Traktates erfahren haben? In dem Traktat des englischen Anonymus ist im ersten Teil vom englischen Diskant, genau wie bei Power, die Rede, der vierte Teil handelt jedoch vom „Faburdon“. Ebenso zerfällt die Kompilation des Guilielmus in eine ganze Reihe von inhaltlich getrennten Abschnitten, von denen einer als englischer Diskanttraktat, ein späterer als Fauxbourdontraktat anzusehen ist. Erschwerend für die Erkenntnis dieses Tatbestandes kommt hinzu, daß die unterschiedlichen Teile — der losen, notizbuchartigen Form der Aufzeichnung entsprechend — durcheinander geraten sind und in der jetzigen Fassung zwangsläufiger Weise Verwirrung hervorrufen müssen.

Alle anderen Theoretiker lassen sich nun übersichtlich und klar nach unserem neuen Ordnungsprinzip einteilen. Als Zeugen für den englischen Diskant können wir die folgenden Namen aufzählen:

1. Tunstede;
2. Lionel Power;

¹⁰ Diskant = 1. Mehrstimmigkeit überhaupt, besonders im 13. und 14. Jahrhundert; 2. rhythmisierter Teil des Organums; 3. Oberstimme eines Tonsatzes. Vgl. dazu J. Handschin, ZfM VIII, p. 331.

¹¹ Vgl. H. Bessler: „Studien zur Musik des Mittelalters“, Archiv für Musikwissenschaft VIII, p. 138.

3. Johannes Torkesey (dessen Autorschaft nicht ganz sicher);
4. Anonymus aus add. 21455, Nr. 9. „Circa modum discantandi“;
5. An. (aus dem gleichen Ms.) Nr. 10 „Septem sunt“;
6. An. (dito) Nr. 8 „It is to wyte“;
7. Richard Cutell;
8. Anonymus aus Cambridge, Corpus Christi Coll. Ms. 410;
9. Anonymus aus Lansdowne 763, 1. Teil, fälschlich Chilston zugeschrieben;
10. Guilielmus Monachus (in den einschlägigen Abschnitten);
11. John Hothby;
12. Nicolaus Burtius.

Diesen Zeugnissen für den englischen Diskant stehen die nachfolgenden Quellen für den Fauxbourdon gegenüber:

1. Anonymus aus Lansdowne 763, 4. Teil;
2. Guilielmus Monachus (in seinen Fauxbourdon-Abschnitten);
3. Tinctoris;
4. Adam von Fulda;
5. Franchino Gafori;
6. Schottischer Anonymus (Brit. Mus. add. 4911).

Abgesehen von den durch Coussemaker bekannt gemachten Traktaten, werden wir alle Abhandlungen im Anhang oder im Text vorliegender Arbeit mitteilen. Wie man sieht, gibt es für den englischen Diskant als der älteren und sehr viel länger in Gebrauch sich haltenden Praxis die doppelte Anzahl von Belegen als für den Fauxbourdon, dessen Lebenszeit durch Beginn und Ende des 15. Jahrhunderts ungefähr eingegrenzt wird. Wir sehen hier ab von der Umformung des Fauxbourdon zu der — zunächst rein italienischen — Schreibweise des „Falso Bordone“. Die Geschichte des Falso Bordone reicht natürlich bis weit in die Barockzeit herein, wie die bekannte Erwähnung bei Praetorius¹² zeigt. Wir kommen am Schluß noch kurz auf diesen Entwicklungszusammenhang zurück.

Bevor wir endlich einen raschen Blick auf die Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons werfen, müssen wir auf die realen musikalischen Unterschiede der beiden Satzarten eingehen. Es genügt nicht, wenn nur die Verschiedenheit der Cantus-firmus-Lage herausgearbeitet wird. Denn die Lage des Cantus firmus selbst bedingt gerade Änderungen in der musikalischen Anlage der Komposition.

Da beim englischen Diskant die Oberstimmen ursprünglich über dem gregorianischen Tenor improvisiert wurden, mußte die Rhythmisierung sehr einfach und schematisch bleiben. Sie wurde oft nach den modalen Prinzipien vorgenommen, und der einmal angenommene Grundrhythmus wurde dann starr festgehalten. Zugleich wird damit verständlich, warum für die Oberstimmen eine transponierende Lese-

¹² Syntagma musicum, Teil III, p. 9.

weise von großem Vorteil war. Die Sänger konnten mittels dieser Technik ihre Stimme innerhalb des Liniensystems des Cantus firmus ablesen. Es ist auch auffällig, daß die „Sightlehre“ wesentlich zum englischen Diskant, nicht aber zum Fauxbourdon gehört. Aus dem Charakter des Unterstimmen-Cantus firmus ergibt sich als weitere Folge die Unmöglichkeit, den Cantus firmus stark zu kolorieren, sollte nicht auch die Improvisation der Oberstimmen verloren gehen, die sich ja nach dem unverzierten Cantus firmus richten mußten.

Beim echten Fauxbourdon haben wir ganz andere Verhältnisse vor uns. Die gegebenen gregorianischen Melodien müssen, wenn sie als Oberstimmen eines Satzes erscheinen sollen, zunächst einmal um eine Oktave nach oben transponiert werden, wie uns mehrere Fauxbourdon-theoretiker auch bezeugen. Damit bekommt diese Oberstimme eine ganz andere Eignung, um koloriert zu werden. Daß diese Möglichkeit nach Kräften benutzt wurde, beweisen uns etwa die Werke Dufays und Dunstables. Aber die Auszierung hinderte ihrerseits wieder die Sänger, die Begleitstimmen an dem durch die Zubereitung veränderten Cantus firmus abzulesen. So mußte die Oberstimme des Fauxbourdon-satzes, wie alle Quellen zeigen, im Gegensatz zur Hauptstimme des englischen Diskants zu einer „*res facta*“ werden.

Damit war die Gerüststimme des Fauxbourdonstils in die unmittelbare Nähe des üblichen, kontinentalen *Diskantlieds* wie Ballade, Virelai und Rondeau gerückt. Der tiefgreifende Unterschied zwischen dem Balladen- und dem Fauxbourdon-satz besteht aber darin, daß die beiden Unterstimmen der Ballade durchaus selbständigen und polyphonen Charakter haben, während die Nebenstimmen des Fauxbourdon, wie der Name schon besagt, an die *Res facta* des Cantus firmus sklavisches gebunden sind und ihr Auf und ab von dieser vorgeschrieben bekommen.

In einem wichtigen Punkte sind englischer Diskant und Fauxbourdon identisch: in ihrer *Harmonik*. Die Bedeutung der Terz-Sextkonkordanz darf — besonders in ihrer Wirkung auf die Hörer des 15. Jahrhunderts — nicht unterschätzt werden. Aber die harmonische Ähnlichkeit darf andererseits nicht dazu führen, hieraus eine absolute Identität in jeder Beziehung zu folgern. Nur eine, bei dieser Musik nicht zulässige Einseitigkeit der Blickrichtung konnte die gestalthaften Unterschiede in der Satzanlage übersehen. Die harmonische Betrachtung ist für diese Zeit bekanntlich nur mit Vorsicht brauchbar — vor allem ist eben im englischen Diskant- und im Fauxbourdonstil der Cantus firmus das Rückgrat der ganzen Komposition. Ohne diesen zentralen Punkt kann die Entwicklung nicht verstanden werden. Vom Cantus firmus geht die Anregung zur Komposition aus, da die Absicht dieses Stils dahin geht, eine bekannte gregorianische Melodie durch die neue Klangtechnik von Terz und Sext auszusetzen, zu „harmonisieren“. Richtiger als von Harmonisierung — was eventuell moderne Assoziationen erwecken könnte — spricht man wohl von

Akkordisierung der Melodie; denn nichts weiter ist der schematische Terz-Sextensatz. Auch Korte sieht die grundsätzlich nicht harmonische Intention der Technik, indem er sagt, „daß das Begleiten einer choralen Melodie in Sextakkorden zunächst einem Begleiten in der Tonika eines jeden Tones gleichkommt“ (l. c. p. 14). Ebenso hat Orel mit Recht betont, daß die „akkordliche Setzweise“ nicht mit dem harmonischen Satz zu identifizieren sei, da der Fauxbourdon nur die Vorstufe zu ihm darstelle (l. c. p. 72).

Beim Hören dieser Musik tritt der Unterschied im Gesamthabitus ganz unverkennbar hervor: der englische Diskant wirkt durch die primitive Wucht des oft modalen Rhythmus und die massive Klanglichkeit des akkordisierten Cantus firmus. Die Großgliederung der Komposition richtet sich nach den Einschnitten der Melodie, da der Cantus firmus als Tenor ohne wesentliche Verzierungen bleiben mußte. Ganz im Gegensatz dazu steht der Fauxbourdonstil. Er erhält durch die *Diskantkolorierung* sein Gepräge. Der Cantus firmus wird mehr oder weniger entsprechend dem Raffinement der „Balladentechnik“ zubereitet. Die Abschnitte der Melodie werden durch elegante Kadenzwendungen gegliedert, Halb- und Ganzschlüsse durch verschieden gewichtete Kolorierung deutlich gemacht. Mit Vorhalts- und Durchgangsnoten durchsetzt, wird die so zur Res facta gewordene Stimme meistens ternär rhythmisiert und wie beim englischen Diskant mit Terzen und Sexten akkordisiert. Die Wirkung solcher Sätze beruht aber nicht auf den wuchtig pulsierenden Klangsäulen, sondern mehr auf der gearbeiteten Grazilität.

Zeichnen wir zum Schluß mit wenigen Strichen die Entwicklung des englischen Diskants und des Fauxbourdons. Der englische Diskant läßt sich in den Quellen bis in das 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Er tritt uns hier sowohl dreistimmig wie auch in einer zweistimmigen, dem englischen Diskant verwandten Form als *Gymel*¹³ entgegen. Hierher ist auch der vielbesprochene Hymnus „Nobilis, humilis“¹⁴ zu rechnen, dessen Hauptstimme auch wohl die untere sein dürfte. In den Conductus, die durch A. Hughes „Worcester Mediaeval Harmony“¹⁵ bekannt wurden, liegt der Cantus primus factus auch in der Unterstimme, während die beiden im Sextakkord geführten Oberstimmen dazu noch im Stimmtausch abschnittsweise miteinander wechseln — eine trotz der grundsätzlichen Primitivität doch schon relativ stilisierte Technik! Es ließen sich noch eine Reihe weiterer, bisher nicht veröffentlichter Sätze aus Cambridger Fragmenten anführen, etwa ein sehr trümmerhaftes Sanctus und der Schluß eines Te Deums aus dem Ms. Cambridge, Gonville and Caius College 334. Alle diese Komposi-

¹³ Vgl. des Vf. „The Gymel, the earliest form of English polyphony“ in „Music and Letters“ 1935, p. 77.

¹⁴ Ludwig, Adler Hb. (2. Aufl.), p. 167. Besseler, Musik des MA. Hb. Bückens, p. 175. Faksimile in „Nordisk Kultur“, Bd. 25, 1934, p. 21.

¹⁵ 1928, dazu die Besprechung Handschins ZfM. XIV, p. 54.

tionen gehören noch ins 13. Jahrhundert. Aus dem 14. Jahrhundert stammt das lange verschollene, jüngst von J. Handschin wieder aufgefundene Fragment Coussemaker, in dem sich je ein Stück aus dem Ms. New College und aus dem soeben erwähnten Ms. 334 wiederfinden. In das spätere 14. oder das frühe 15. Jahrhundert sind die Kyriesätze aus dem Ms. Arundel 14 zu zählen, von denen zwei im Druck bekannt sind¹⁶. Die englische Diskanttechnik ist noch das ganze 15. Jahrhundert hindurch zu verfolgen, auch wenn sie allmählich altmodisch wird. Die Carols des 14. und 15. Jahrhunderts sind zum großen Teil noch „Tenorlieder“ im Sinne des englischen Diskants (Neudrucke bei Schering: *Geschichte der Musik in Beispielen*, dort auch die Quellen genannt). Die Ausläufer dieser Satzweise begegnen uns schließlich noch im Pepys Ms. (Cambridge, Pepysian Lib. 1236¹⁷) am Ende des Jahrhunderts.

Die Theorie des englischen Diskants geht — sofern man nicht Andeutungen für einen Beweis nehmen will — nur bis ins 14. Jahrhundert zurück. Außer Tunstede müssen wir noch die Abschnitte bei Torkesey und aus dem Londoner Notizbuch, sowie sicher noch Richard Cutell in diese Zeit rechnen. Die anderen gehören zwar schon in das 15. Jahrhundert, decken sich aber inhaltlich weitgehend mit den früheren Theoretikern. Die Theorie des englischen Diskants ist im ganzen sehr einheitlich und klar überliefert. Wir sehen also, daß sowohl Theorie wie Praxis des englischen Diskants in einer großen Traditionslinie, angefangen vom 13. Jahrhundert bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, verlaufen. Wann und wo setzt hier nun der Fauxbourdon ein?

Bei der Beantwortung dieser Frage erlebt man eine Überraschung. Der echte und von den Engländern auch selbst so genannte Fauxbourdon ist in England erst dann anzutreffen, als er auf dem Kontinent schon unmodern wird: erst nach 1460! Auch die Erwähnung des „Faburdon“ im vierten Teil des Pseudochilston liegt so spät. Der Traktat kann erst nach der Jahrhundertmitte entstanden sein, da der dritte Teil schon eine Bassuspraxis (wie Guilielmus) lehrt, die in England nach dem italienischen Vorbild erst um 1450 in Übung kam. Die erste datierte Erwähnung des Fauxbourdon in England geschieht im Jahre 1462 in William Wey's „Itinerarius to Jerusalem and Compostella“¹⁸. Aus dem Jahre 1484 haben wir einen Bericht aus den „Visitations and Memorials of Southwell Minster“¹⁹. Hier wird ein

¹⁶ Das 3. Kyrie bei Hughes, *Musical Times*, Bd. 60, 1920 und Bessler, l. c. p. 173. Das 6. Kyrie „*Music and Letters*“ 1935, p. 83.

¹⁷ Vgl. Davey: *History of English Music* 2, 1921, p. 81, solange Handschins „*Iter anglicum*“ noch nicht erschienen ist. Für die Einsicht in sein Manuskript möchte ich Herrn Prof. Handschin herzlich danken.

¹⁸ Veröff. des Roxburghe Club, Bd. 76, London 1859.

¹⁹ Veröff. der Camden Soc. 1891, ed. by A. F. Leach. — Diese beiden Bücher werden in Murray's „*Dictionary on historical Principles*“ (Bd. IV, Art. Faburden) zitiert, worauf mich Herr Prof. Handschin freundlichst aufmerksam machte.

gewisser Thomas Cartwright des öfteren wegen des von ihm neu eingeführten „Faburdon“ gerügt. Er muß versprechen, nicht mehr im Fauxbourdonstil zu singen, jedoch scheint das Verbot wenig gefruchtet zu haben, da die Ermahnungen später immer wieder auftauchen.

Diese außerordentlich späten Erwähnungen werden durch den Befund der praktischen Quellen bestätigt. Keines der bekannten oder weniger bekannten englischen Musikmanuskripte des 15. Jahrhunderts enthält den Terminus Fauxbourdon. Schließlich fand ich — als einzige Ausnahme — einige einstimmige Litaneien im Ms. 438, Lambeth Palace (fol. 180 v.) mit der Überschrift „ffaburdon“. Diese mensurierten Stimmen sind also nach der bekannten Weise mehrstimmig vorzutragen. Die Musik ist aber wohl frühestens um 1480 in die Handschrift eingetragen worden! Der schottische Anonymus, welcher uns ja auch Beispiele des echten Fauxbourdons vermittelt, schreibt sogar erst im 16. Jahrhundert und ist stark kontinental beeinflusst. — Aus alledem ergibt sich, daß der Fauxbourdon im eigentlichen Sinne nicht von England auf den Kontinent gebracht wurde, sondern daß im Gegenteil England als Randgebiet der zentralen Musikpflege den Fauxbourdon zu einem späten Zeitpunkt seinerseits rezipiert hat. Demnach muß der echte Fauxbourdon auf dem Kontinent entstanden sein. So steht zuletzt die Hauptfrage, wie dies geschah.

Hier liegt nun das Bindeglied zwischen dem englischen Diskant und dem Fauxbourdon. Um 1420 etwa, als die Wechselbeziehungen zwischen England und dem Festland besonders rege waren, wurde der englische Diskant von den englischen Musikern auf den Kontinent gebracht. Die neue Klangtechnik wurde von den festländischen Musikern mit Dufay an der Spitze begeistert aufgegriffen, jedoch in einem höchst wesentlichen Punkte *umgeformt*. Der Cantus firmus konnte bei der einseitig verbreiteten Praxis des Diskantliedes nicht im Tenor ruhen bleiben, sondern mußte sich der kontinentalen Tradition anpassen und Oberstimme werden. Vielleicht ist diese Umgestaltung die persönliche Tat Dufays, wie seine serienhaften Hymnenkompositionen nahelegen. In Dufayhandschriften tritt uns auch *zum ersten Male in der Musikgeschichte der Terminus Fauxbourdon entgegen*. Es sind dies die folgenden vier *in Oberitalien* entstandenen Codices: Bologna, Liceo mus. 37, Bologna, B. Univ. 2216, München Staatsb. mus. 3224 und Venedig, B. Marc. ital. IX. 145. *Dies sind die vier frühesten Belege für den Terminus um 1430* (alle Handschriften notieren die Musik schwarz-weiß, bzw. schwarz-rot).

Es leuchtet ein, daß die Umformung des englischen Diskants auf dem Kontinent nicht mit einem englischen, sondern einem kontinentalen Namen bezeichnet wurde. So wurde aus englischer Akkordik und kontinentaler Diskantkolorierung der Fauxbourdon geschaffen, der dann als ausgesprochene Modemusik gewaltige Einflüsse nach allen Seiten strömen ließ. Zunächst bekommt der Fauxbourdon eine bestimmte Gattung von liturgischen Cantus firmi zuerteilt: nur Of-

ficiumskompositionen wie Hymnen, Magnificat, Psalmen und Litaneien werden so gesetzt. Erst später dringt die Satzweise in die Messe ein. Der englische Diskant war nicht so einseitig auf das Officium festgelegt, obwohl auch er den Hymnus und die Psalmen dem Ordinarium vorzog. Als der echte Fauxbourdon nach England kommt, ist er aber auch, wie auf dem Kontinent, ein Satzstil für das Officium.

Die kontinentalen Musiker ließen den englischen Diskant nicht ganz unter den Tisch fallen. Abgesehen von der Umformung des englischen Diskants fehlt es nicht an Versuchen der totalen Übernahme. Frühe Stücke von Dufay tragen solches Gesicht. Vor allem aber in Deutschland kann man eine eigentümliche Wahlverwandtschaft zu diesem Stil feststellen. So wollen wir aus der Hs, München, Staatsb. 3232a nur die Nummern 25, 60, 79, 106 und 115 als englische Diskante aufzählen²⁰. Solange man nicht den Austausch der Techniken begriffen hatte, konnte die paradoxe Lage eintreten, daß die Engländer den Fauxbourdon für eine kontinentale Erfindung hielten, ohne ihren eigenen Anteil darin zu bemerken. Andererseits wollten die Musiker des Kontinents — wieder unter Verkennung der eigenen Leistung — die gesamte Verantwortung für den neuen Stil den Engländern zuschreiben. Die Wahrheit liegt in der Mitte.

Johann Georg Lang als Symphoniker

Von Bernhard Rywosch

Die gewaltige Entwicklung, die der sinfonische Stil von seiner Entstehungszeit zu Beginn des 18. Jahrhunderts bis zu seinem Höhepunkt um 1800 durchmacht, zeigt sich nur an einigen großen Gestalten. Die große Menge der Sinfoniekomponisten aber, welche den von genialen Neuerern zu ungeahnter Bedeutung gebrachten Stil weiterpflegt, trägt zu dessen Höherentwicklung nur wenig bei. Zeitgenossen der großen Klassiker vom Range Rosettis oder Dittersdorfs sind doch Ausnahmen. Mir scheint, man kann die Sinfoniekomponisten des 18. Jahrhunderts vom künstlerischen Standpunkt in drei Gruppen einteilen: die bedeutenden Stürmer und Dränger, welche die konventionelle Theatersinfonie mit neuem, lebendigem Inhalt füllen und formale Vertiefung und Bereicherung herbeiführen, wie Stamitz, Ph. E. Bach, Monn, dann die große Anzahl derer, die die durch solche Fortschritte herrschend gewordene Instrumentalform mehr oder weniger mechanisch weiterführen, sich ihrer „bedienen“ und so an einer gewissen Verflachung schuld sind. Am sinnfälligsten zeigt sich diese Rückentwicklung vielleicht an einigen jüngeren Mannheimern, auch an manchen Modezeitgenossen von Haydn und Mozart, wie Vanhall. Als dritte Gruppe sind jene Komponisten zu bezeichnen, die die letzten Möglichkeiten der Sinfonie in bezug auf Form und Inhalt erschöpfen, und den Höhepunkt herbeiführen: die Klassiker.

J. G. Lang, von welchem die Allgemeine Musikgesellschaft Zürich drei bisher noch kaum beachtete Sinfonien¹ besitzt und der kürzlich mehrfach als Komponist von Gedichten von Salis-Seewis erwähnt, bzw. vermutet wurde², gehört wohl der zweiten Gruppe an. Seinem Lebens- und Bildungsgang nach zu schließen, muß er

²⁰ Siehe den them. Kat. von Karl Dèzes: ZfM. X, 1927/28.

¹ Trois Symphonies pour deux violons, deux flûtes, deux cors, deux hautbois, viole, basse; la première avec deux clarinettes et timbales, composée par Mr. Jan George Lang, maître de concerts.

² Vgl. Georg Walter, Salis-Kompositionen, Mitteilungen d. Schw. Mus.-forsch. Gesellsch., 1935, 1. Heft.