

STM 1953

Zur Deutung der Begriffe Faburden-Fauxbourdon

Von Nils L. Wallin

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

Upphovsrätten till de enskilda artikelarna 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.

ZUR DEUTUNG DER BEGRIFFE FABURDEN-FAUXBOURDON¹

Von NILS L. WALLIN

Die FAUXBOURDONFORSCHUNG hat insofern einen günstigen Ausgangspunkt, als der Gegenstand ihrer Untersuchungen einen prägnanten und durch seine negative Formulierung zum Nachdenken anreizenden Namen hat, nämlich »fauxbourdon«. Es ist nun eine interessante Frage, ob man das Alter der musikalischen Satztechnik, die unter dem Namen »fauxbourdon« geht, mit Hilfe von Sprach- und Lautgesetzen bestimmen kann. Mit anderen Worten: ob man eine Methode anwenden kann, die sich in gewisser Hinsicht mit der Pollenanalyse der Archäologie vergleichen lässt. Es ist hierzu notwendig, die Worte »bourdon« und »fauxbourdon« bzw. das englische »burden« und »faburden« etymologisch zu untersuchen; weiterhin gilt es den Zusammenhang einerseits zwischen all diesen Worten, andererseits zwischen »faburden»-»fauxbourdon« und den Techniken, die diese Worte bezeichnen, zu präzisieren.

Hierbei zeigt sich nun, dass »bourdon« und »burden« keineswegs zum gleichen Wortstamm gehören — »bourdon« ist romanisch, »burden« germanisch.² Die entscheidende Frage ist nun, ob das französische »faux« in England im Laufe der Zeit mit dem englischen Wort »burden« zu dem Ausdruck »faburden« verschmolzen oder »faburden« eine Umbildung des romanischen »fauxbourdon« ist und die Übereinstimmung mit dem germanischen »burden« reiner Zufall bzw. lediglich eine Assoziation.

Der *romanische* Wortstamm zu »bourdon« bedeutet primär »Stütze«. Diese Grundbedeutung bleibt auch in musikalischen Zusammenhängen immer gewahrt. Die Stütze, von der hier die Rede ist, liegt jedoch, wie viele Beispiele zeigen,³ nicht immer im Bass sondern oft in höherer

¹ Vortrag gehalten an dem musikwissenschaftlichen Kongress zu Bamberg 1953.

— Was der Verfasser in grösster Kürze hier sagt, wird später in einem Aufsatz im »Archiv für Musikforschung« ausführlicher behandelt werden.

² Bei meinen Untersuchungen über »bourdon«, »burden«, »fauxbourdon« und »faburden« habe ich mit zwei schwedischen Sprachwissenschaftlern zusammengearbeitet, nämlich mit dem Dozenten Dr. Max Gorosch und fil. lic. Folke Bergström, Stockholm.

³ Elise Richter; Die Bedeutungsgeschichte der romanischen Wortsippe bur (d). Sitzungsberichte, Wiener Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 1908. — Diese Abhandlung mag sprachwissenschaftlich nicht up to date sein, ist aber wegen ihrer reichen Beispielsammlung sehr wertvoll.

Tonlage. Das Wesentlichste in dem Wort »bourdon« scheint zunächst die *Unveränderlichkeit*, die *Stabilität* der Tonhöhe einer Pfeife oder Saite gewesen zu sein. Aber da eine Stütze natürlich im allgemeinen von unten wirkt und darum tief liegt, entwickelte sich für »bourdon« allmählich die spezielle Bedeutung »Stütze in tiefer Tonlage«, also »Basseite« und mehr abstrakt »tiefer Register«.¹ Es scheinen sich faktisch keine Beispiele dafür zu finden, in denen »bourdon« eine wirkliche Melodiestimme in der Art von z. B. »Tenor« oder »Contratenor« bezeichnet.

Die Grundbedeutung von dem *englischen* »burden« ist der von »Stütze« genau entgegengesetzt; »burden« bedeutet »Bürde«, »Last«. Im Gegensatz zu »bourdon« lässt sich »burden« als Synonym zu »Tenor« belegen, und dies schon 1338, nämlich in der englischen Chronik des Robert Manning von Brunne.² Man muss dabei im Auge behalten, dass der Ausdruck »burden« nur aus literarischen Quellen bekannt ist, wo ja die Volkssprache schneller anerkannt wurde als z. B. im Parlament oder am Gerichtshofe. Man darf darum annehmen, dass das Wort »Tenor« während dieser Jahrhunderte, wo das Latein also noch die tongebende Sprache war, offiziellen Charakter hatte und beispielsweise in der Kirchenmusik als Stimmbezeichnung verwendet wurde; »burden« dagegen hatte einen verhältnismässig volkstümlichen Charakter.

Neben der Bedeutung »Unterstimme« scheint indessen »burden« bald auch die von »Refrain« angenommen zu haben. Diese Entwicklung hängt möglicherweise mit einer in England herrschenden Schreibpraxis zusammen: der Refrain, der im englischen Carol ein Teil des gesamten Gedichtes und nicht nur der einzelnen Strophe war, wurde nur ein einziges

¹ A. Gastoué, L'orgue en France de l'antiquité au début de la période classique, Paris 1921, S. 40; Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis, 1883: Bordonus, Baculus peregrinatum (1077); bordonus, Instrumentum anni 1332, ex Archivo S. Victoris Massil.: Item tres Bordunos de crystallo, hoc est, si bene conjicio, columellas crystallinas, sic dictas, quod ad instas Bordunum tornatae essent et terminatae (+ Baculi cantoris, Gall. Bâton de Chantre).

² Robert Manning of Brunne, The story of England, 1887 herausgegeben von F. J. Furnival. T. 1, S. 393: *De Cantu ad Missam*

When The Procession was gon,
The Messe bygan sone anon:
Ther myghte men se fair samninge
Of the clerkes that best couthe syngē,
Wyth treble, mene, & burdoun,
Of mani on was ful swete soun;
Of the that songe heye & lowe,
& tho that couthe org(a)nes blowe,
Inow ther was of menestralcie,
& of song gret melodye.»

Mal geschrieben, und zwar getrennt von den Strophen.¹ R. L. Greene hat in seiner Arbeit über den Carol die zentrale Rolle des Refrains aufgewiesen,² ebenso die nahe Beziehung zwischen Carol und gewissen liturgisch-literarischen Formen, speziell der Hymne.³ 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 Rolle als dem zentralen Element im Text. In einem spätmittelalterlichen Wörterbuch steht:⁴ »Foote of a dittie, or verse, which is often repeated. Versus intercalaris. Refrainctes de balades«. Dieser Ausdruck, »foote«, der wahrscheinlich ebenso wie »burden« ursprünglich eine Unterstimme bezeichnete, kam also am frühesten in einem volkstümlichen Genre vor, nämlich eben im Carol.

In den Worcesterhandschriften wie auch im Sommerkanon tragen die Unterstimmen die Bezeichnung »pes«. Was den Sommerkanon anbetrifft, finden wir hier vielleicht eine Erklärung für die Tatsache, dass »burden« ebenso wie »foote« ihre Bedeutung von »Unterstimme« zu »Refrain« wandeln konnten. Die zwei »pes«-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«. Hier zeigt sich in der Terminologie der Umschlag vom Latein zur Volkssprache, der während des 13. und 14. Jahrhunderts erfolgte.

Wir wissen, dass der polyphone Carol die Terz-Sext-Akkordik, die so typisch für das England dieser Zeit war, in reichem Masse aufwies. Der Carol war ursprünglich ein monodisches Tanzlied mit Wechsel zwischen chorischem Refrain und solistischen Strophen;⁴ spätestens vom 14. Jahrhundert an kommt er auch mehrstimmig vor, wobei sich der Wechsel zwischen Solo und Chor nicht nur zwischen Refrain und Strophen sondern auch allmählich *innerhalb* des Refrains bzw. der Strophen findet. Im 15. Jahrhundert kommt ein Fall vor, wo die Musik

¹ Diese Bedeutung von »burden« lässt sich bei Chaucer und Shakespeare belegen, bei Chaucer allerdings nur mit einem gewissen Vorbehalt. G. Chaucer, *The Canterbury tales*, Prolog, Vers 669–673; W. Shakespeare, *The Taming of the shrew*, Aufzug 1, Auftritt 2, Vers 68; As you like it, Aufzug 3, Auftritt 2, Vers 255; *The Winters Tale*, Aufzug 4, Auftritt 3, Vers 198; *The Tempest*, Aufzug 1, Auftritt 2, Ariels Gesang.

² R. L. Greene, *The early English carols*, Oxford 1935, besonders die Kap. III und VI.

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

⁴ Gewisse Tanzlieder auf den Färöer weisen laut Schallplattenaufnahmen, die Nils Linnman für den schwedischen »Radiotjänst« gemacht hat, choreographisch, literarisch und musikalisch grosse Ähnlichkeiten mit dem englischen Carol auf.

zwar als ganze Strophe notiert ist, dagegen nur als zwei Verszeilen des Refrains.¹ Bei der dritten Refrainzeile steht das Wort »faburdon«. Der gleiche Zusatz findet sich auch in den von M. Bukofzer beschriebenen Kyrie-Litaneien;² hier steht er 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 wird.³

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, wobei die Übereinstimmung mit englischen Satztypen nur auf Zufall beruhen würde. Es scheint mir, dass das erstere zutrifft, mit anderen Worten, dass wir hier vor einer alten englischen Technik stehen, die auf Grund ihres improvisatorischen Charakters nur geringe schriftliche Spuren hinterlassen hat. Zwischen dieser Technik und der Entwicklung, die vom monodischen zum mehrstimmigen Carol führte, 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 einfachste Element des Stücks 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 auf 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 Wort »fauxbourdon« ist, das man ja erst von ungefähr 1430 an belegen kann.

Diese Annahme lässt sich durch die zu Anfang genannte sprachwissenschaftliche »Pollenanalyse« noch weiter unterbauen. H. Besseler hat kürzlich klargestellt, dass die englische Silbe »fa« eine Umbildung des französischen »faux« ist.⁴ Er weist hierbei auf ein Lautgesetz hin, nach dem der Buchstabe-s(-x-) vor Labiallaut wegfiel. Man kann hier indessen noch weiter gehen und die Gültigkeit dieses Lautgesetzes zeitlich enger zu

¹ Catherine K. Miller, *The early English carol*, Renaissance News III: 4.

² M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Basel 1936.

³ M. Bukofzer a. a.; *Thrasybulos 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.

⁴ H. Besseler: *Acta musicologica* XXIV, 1.

umgrenzen suchen. Hierbei zeigt sich, dass es nur um das Jahr 1300 herum wirksam war.¹ »Faburden« ist ein anglonormannisches Wort, das eine englische Erscheinung bezeichnet. Das Wort ist so gut wie sicher während der anglonormannischen Periode in England geschaffen worden. Dass sich der Ausdruck »faburden« in den Quellen erst verhältnismässig so spät findet, lässt sich nur damit erklären, dass er eine Improvisationsform bezeichnete. Man kann hier zum Vergleich an Ausdrücke wie »alta» oder »gymel» denken.²

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.³ Untersucht man die Begriffe »coronatus» und »corona» näher, so zeigt sich, dass sie schon im zwölften Jahrhundert mit dem Begriff »chorus» zusammengestellt wurden, etwa in folgenden Formulierungen: »Chorus ab imagine dictus est coronae, et ex eo ita vocitatus»⁴ — und — »Chorus dicitur a concordia canentium, sive a corona circumstantium. Olim namque in modum coronae circa aras cantantes stabant: sed Flavianus et Diodorus Episcopi chorus alternatim psallere instituerunt.»⁵ Das Wort »chorus», also »Reigen» oder »Reigenlied», auch »Prozession», hatte in den Wörterbüchern des Mittelalters

¹ Dr. Folke Bergström schreibt (am 18. Februar 1953) über »faburden«: »Ein französisches (anglonormannisches) Wort für eine englische Erscheinung. Wir müssen von der Form+faubourdon oder+fauburden ausgehen (die letzte Silbe war unbetont; es gab außerdem ein einheimisches *burden*). Vgl. die französischen Wörter *fauperdrieux* und *faubourg* < *faux* < *falsus -bourg*, die *fors /-bourg/* eventuell attrahiert haben, wo *s* oder *x* vor einem Labiallaut ebenso weggefallen sind.

+*Fauburden* hat sich dann zu *fāburden* nach einem um das Jahr 1300 wirkenden Lautgesetz entwickelt, laut dessen der Buchstabe *u* vor einem Labiallaut wegfiel und der erste Teil des Diphthonges verlängert wurde (Ersatzdehnung). Vgl. *Luick*, Hist. Gramm. der engl. Sprache, §§ 520, 427, *Jordan*, Handbuch der mittelengl. Gramm. § 240 und *Horn*, Hist. neuengl. Gramm., § 131. Beispiele: *sāve* < Fr. *sauver*, *savage* < *sauvage* und *bāme*, *balm* < *baume*.

Zu + *fauburden* > *fāburden* (fäberdon) parallele Entwicklungen kann man z.B. in — † *dab* oder *daub* < Fr. *dauber* < *de albare*, † *āburn* oder *auburn* < *auborne* < *alborne* < *alburnus*, † *bābel*, † *bable* oder *bauble* < *baubel* und vor allem † *fābor*, † *fābour* oder *faubourg* < *faulk bourg* usw. sehen (s. oben).

+ = eine konstruierte, nicht belegbare Form.

† = eine veraltete oder tote Form.»

² H. Besseler, Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle, Kongressbericht Basel 1949, S. 65; M. Bukofzer, The gymel, the earliest form of English polyphony, Music and Letters 16, 1935.

³ Ms. Lansdowne 763, Nr. 6; M. Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants . . . S. 70.

⁴ Isodorus lib. 1 de Eccles. Offic. Kap. 3; zitiert nach Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis, 1883.

⁵ Honorius Augustodunensis (etwa 1130); zitiert nach Du Cange, wo man mehrere Sätze finden kann.

schon vom 13. Jahrhundert an die gleiche Bedeutung wie das französische »carole», aus dem sich das englische »carol» entwickelt hat. »Chorea» wird als »carolle, danse»¹ definiert oder wird durch »in modum coronae psallere» ersetzt. Was wir gefunden haben — und wir könnten noch mehr Beispiele zitieren —, ist nicht ein etymologischer, wohl aber ein pragmatischer Zusammenhang zwischen den Ausdrücken »corona», »chorus» und »carol». Einige Sprachforscher haben nun den Ursprung von »carole» in dem Wort »corolla» finden wollen,² das seinerseits eine Diminutivform von »corona» ist. Damit schliesst sich der Kreis: der cantus coronatus des englischen Theoretikers ist also mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ein carol.

Aber dieser 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 unter dem Wort »bordos«: »Verso quebrado, que se repite al fin de cada copla, intercalaris versus»³. »Quebrado» bedeutet genau dasgleiche wie »fractus», nämlich »gebrochen». Vieles deutet darauf hin, dass der Verfasser des Traktes mit »faburden» eine Refrainform meinte, bei der man zwei Stimmen über einer gegebenen — aber nicht notwendigerweise aufgezeichneten — Melodie improvisierte.

Aus all dem kann man nicht mehr feststellen, als dass der Faburden-satz 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 dem einheimischen englischen »burden» (= »Refrain») gebildet worden ist. Jedoch ist ein Einfluss von Spanien und der Provence her, eventuell über Irland,⁴ nicht undenkbar, da gerade Spanien und die Provence die einzigen Teile des romanischen Sprachgebietes sind, wo »bordos» bzw. »bordon» »Refrain» bedeuten können — eine Bedeutung, die das fran-

¹ Lexicon latino-gallicum (13. Jahrh.); M. Sahlin: Etude sur la carole médiévale, Uppsala 1940, S. 7. Sahlin gibt auch einige Übersetzungen (12—13. Jahrh.) aus Latein (S. 2): »Laudabimus in salutari tuo, et in nomine Dei nostri deducemus chorus — Nus serums loet el tuen salvable, e el num nostre Deu merrums charoles»; »Et cantabant quasi in choris omnes fortes mei in te — E chantoent sicume en charoles tuit li mien fort en tei». Nach Du Cange schreibt Mattheus Westmonasteriensis Monachus 1305 (1377?): »Cogens quamplures viros ac mulieres Anglicos, mixtim Charolare nudos et psallere ante se».

² W. Foerster, Romanische Etymologien, Zeitschrift f. roman. Philologie, Nr 6, S. 109.

³ Zitiert nach Raynouard, Lexique Roman, 1836, unter dem Wort »bordos».

⁴ R. H. Robbins, The earliest carols and the franciscans, Modern Language Notes, LIII, 1938.

zösische »bourdon« niemals hat.¹ Wie es sich nun damit auch verhalten mag: aus musikalischen² und philologischen Gründen können wir feststellen, dass die Zusammensetzung »fa-burden« in dem anglonormannischen England des 14. Jahrhunderts gebildet worden ist.

Dass man sich auf dem Festland noch um die 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 des Charles d'Orléans hervor. Der Dichter und Fürst Charles d'Orléans wurde 1415 in der Schlacht bei Azincourt gefangen genommen und lebte bis 1440 in englischer Gefangenschaft.³ Er war musikalisch gebildet und versuchte sich, nach einigen Fragmenten in Britischen Museum zu schliessen, auch in der Komposition (Bild 1 und 2). In einem Gedicht von 1440 (ohne Musik) schreibt er folgendes:

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

Qui est il ce noveau chanteur,
Qui si mal vient a son actainte,
Chiere contrefaicté de cuer,
De vert perdu et tanné painte.

Je ne tiens contre ne teneur,
Enroué, faisant faulte mainte,
Et mal entonné par Contraincte:
C'est la chappelle de Doleur,
Chiere contrefaicté de cuer!«⁴

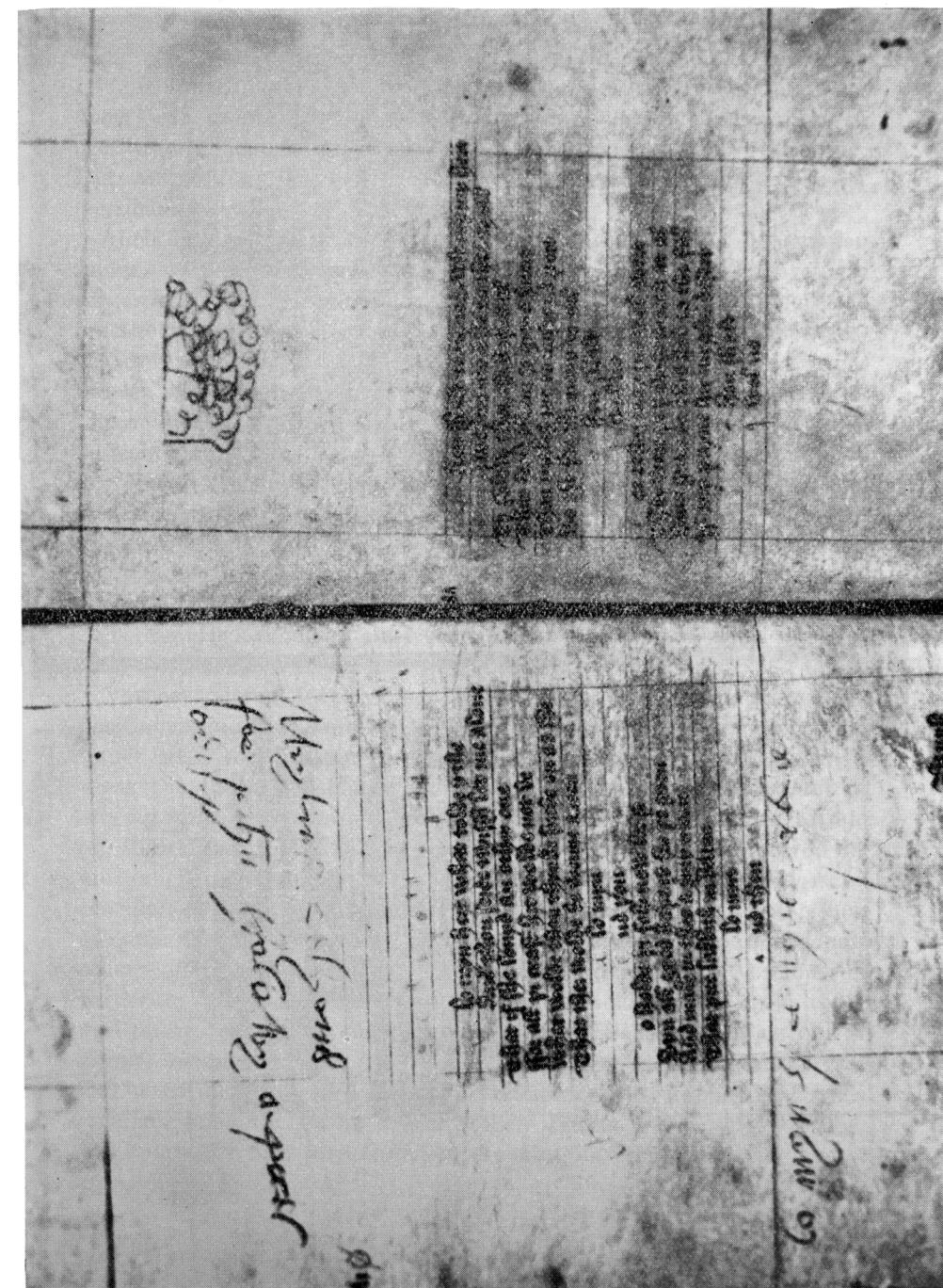
»Musique notée par Fainte«, eine Musik, die »von der Phantasie festgehalten ist« . . . hier stehen wir sowohl musikalisch wie sprachlich den bekannten Ausdrücken »musica ficta« und vor allem »fictus visus« nahe. Wir dürfen hier das älteste bekannte literarische Beispiel für den Ausdruck »fauxbourdon«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

¹ In seiner Studie »Fauxbourdon revisited» (Musical Quarterly 1952: 1, S. 26) will M. Bukofzer in einer Ballade aus dem 13. Jahrhundert die Bedeutung von »Refrain« finden. Es scheint indessen wahrscheinlicher, dass an jener Stelle sowohl »bordon« als »burelidon« »Esel« bedeuten.

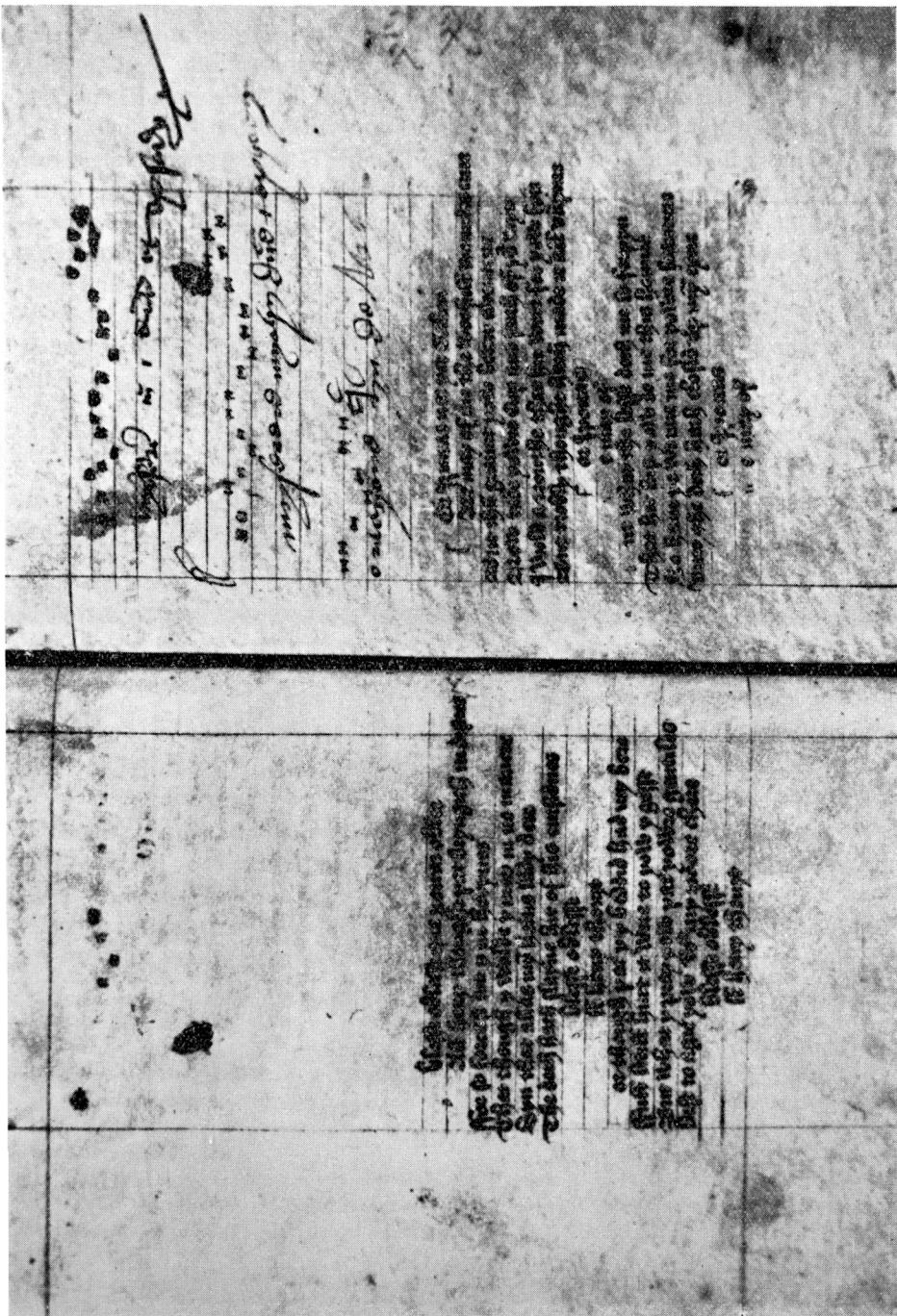
² In der schon erwähnten Studie, die später erscheinen wird, werde ich eine Reihe von musikalischen Stilinvarianten im englischen und kontinentalen Fauxbourdonmaterial diskutieren.

³ De Laborde, Le Duc de Bourgogne, Paris 1852; E. Deschamps, Art de ditié, t. VIII, 266—292; P. Champion; La Librairie de Ch. d'Orléans, Paris 1910; ders., Charles d'Orléans, Paris 1907; R. Steele; The English Poems of Charles of Orléans, London 1941.

⁴ Charles d'Orléans, Poésies. Les classiques français du moyen âge, Paris 1923
—27.



Charles d'Orléans Ms. British Museum, Harleian 682
6—587395.



Charles d'Orléans, Ms. British Museum, Harleian 682

Sight-Technik im strengsten Sinne war in der burgundisch-flämischen Tradition zwar unmöglich. Indessen enthüllen beispielsweise 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 Carol- und englische Hymnentypen ist deutlich.

Auch die Alternativstimmen, die sich in einigen von Dufays Hymnen finden, werden jetzt verständlich. Es handelt sich hier um beigelegte *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 Vokalstiles an einer der wichtigsten Stellen, wo »Vollklang» und »Tonalharmonik» (Besseler) zusammentreffen.

Jenes »sine» oder »absque» sagt lediglich, dass der Sänger nun vor einer vollständigen res facta steht. Die plumpen doppelten Negationen »sine faux-« braucht hierbei nicht zu verwundern, denn »fauxbourdon» war zu dieser Zeit vermutlich schon zu einer begrifflichen Einheit geworden, die ohne weiteres als Ganzes negiert werden konnte.

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 Refrainteknik ist also ein Mittel der Gestaltung im Grossen geworden.* Besonders interessant ist, dass diese leichtfassliche rondomässige Gestaltung hie und da der unsinnlichen und ungreifbaren Isorhythmie sozusagen oben 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 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, sodass der Satz also trotzdem dreistimmig klingt:

Einleitung	Fauxbourdon
color 1	{ talea 1 — Duo » 2 — Fauxbourdon » 3 — Duo

color 2	{ talea 1 — Fauxbourdon » 2 — Duo » 3 — Duo
Abschluss	{ normale Dreistimmigkeit akkordischer Abschnitt »Sigismund« Fauxbourdon normale Dreistimmigkeit

Dufays »Magnificat octavi tono« 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*:

A	{ Fauxbourdon Duo normale Dreistimmigkeit
B	{ Fauxbourdon Duo normale Dreistimmigkeit
C	{ Fauxbourdon Duo normale Dreistimmigkeit
D	{ Fauxbourdon Fauxbourdon normale Dreistimmigkeit
»Amen«	

Ähnliche Gestaltungweisen findet man in allen grösseren Werken von Dufay, in denen er Fauxbourdon verwendet. Es zeigt sich also, dass Dufay der einfachen englischen Improvisationstechnik innerhalb seinen grösseren Kompositionen eine wichtige formbildende Funktion zuerkennt.