

GMTH Proceedings 2021

herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Tonsysteme und Stimmungen

21. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
Basel 2021

herausgegeben von
Moritz Heffter, Johannes Menke,
Florian Vogt und Caspar Johannes Walter



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Simon Fuhrmann

Die Dissonanzbehandlung in den Chansons von Gilles Binchois

Eine statistische Korpusstudie für den Satzlehre-Unterricht

Obwohl die Chansons von Binchois eine gute Vorlage für Satzarbeiten im Musiktheoriestudium zum dreistimmigen Kontrapunkt der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts darstellen, wurden bisher aus analytischer Perspektive vorrangig nur deren Abschnitte mit Klauseln näher untersucht. Gerade die Dissonanzen im Binnensatz können jedoch bei den Studierenden zu Verständnisproblemen führen, weil diese auf den ersten Blick willkürlich gesetzt scheinen. Durch eine Korpusstudie wird aufgedeckt, dass Binchois auch sie nach wenigen bestimmten Modellen einsetzt. Aus allen Chansons, die sich stilistisch für eine Auseinandersetzung im Unterricht eignen, werden dabei sämtliche Dissonanzen gezählt und nach der kontrapunktischen Behandlung sowie den dissonierenden Intervallen aufgelistet. Es stellt sich dabei heraus, dass es neben den traditionell gelehrt Dissonanztypen drei weitere stilspezifische Behandlungsarten von Dissonanzen gibt, die zwar alle seltener als Durchgänge, aber häufiger als übergebundene Vorhalte vorkommen. Die Tabellen in dieser Arbeit geben einen Überblick, welche Dissonanz-Modelle Binchois in welcher Häufigkeit und mit welchen Intervallen verwendet. Unter Zuhilfenahme dieser Tabellen dürfte es den Studierenden leichter fallen, stilgetreue Satzarbeiten zu Binchois' Chansons nicht nur in Hinblick auf die Klausel- und Satzmodell-Sektionen sondern auch auf den Binnensatz zu erstellen.

Although Binchois' chansons are an ideal repertoire for creating exercises on early 15th-century counterpoint in music theory lessons, from an analytical perspective only those sections with clausulae or schemata have been researched in detail. The dissonances that appear in the inner sections of these chansons are especially prone to confuse students, as they seem to be placed arbitrarily at first glance. Through a corpus study, it has been recognized that Binchois employed such dissonances according to a handful of distinct patterns. From a selection of chansons deemed suitable for music theory lessons, every dissonance was abstracted and listed by its type as well as its dissonant interval. It turns out that in addition to the dissonance types that have been traditionally taught, three more style-specific dissonance types exist, which are used less frequently than passing tones but more often than tied suspensions. With the help of the tables produced by this study, which present an overview of these dissonance patterns used by Binchois, as well as indications of their frequency and the specific intervals employed, it should become easier for students to create style copies closer to the idiom of Binchois' chansons—not only with respect to the clausulae and schemata, but also to the traditionally more perplexing inner sections.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Chansons; Counterpoint; Dissonances; Dissonanzen; Gilles Binchois; Kontrapunkt

Binchois-Chansons als didaktisches Material

Die Chansons von Gilles Binchois gehören neben den Werken von Guillaume Dufay und John Dunstaple zu den wichtigsten Beispielen eines Stils, wie er in Burgund um die Mitte des 15. Jahrhunderts gepflegt wurde. Die Erkenntnis, dass die Musik der Renaissance¹, die diese burgundische Musik mitumfasst, nicht nur als eine sich auf zwei Jahrhunderte erstreckende homogene Strömung betrachtet werden sollte, sondern auch dass die Unterschiede zwischen den jeweiligen Personalstilen eine nähere Betrachtung verdient haben, wird seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert in den musiktheoretischen Lehrwerken zunehmend stärker hervorgehoben. So griff zum Beispiel Diether de la Motte in seiner Kontrapunktlehre² Josquin Desprez als das Vorbild der Vokalpolyphonie zusätzlich zu dem des bis dato vornehmlich erörterten Palestrina-Stils auf. Neuere Schriften wie die von Thomas Daniel³ oder Johannes Menke⁴ ziehen dazu verstärkt Werke von Adrian Willaert, Orlando di Lasso oder Cristóbal de Morales heran. Aus dieser didaktischen Entwicklung wird heute die Notwendigkeit einer musiktheoretischen Beschäftigung mit dem Stil Binchois' immer größer – schon allein, um den Blick nicht zu stark auf das 16. Jahrhundert zu fixieren.⁵

Als Einstieg in das Studium des Stils von Binchois sind seine Chansons in dreierlei Hinsicht prädestiniert: Sie haben alle – übertragen in moderne Notenschrift – einen überschaubaren Umfang von wenigen Seiten; sie sind zum größten Teil dreistimmig; sie bilden einen Korpus von ausreichend großem Volumen, sodass die lernende Person anhand mehrerer ähnlicher Beispiele Muster und Modelle erkennen und einüben kann.⁶

- 1 Über den Begriff ›Renaissance‹ ließe sich im Kontext musikwissenschaftlicher Terminologisierung streiten und stattdessen differenzierter von Frankoflämischer Vokalpolyphonie des 15. / 16. Jahrhunderts reden. In Anlehnung an das *Handbuch der Musik der Renaissance* in der großen Laaber-Handbuch-Reihe wird hier jedoch durchgängig der Begriff ›Renaissance‹ gewählt.
- 2 De la Motte 2018.
- 3 Daniel 2016.
- 4 Menke 2015.
- 5 Dass Daniel seiner Kontrapunktschule unumwunden den Untertitel *Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* verleiht, zeigt, wie stark die Fokussierung auf die jüngeren Generationen innerhalb der Renaissance liegt.
- 6 Als Korpus aus der gleichen Epoche, der ähnliche Charakteristika aufweist, seien hier Guillaume Dufays Hymnen genannt. Diese von ihren Längen her etwas kompakter als die Binchois-Chansons gehaltenen Werke hat bereits Menke aufgegriffen. Er listet dabei unter anderem sämtliche in diesem Korpus vorkommende Klauselbildungen auf, um so den Lernenden eine Hilfe beim Erstellen stilgetreuer Satzarbeiten zu bieten (vgl. Menke 2010, 124).

Als begleitendes Lehrmaterial stehen hierfür verschiedene Studien zum burgundischen Stil – insbesondere zu den Satzmodellen – zur Verfügung, die entweder allgemein die Kompositionen der Zeit, oder auch spezifische Chansons aufgreifen und analysieren.⁷ Den Lernenden dürfte es nicht schwer fallen, unter Zuhilfenahme dieser Arbeiten stilgetreue *Fauxbourdon*-Passagen und Klauseln samt deren speziellen Dissonanzbehandlungen zu erstellen. Problematisch kann es dann jedoch beim Entwurf des übrigen Binnensatzes werden. Denn letztlich muss diese Lücke zwischen den Satzmodell- und Klauselabschnitten mit eigenen Einfällen gefüllt werden. Die meisten Studierenden werden hierbei bewusst oder unbewusst auf ihr Wissen aus früheren allgemeineren Kontrapunktunterricht zurückgreifen. Viele werden womöglich parallel dazu historische Traktate aus der Zeit wie etwa Johannes Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* zu Rate ziehen.

Dabei dürfte den Studierenden auffallen, dass in Binchois' Kompositionen die Behandlung der dissonierenden Klänge keineswegs immer mit dem übereinstimmt, was etwa Tinctoris für richtig hielt. Notenbeispiel 1 zeigt, wie sich solche ›problematischen‹ Dissonanzen in einem kurzen Abschnitt häufen.

Notenbeispiel 1: Beginn von *Esclave puist yl*

Angesichts dieses Befundes wird im Folgenden versucht, mittels einer Korpusstudie über Binchois' Chansons einen Überblick zu skizzieren, wie die verschiedenen Dissonanztypen im Binnensatz eingesetzt und behandelt werden, um so eine empirisch fundierte Hilfe für die Erstellung stilgetreuer Arbeiten im Satzlehreunterricht anzubieten.

⁷ Beispiele für derartige neuere Studien im deutschsprachigen Raum wären etwa Jans 1987 oder Diergarten 2011.

Methode der Untersuchung

Als Notenquelle für die Korpusstudie wurde ausschließlich jene Chansonsammlung verwendet, die Wolfgang Rehm 1957 herausgegeben hat.⁸ Die Nummerierung der Chansons in der vorliegenden Arbeit ist die gleiche wie die in der Sammlung von Rehm. Zwar wurden später immer wieder einzelne Chansons neu ediert, diese bleiben jedoch unberücksichtigt.⁹ Dies ist darin begründet, dass es das Ziel dieser Studie sein soll, ein Gesamtbild von Binchois' Kompositionstechnik zu erhalten, indem alle seine Chansons einheitlich behandelt werden. Dadurch soll vermieden werden, dass wegen der Unterschiede zwischen den Editionen sowie den unterschiedlich fortgeschrittenen Forschungsständen der einzelnen Chansons das Ergebnis der Studie in Form eines Gesamtbildes ›verzerrt‹ wird.¹⁰

Um das Objekt der Untersuchung – die Dissonanzen im Binnensatz – gezielt erfassen zu können, wird hier folgende Methode angewandt: Jede Note im Binnensatz¹¹, die ein dissonierendes Intervall¹² zu einer weiteren gleichzeitig erklin-

8 Rehm 1957. Diese Ausgabe stellt bis heute die mit Abstand größte Sammlung aller Chansons von Binchois dar, da etwa der Binchois-Band der *CMM*-Reihe noch nicht erschienen ist.

9 Sämtliche Chansons, von denen die Forschung heute ausgeht, sie sicher Binchois zuschreiben zu können, befinden sich bereits in der Ausgabe von Rehm. Bei später edierten Chansons, die nicht von Rehm erfasst sind, bestehen in der Regel Zweifel an der Autorschaft Binchois. Eine detaillierte Auflistung aller bekannten potentiellen Werke von Binchois findet sich in der aktuellen Version des Binchois-Artikels der *MGG Online* (Korth 2016 ff.).

10 Fehler in der Rehm-Ausgabe, die durch spätere Editionen korrigiert wurden, werden in dieser Studie ignoriert, da sonst stets die Gefahr einer solchen ›Verzerrung‹ bestünde. Aus dem gleichen Grund werden auch die Chansons Nr. 56 bis 60 aus dem Anhang, die Rehm als Chansons mit zweifelhafter Autorschaft einordnet (vgl. ebd.), nicht von den übrigen unterschieden, sondern als reguläre Chansons innerhalb der Sammlung behandelt.

11 Als Binnensatz gilt hierbei der Bereich bis vor Eintritt der Ante-Ante-Pänultima im Tenor.

12 Als dissonierende Intervalle gelten nach Tinctoris die Sekunde, die Quarte, die Septime, die None sowie alle zusammengesetzten Intervalle, die aus diesen und einer oder mehreren Oktaven bestehen (vgl. Saey 1975, 26f sowie 90ff). Quartan, bei denen die tiefst klingende Stimme nicht beteiligt ist, gelten als Konsonanzen. Zwischen großen und kleinen, sowie reinen, verminderten und übermäßigen Intervallen wird nicht unterschieden, da es wegen der Praxis der *musica ficta* schwierig ist, solche eindeutig festzulegen. Nach dieser Einteilung fallen somit in der Untersuchung alle primären Quartan – reine sowie übermäßige – unter die Dissonanzen und alle primären Quinten – reine sowie verminderte – unter die Konsonanzen.

genden Note bildet, wird gemäß ihrer kontrapunktischen Behandlung¹³ sowie dem Intervall aufgelistet und gezählt. Es gilt: Von den beiden Noten, die das dissonierende Intervall bilden, wird diejenige Note mit dem kleineren Notenwert als die Dissonanz aufgefasst, die zu der anderen Note dissoniert. Sind die Notenwerte gleich, so ist die Note, die nicht im Tenor liegt, diejenige, die zu diesem dissoniert.¹⁴ Falls eine Note gleichzeitig zu den beiden anderen Stimmen dissoniert, wird diese so behandelt, als dissoniere sie nur zum Tenor. Im Fall, dass der Tenor gleichzeitig zu den beiden weiteren Stimmen dissoniert, wird diese Dissonanz jeweils mit dem Wert 0,5 zwischen den jeweiligen Intervallen aufgeteilt.

Das Notenbeispiel 2 zeigt dieses Vorgehen anhand eines Beispiels. Die rechts im Bild blau eingerahmten Noten bilden den Bereich, der von der Ante-Ante-Pänultima bis zur Ultima reicht, und somit kein Objekt dieser Untersuchung darstellt. Von den Dissonanzen, die außerhalb dieser Klauselsektionen liegen, sind die grün eingerahmten Noten diejenigen, die zu den *modernen* Dissonanzen, wie sie im allgemeinen Kontrapunktunterricht gelehrt werden, zählen, die rot eingerahmten diejenigen, die davon abweichen. Auf Letztere richtet sich hier das Interesse der Studie, da gerade diese Art von in der heute allgemein verbreiteten Theorie nicht systematisierten Dissonanzen für die Erstellung von stiltreuen Satzarbeiten ein gewichtiges Problem darstellen.

13 Als kontrapunktische Behandlungen der Dissonanzen werden die im heutigen Satzlehreunterricht allgemein vermittelten Formen (im Folgenden als *moderne* Dissonanzarten bezeichnet) unterschieden: der Durchgang, der übergebundene Vorhalt und die Wechselnote. Aus den übrigen Dissonanzen, die keinem dieser drei Behandlungsmuster zugeordnet werden können, werden sodann drei weitere herausstechende Gruppen extrahiert. Aus Gründen der Gewährleistung ausreichender Übersichtlichkeit im Unterricht wurden weitere Faktoren wie die rhythmische Ebene oder der Unterschied zwischen betonter und unbetonter Dissonanz nicht berücksichtigt.

14 Sekundäre Dissonanzen, die zwischen dem Diskant und dem Kontratenor entstehen, werden von Tinctoris zwar toleriert (vgl. Saey 1975, 110), kommen jedoch in der Praxis nicht nachweisbar häufiger vor als die primären Dissonanzen zwischen dem Tenor und den weiteren Stimmen. In dieser Untersuchung gelten daher sowohl die primären als auch die sekundären Dissonanzen gleichermaßen als dissonierende Intervalle. Bei der hier erfolgten Zählung wird des Weiteren in dem Fall, dass eine solche sekundäre Dissonanz zwischen gleich langen Noten auftritt, diese unter den zwei Stimmen Diskant und Kontratenor aufgeteilt. Beiden Stimmen werden dann 0,5 Dissonanzen mit dem jeweiligen Intervall zugerechnet.

The image shows a musical score snippet for three staves in 3/4 time. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. Several notes are highlighted with colored boxes: a green box around a quarter note in the first staff, and red boxes around quarter notes in the first, second, and third staves. A large blue box encompasses the final two measures of the snippet, which contain a key signature change to one sharp.

Notenbeispiel 2: Ausschnitt aus *Ay, douloureux*

Befunde

Der erste Punkt, der bei einer umfassenden Aufzählung der Dissonanzen auffällt, ist die Tatsache, dass es stilistisch zwei Gruppen von Chansons bei Binchois zu geben scheint. Die Chansons der ersten Gruppe zeichnet aus, dass in etwa die Hälfte der Dissonanzen aus heutiger Sicht traditionell im Sinne der Vokalpolyphonie der Renaissance behandelt wird. Diejenigen Dissonanzen, bei denen dies nicht der Fall ist, sind zum größten Teil einzelne Nebennoten mit kurzen Notenwerten auf leichten Zählzeiten. Dahingegen tauchen in den Chansons der zweiten Gruppe wesentlich häufiger unvorbereitete Dissonanzen auf schweren Zählzeiten auf. Tabelle 1 zeigt die Einteilung in die beiden Gruppen, die im Weiteren ›Gruppe A‹ und ›Gruppe B‹ genannt werden.¹⁵

Das Interesse im Satzlehreunterricht während des Musiktheoriestudiums dürfte auf Gruppe A ruhen, denn hier sind die Kontrapunkt-Regeln, die später die Vokalpolyphonie der Renaissance genannt werden, bereits gut zu erkennen.¹⁶ Ange-

15 Nr. 51 wurde in keine der beiden Gruppen eingeordnet, da in dieser wegen notationstechnischer Probleme die Gesamtstruktur der Chanson nicht klar zu erkennen ist. Offensichtlich sind die Stimmen teilweise verschoben, was insbesondere an den nicht aufeinander passenden Klauselbildungen deutlich wird. Nr. 55 wurde wiederum wegen ihrer satztechnischen Differenz aussortiert, da sich diese als Einzige in vierstimmiger Fassung überlieferte Chanson in ihrer Stimmzahl von allen übrigen abhebt.

16 Die Annahme, dass die Chansons in Gruppe B einem älteren Stil angehören, der nicht als Unterart der Renaissance-Vokalpolyphonie zu verstehen ist, ist nicht aus der Luft gegriffen. Denn die Aufteilung der Chansons, wie sie hier vorgenommen wird, zeigt markante Ähnlichkeiten mit der Betrachtung von Rehm. In dieser versuchte er eine ungefähre Datierung aller Chansons anhand der Kriterien »Wechsel von Prolatio- zu Tempusnotierung, Verlauf der Tenores, Funktion der Contra-tenores und damit verbunden die Klauseln und [...] die Entstehungszeit der einzelnen Handschriften« (Rehm 1957, 13). Besonders auffallend ist hierbei, dass sich die Chansons, die Rehm bis Ende der 1420er Jahre ansetzt, mit Ausnahme von Nr. 7 und 12 alle in Gruppe B befinden.

sichts der Tatsache, dass dieser jüngere Stil eine größere Verwandtschaft zu den darauffolgenden Epochen besitzt, welche wiederum das ›alltägliche Repertoire‹ der Studierenden darstellen, ist es vorteilhaft, vermittels dieser Gruppe erstmals in die Beschäftigung mit den Chansons Binchois' einzusteigen. Aus diesem Grund soll nun untersucht werden, wie Binchois mit Dissonanzen in Gruppe A umgeht, mit dem Ziel, eine praktische Hilfe für das Erstellen von Satzarbeiten im Stile Binchois' zu schaffen.

	Gruppe A	Gruppe B	Sonstige
Rondeaux	1 2 3 8 9 10 11 12 15 16 19 20 22 27 29 31 34 35 37 38 40 41 42 46 47 56 57 58 60	4 5 6 7 13 14 17 17a 18 21 23 24 25 26 28 30 32 33 36 39 43 44 45 59 –	– – – – – – –
Balladen	48 50 50a 53 54	49 52	– 51
Freie Form	–	–	55
<i>Gesamt</i>	34	26	2

Die Zahlen stehen für die Nummern der Chansons.

Tabelle 1

Tabelle 2 zeigt das Ergebnis der Zählung der Dissonanzen aus Gruppe A. Die Reihen stehen für die Dissonanztypen nach der kontrapunktischen Behandlung (oben die drei *modernen* Typen: Durchgänge, übergebundene Vorhalte und Wechselnoten; unten die drei *stilspezifischen* Typen, auf die im Folgenden noch verstärkt eingegangen wird: absteigende Antizipationen, abspringende Unterterzen und abspringende Durchgänge)¹⁷. Die Spalten geben die jeweiligen Intervalle an, die durch die Dissonanz erzeugt werden. Zusätzlich ist bei jeder Typ-Intervall-Kombination farblich markiert, in welcher Stimme diese Kombination am meisten erscheint.

17 Zu den drei stilspezifischen Typen siehe unten das Kapitel ›Stilspezifische Dissonanztypen‹.

Dissonanztypen	Dissonierende Intervalle				
	Sekunden	Quarten	Septimen	Nonen	Gesamt
Durchgänge	26,5	113	67,5	44	251
Übergebundene Vorhalte	8	12	41	8	69
Wechselnoten	2	2,5	4,5	2	11
Absteigende Antizipationen	15	6,5	6,5	17,5	45,5
Abspringende Unterterzen	31	11	4	26	72
Abspringende Durchgänge	8,5	36,5	35,5	33	113,5
<i>Gesamt</i>	91	181,5	159	130,5	562

 = Häufig im Diskant	 = Häufig im Diskant & Kontratenor
 = Häufig im Tenor & Kontratenor	 = Gleich häufig in allen drei Stimmen

Tabelle 2

Von insgesamt 614 Dissonanzen konnten 562 einer passenden Stelle in der Tabelle zugeordnet werden. Dies bedeutet, dass 92 % der in den Chansons vorkommenden Dissonanzen durch eines der folgenden Muster erklärt werden kann. Die übrigen 8 % – durchschnittlich 1,5 Töne pro Chanson¹⁸ – werden von den vorliegenden Mustern nicht abgedeckt. Eine plausible Deutung dieser Ausnahmen würde keine Korpusstudie, sondern eine Analyse der jeweiligen Chansons erfordern.¹⁹

Moderne Dissonanztypen

Die drei *modernen* Dissonanztypen erscheinen häufig in der Reihenfolge Durchgänge, übergebundene Vorhalte und Wechselnoten. Bereits die Erkenntnis, dass mehr als die Hälfte aller Dissonanzen Durchgänge und übergebundene Vorhalte ausmachen, kann für das Erstellen von Stilkopien hilfreich sein. Darüber hinaus ist erkennbar, welche Tendenz die jeweiligen Dissonanztypen in Hinblick auf das Intervall oder die Stimme besitzen. Die Tatsache, dass die Vorhalte meistens eine Septime zur Agensstimme bilden, lässt den häufigen Einsatz der 7-6-Synkopen-dissonanz – womöglich sogar als 7-6-Konsequente – vermuten. Außerdem ist

18 Würde man hierbei die sekundären Dissonanzen weglassen, ist es sogar nur noch eine Dissonanz pro Chanson.

19 Neben der Vermutung, dass es sich bei diesen Ausnahmen um Charakteristika der einzelnen Chansons handeln könnte, wäre auch die Möglichkeit eines Schreib- oder Übertragungsfehlers zu berücksichtigen.

festzuhalten, dass diese Dissonanzen in allen Stimmen mehr oder weniger gleichermaßen häufig vorkommen.²⁰

Stilspezifische Dissonanztypen

Viele der Dissonanzen bei Binchois wirken auf den ersten Blick willkürlich gesetzt und keiner Regel folgend. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass einige Muster immer wieder zur Anwendung kommen. Folgend werden drei Muster dargestellt, die einen Großteil jener Dissonanzen klassifizieren, die hier noch keinem der *modernen* Dissonanztypen zugeordnet werden konnten.

Die absteigende Antizipation

Zwar sind Antizipationen als solche kein Spezifikum von Binchois' Kompositionen, jedoch kommen diese in seinen Chansons fast ausschließlich in Form eines bestimmten Musters vor. Deshalb wird im Folgenden dieses Muster als eine stilspezifische Dissonanzbehandlung in Binchois-Chansons dargestellt.

Von 45,5 dissonierenden Antizipationen setzt Binchois 41 im Diskant, 3,5 im Kontratenor und nur eine im Tenor. In 98 % der Fälle liegt die vorausgenommene Note eine Sekunde unter dem vorherigen Ton. 96 % tauchen in Begleitung eines Punktierungsrhythmus auf. Es handelt sich mit größter Wahrscheinlichkeit um ein Mittel, einen absteigenden Schritt zu verzieren (siehe Notenbeispiel 3). Die Vorausnahme von entfernteren Tönen bildet somit eine seltene Variante dieses Musters. Dissonanzen, die die obigen Merkmale aufweisen, werden im Folgenden ›absteigende Antizipationen‹ genannt.

20 Wegen der Disposition der Stimmlagen neigen die kleinen Intervalle dazu, zwischen den zwei tiefen Stimmen vorzukommen, wohingegen die großen Intervalle dazu tendieren, zwischen dem Diskant und einer der tiefen Stimmen zu stehen. Diese in der Stimmdisposition des polyphonen Satzes begründeten Beschränkungen können daher nicht zu der Schlussfolgerung führen, dass der Komponist manche Intervalle gezielt einer bestimmten Stimme vorbehält. Es lässt sich jedoch vermuten, dass alle Intervalle gleichberechtigt auf natürliche Weise über die Stimmen verteilt sind. Zur Verifikation müsste aber eine eigene Studie angefertigt werden.



Notenbeispiel 3: Beispiel einer absteigenden Antizipation – Abschnitt aus *Amours et souvenir*

Die abspringende Unterterz

Bei den abspringenden Nebennoten findet sich die klare Tendenz, dass diese nach einer unteren Nebennote einen Terzsprung aufwärts ausführen. 98 % der abspringenden Nebennoten passen in dieses Muster. 72 % erscheinen darüber hinaus in einem Punktierungsrhythmus. Von 72 abspringenden Nebennoten gefolgt von einem Terzsprung aufwärts liegen 51 im Diskant, 18 im Kontratenor und lediglich 3 im Tenor. Das Muster lässt sich so leicht als Verzierung eines ansteigenden Schritts verstehen (siehe Notenbeispiel 4). Nur in einigen wenigen Ausnahmefällen beträgt der Sprung nach der Nebennote eine Quarte oder Quinte. Dissonanzen, die die obigen Merkmale aufweisen, werden im Folgenden ›abspringende Unterterz‹ genannt.²¹



Notenbeispiel 4: Beispiel einer abspringenden Unterterz – Ausschnitt aus *Se la belle*

21 Die Bezeichnung ›abspringende Unterterz‹ in dieser Studie wurde bewusst gewählt, um auf die mögliche Parallelität zur Unterterzklausel hinzuweisen. Durch eine weitere Studie mit der gleichen Methode der Dissonanzenzählung wie hier, die dann auch die Klauselsektionen miteinbezieht, könnte womöglich eine erweiterte Theorie der Dissonanzbehandlung sowohl für den Binnsatz als auch die Klauseln herausgearbeitet werden.

Der abspringende Durchgang

Ein weiteres Muster bildet eine Mischform von Nebennote und Durchgang. Dabei handelt es sich um eine untere Nebennote, auf die ein Terzsprung abwärts folgt. Als Ganzes wird so das Intervall einer Quarte überbrückt (siehe Notenbeispiel 5). In 96 % der 113,5 Fälle ist die Linie abwärts gerichtet. Vereinzelt werden auch Quinten statt Quarten überbrückt, wobei keine Terz sondern eine Quarte nach der Nebennote gesprungen wird. Darüber hinaus ist anzumerken, dass dieses Modell mit jeweils 63,5, 27 und 23 Fällen verglichen zu den absteigenden Antizipationen und den abspringenden Unterterzen gut auf die drei Stimmen Diskant, Kontratenor und Tenor verteilt ist. Im Weiteren werden die zu diesem Modell passenden Dissonanzen als ›abspringende Durchgänge‹ bezeichnet.



Notenbeispiel 5: Beispiel eines abspringenden Durchgangs – Ausschnitt aus *Bien puist*

Gemeinsamkeiten zwischen den drei stilspezifischen Dissonanztypen

Die drei genannten Dissonanztypen werden alle durch eine dissonierende untere Nebennote auf leichter Zählzeit eingeführt, um dann unterschiedlich weitergeführt zu werden. Man könnte sie daher alle als eine Art von dissonierenden Verzierungen begreifen, wodurch aus dem Gerüstsatz des *contrapunctus simplex* der *contrapunctus diminutus* entsteht.²² Die Formel würde dann wie folgt lauten: Setze eine untere Nebennote in kurzem Notenwert mit Punktierungsrhythmus, wenn du entweder einen Schritt nach oben (abspringende Unterterz), einen Schritt nach unten (absteigende Antizipation) oder einen Quartsprung nach unten (abspringender Durchgang) im *contrapunctus diminutus* ausführst!

Bedenkt man des Weiteren, dass bei Anwendung dieser Formel bei Terzsprüngen nach unten das Resultat einen Durchgang im traditionellen Sinn ergibt – und somit durch das Raster dieser Studie fällt – ließe sich diese Formel möglicherwei-

22 Zum Verhältnis zwischen dissonierenden Verzierungen und dem Gerüstsatz in Hinblick auf die damalige Kompositions- und Aufführungspraxis siehe etwa Blackburn 1987.

se noch erweitern. Sie könnte dann für alle Schritte und Sprünge zwischen einer Sekunde aufwärts und einer Quarte abwärts gelten.²³

Häufigkeit der jeweiligen Dissonanztypen

Ein Blick zurück auf Tabelle 2 erlaubt nun den Überblick. Die meisten Dissonanzen bilden die traditionellen Durchgänge gefolgt von den abspringenden Durchgängen. Gemeinsam machen sie 60 % aller Dissonanzen aus. In 30 % der Fälle finden sich übergebundene Vorhalte, absteigende Antizipationen und abspringende Unterterzen. Die Wechselnoten haben nur einen geringen Anteil von etwa 2 %. Abermals sei hier betont, dass die Dissonanztypen in Kombination mit den Intervallen gut auf alle Stimmen verteilt sind, wenn man die natürliche Tendenz bedenkt, dass sich die großen Intervalle im Diskant, die kleinen Intervalle in den tiefen Stimmen finden lassen.

Ergebnis

Die auf den ersten Blick willkürlich gesetzt scheinenden Dissonanzen in Binchois Chansons folgen einigen wenigen – jedoch klaren – Mustern. Anhand der Bestimmung von drei stilspezifischen Dissonanztypen – ›absteigende Antizipationen‹, ›abspringende Unterterzen‹, ›abspringende Durchgänge‹ – konnten zuzüglich der *modernen* Dissonanztypen 92 % aller Dissonanzen im Binnensatz erklärt werden. Für die Vermutung, dass alle diese Muster auf eine gemeinsame Keimzelle – die untere Nebennote – zurückzuführen sind, wurde auf die Notwendigkeit weiterer Studien hingewiesen.

Für die Studierenden im Fach Musiktheorie, die sich im Laufe ihres Studiums mit der Vokalpolyphonie der Renaissance auseinandersetzen, bietet diese Studie eine Hilfe für die Erstellung von vorbildgetreuen Satzarbeiten. Anhand der Tabelle 1 können sie sich direkt diejenigen Chansons herausuchen, die sich in Hinblick auf die Entwicklung des polyphonen Stils als Objekte intensiverer Beschäf-

23 Um diese These einer Zurückführung vieler Verzierungsdissonanzen auf das Element der unteren Nebennote zu verifizieren, wären noch weitere Korpusstudien notwendig. Insbesondere wäre eine Gegenüberstellung der Dissonanzen mit dem Untere-Nebennote-Merkmal im Vergleich zu den sonstigen Dissonanzen unerlässlich, wodurch geprüft würde, ob solch eine Eingruppierung tatsächlich der Realität entspricht.

tigung eignen. Anhand Tabelle 2 ist es zudem möglich zu erfassen, welche Dissonanztypen mit welcher Häufigkeit bei Binchois eingesetzt werden. Mit dem Verständnis, dass durch die Nebennoten in kleinen Notenwerten der *contrapunctus simplex* diminuiert wird, sensibilisiert sich gleichzeitig das Gefühl für die typische Denkweise der Zeit, bezüglich der Relationen zwischen dem Gerüstsatz und dem auf diesem aufbauenden *contrapunctus floridus*.

Aufbauend auf die Beschäftigung mit den elementaren Kontrapunktregeln, den Klauselbildungen und Satzmodellen können viele Studierenden ihre Satzarbeiten womöglich deutlich verbessern. Die Erfahrungen, die dabei gesammelt werden, dürften sich bei den darauffolgenden Arbeiten mit polyphonen Werken größeren Umfangs aus der Renaissance durchaus positiv bemerkbar machen.

Literatur

- Blackburn, Bonnie J. (1987), »On Compositional Process in the Fifteenth Century«, *Journal of the American Musicological Society* 40, 210–284.
- Daniel, Thomas (2016), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts* [1997], Köln: Dohr.
- De la Motte, Diether (2018), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch* [1981], Kassel: Bärenreiter.
- Diergarten, Felix (2011), »Je ne la puis oublier« Eine Binchois-Phantasie«, *Musik & Ästhetik* 15 (60), 33–50.
- Jans, Markus (1987), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 11, 101–120.
- Korth, Hans-Otto (2016ff), Art. »Binchois, Gilles de Bins« in: *MGG Online*. <http://www.mgg-online.com/mgg/stable/481200> (27.2.2023)
- Menke, Johannes (2010), »Der Dufay-Hymnus als satztechnisches Paradigma«, in: *Musik und ihre Theorien*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier u.a., Dresden: Sandstein, 122–131.
- _ders. (2015), *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Rehm, Wolfgang (Hg.) (1957), *Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460)* (Musikalische Denkmäler 2), Mainz: B. Schott's Söhne.
- Seay, Albert (Hg.) (1975), *Johannes Tinctoris. Liber de arte contrapuncti. Proportionale musices. Complexus effectum musices* (Corpus Scriptorum de Musica 22), o.O.: American Institute of Musicology.

Simon Fuhrmann

© 2025 Simon Fuhrmann (sifu00001@hfmsaar.de, ORCID iD: 0009-0006-2403-7029)

Hochschule für Musik Saar [University of Music Saarland]

Fuhrmann, Simon (2025), »Die Dissonanzbehandlung in den Chansons von Gilles Binchois. Eine statistische Korpusstudie für den Satzlehre-Unterricht«, in: *Tonsysteme und Stimmungen. 21. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2021), hg. von Moritz Heffter, Johannes Menke, Florian Vogt und Caspar Johannes Walter, 185–198. <https://doi.org/10.31751/p.339>

eingereicht / submitted: 31/05/2022

angenommen / accepted: 20/01/2023

veröffentlicht / first published: 01/09/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/09/2025