

Tanz auf dem Vulkan – Überraschend kühne Dissonanzbehandlung im Wiener Walzer Franz Kaern-Biederstedt, Leipzig

In meinem Aufsatz „... In leuchtender Klarsicht durch ein geheimnisvolles Band verknüpft...“ – *Assoziative Formzusammenhänge innerhalb der Reihungsform eines Wiener Walzers*¹ hatte ich mich schon einmal mit dieser musikalischen Gattung beschäftigt, die im musiktheoretischen Diskurs keine hervorgehobene Rolle spielt – leider, denn auch in Werken der so genannten „leichten Muse“ gibt es fantasievolle und überraschend komplexe Dinge zu entdecken, die eine ernsthafte analytische Betrachtung verdienen!

Handelte jener Aufsatz vor allem von Fragen der Formgestaltung, möchte ich mich nun einigen satztechnisch-harmonischen Aspekten widmen, die meines Erachtens den Wiener Walzer charakterisieren und mitunter staunen machen. Denn gemessen an den Geboten und vor allem Verboten klassischer Satztechnik müssen im Wiener Walzer kompositorische Freiheiten auffallen, die scheinbar auf frappierende Weise mit diesen Regeln in Konflikt geraten. Dies betrifft in erster Linie die Dissonanzbehandlung. Gerade in den diesbezüglichen Lizenzen liegt womöglich ein wesentlicher Grund dafür, dass die Wiener Musik allgemein und der Wiener Walzer im Besonderen einen ganz eigenen Klangcharakter besitzt.

5
C-Dur (T) G-Dur (D)

10 15
C-Dur (T)

20 25
D-Moll (Sp)

30
G-Dur (D)

Notenbsp. 1: Johann Strauß/Sohn, *Wiener Blut* op. 354, Walzer 1a

¹ In: Blume, Jürgen und Georgi, Konrad (Hrsg.): *Musiktheorie und Improvisation* – Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, Mainz 2015.

Dazu sei als erstes das bekannte Hauptthema des Walzers *Wiener Blut* von Johann Strauß/Sohn betrachtet – einmal nicht nur als schöne Melodie, sondern als Herausforderung beim Erklären der zahlreichen darin enthaltenen Dissonanzen (Notenbsp. 1).

Zum einen mag einen die Rolle des Tons *a* verwundern. Er findet ganz selbstverständlich bei der Unterterzung der Melodie Verwendung, auch wenn er zum harmonischen Feld darunter gerade eigentlich nicht recht passen will. Zum anderen sind die zahlreichen chromatischen Vorhaltsnoten auffällig. Sie sind in den meisten Fällen nicht vorbereitet, sondern werden einfach angesprungen und sogar noch mit einem Akzent betont. So ist es doch beispielsweise ziemlich kühn, bei liegendem C-Dur in die Töne *gis* und *h* hineinzufallen, ohne dass dies auf den ersten Blick satztechnisch vermittelt würde. Ähnliches war in geringerem Maße schon für die Wiener Klassik Haydns und Mozarts wichtig. Die Melodie weist auch hier gegenüber der Harmonie eine große Freiheit auf. Nicht selten finden sich bereits bei den beiden Klassikern frei angesprungene melodische Dissonanzen, oft chromatisch gefärbt, woraus vielleicht schon bei ihnen ein wienerischer Ton erwächst. Dieser ist mal zärtlich schmeichelnd oder sehnsuchtsvoll seufzend wie in der Bildnis-Arie aus der Zauberflöte (Notenbeispiel 2). Oder er ist neckisch aufreizend wie in Mozarts Klaviersonate C-Dur KV 279 (Notenbsp. 3).

Larghetto

Dies Bild - nis ist be - zau - berndschön, wie noch kein Au - ge je ge - seh'n. Ich fühl es, ich fühl es, wie dies Göt - ter - bild mein Herz mit neu - er Re - gung füllt...

sf

Notenbsp. 2: Wolfgang Amadeus Mozart, Arie des Tamino aus *Die Zauberflöte*, KV 620 Nr.3.

Allegro

Notenbsp. 3: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate Nr. 1 C-Dur KV 279, 1. Satz, T. 5ff.

Was die Rolle des Tons *a* in *Wiener Blut* anbelangt, so finden wir hierin tatsächlich eine genuine Eigenart der wienerischen Klanglichkeit. Die sechste Tonleiterstufe ist in der Wiener Volksmusik von großer harmonischer Flexibilität, so dass sie eigentlich mit jeder Akkordfunktion als konsonant gelten kann. Ein typisches Wienerlied wie *Mei Muatterl war a Weanerin* (Notenbsp. 4) zeigt, dass die sechste Tonleiterstufe hier melodisch sowohl über der Tonika C-Dur, der Subdominante F-Dur als auch der Dominante G-Dur Verwendung findet. Dabei fällt wohl am meisten das Zeilenende des zweiten Verses auf („... drum hab i Wean so gern, ...“), wo die Melodie über der Tonika auf deren Sexte vorübergehend zum Stehen kommt:²

Notenbsp. 4: Ludwig Gruber, Wienerlied *Mei Muatterl war a Weanerin*

In der klassischen Harmonielehre ist die sechste Tonleiterstufe stark auf subdominantische oder damit verwandte Wirkung beschränkt. Eine hinzugefügte Sexte lässt zudem Dreiklänge als subdominantisch erscheinen. Im Wiener Walzer hingegen kann diese sechste Tonleiterstufe außer der Subdominant-Terz, der Subdominantparallel-Quinte, der Doppeldominant-Quinte, der Dominant-None und des Tonikaparallel-Grundtons ohne Probleme auch eine Zutat zur Tonika selbst darstellen, ohne dass hiermit eine akkordspezifische charakteristische Dissonanz gemeint wäre, die aufgelöst werden müsste. Noch in der Wiener Klassik konnte die Hinzufügung der Sexte zum Tonika-Dreiklang dazu führen, eine Modulation in die Quinttonart einzuleiten. Der Akkord wurde dadurch subdominantisch eingefärbt, wie im Notenbeispiel 5 zu sehen ist, einem Ausschnitt aus

² Man kann natürlich argumentieren, dass sich das *a* letztendlich ins *g* auflöst und so als Sext-Vorhalt zur Quinte der Tonika aufgefasst werden kann. Immerhin scheint es unmöglich, Beispiele zu finden, in denen eine Melodie ihr allerletztes Ende auf der sechsten Tonleiterstufe sucht oder wo die Unterterzung durch eine zweite Stimme auch noch im Schlussakkord unter dem Tonika-Grundton an der sechsten Stufe festhält. Diese offenbar fehlende Schlussfähigkeit spricht dafür, in diesem Ton in letzter Konsequenz eine auflösungsbedürftige Dissonanz zu sehen. Dennoch ist die scheinbare Sorglosigkeit, mit der er zur Tonika hinzugefügt wird und immer wieder auch einen Binnenhalt darstellen kann, als klanglich sehr typisch für das Wienerlied zu bezeichnen.

Beethovens Klaviersonate Nr. 15 op. 28 in D-Dur. Die Tonika als Quint-Sext-Klang ist im Wiener Walzer hingegen keine charakteristische Dissonanz, sondern allein Farbe.

Allegro

in D: T T₃ S⁷ S⁶ D⁷ D⁴ 3 D⁷ T

in A: 6
T
S⁵
S T₃ D⁴ 3 7 T⁴ 3

Notenbsp. 5: Ludwig van Beethoven, Sonate Nr. 15 D-Dur op. 28,1. Satz, T. 36ff.

Folgende vom Autor als Beispiel konstruierte kleine Walzermelodie möge die harmonische Anpassungsfähigkeit der sechsten Tonleiterstufe verdeutlichen (Notenbsp. 6):

Sexte

Quinte

None

C T d Sp G D C T

Grundton

Terz

Quinte

None (auch im 6/4-Vorhalt!)

Grundton

None

a F G⁴ a G⁷

Tp S D⁴ Tp D⁷

Notenbsp. 6: [konstruierte] Walzermelodie mit harmonisch variabler sechster Tonleiterstufe.

Zurück zu *Wiener Blut*, und damit zu den besagten angesprungenen, nicht vorbereiteten chromatischen Vorhaltsnoten: Notenbeispiel 7 versucht, die Entstehung und Einbindung dieser Dissonanzen nachvollziehbar zu machen:

<p>() = Durchgangsnoten/Wechselnoten [] = "stumme" Noten im Hintergrund des vierstimmigen Satzes</p>	<p>WN = Wechselnote altWN = alterierte Wechselnote DN = Durchgangsnote chrDN = chromatische Durchgangsnote D⁹ = Dominant-None T⁶ = Tonika-Sexte Sp⁶ = Subdominantparallel-Sexte</p>
---	--

ab hier oktaviert, Dissonanzen wie vorher

zusätzliche 5. Stimme! C

Notenbsp. 7: Latente Vier- bis Fünfstimmigkeit der zweistimmigen Melodie von *Wiener Blut*.

Der zweistimmige Melodiesatz nimmt einen weiten Tonraum über mehr als zwei Oktaven vom kleinen *e* zum *f*² ein. Dieser ist womöglich durch einen unterirdisch wirksamen vierstimmigen Satz erklärbar. Es sind zwar nicht ständig alle vier Stimmen präsent, man könnte sie aber durchaus ausnotieren, wie dies das etwas „Schenckerian“ anmutende Notenbeispiel andeutet. Die beiden tatsächlich erklingenden Stimmen springen nun zwischen den imaginär durchgängigen Stimmen des Satzes hin und her – die gestrichelten Linien zeigen dies an. Für die letzten beiden Töne des Walzerthemas springt die Oberstimme sogar ganz nach unten in die vierte Stimme des vierstimmigen Satzes. Für die Unterstimme kommt noch kurz eine fünfte Stimme dazu. Auf diese Weise stellen die angesprungenen

chromatischen Vorhalte tatsächlich Durchgangs- oder Wechselnoten dar, die in Sekundbewegungen eingebunden und dadurch vorbereitet sind. Die so erreichte Komplexität der Melodik hebt sich im besonderen Maße von der volkstümlichen Einfachheit und Großflächigkeit der Harmonik ab, die lediglich drei Akkorde umfasst: C-Dur, G-Dur und d-Moll. Dabei ist erstaunlich, wie sehr unsere Ohren bereit sind, die sich damit reibenden Dissonanzen zu akzeptieren.

Man kann hierfür zwei Erklärungsmodelle des schweizerischen Musiktheoretikers Ernst Kurth ins Feld führen: Zum einen war er bekanntlich der erste, der in seiner Schrift *Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts*³ in der Musik Johann Sebastian Bachs diese Art der latenten Mehrstimmigkeit melodischer Abläufe systematisch erschloss. Durch Intervallsprünge wächst Melodielinien Mehrdimensionalität zu. Die Sprünge sind dabei nicht expressives Mittel zur Eroberung des Tonraums wie in der ansonsten von Sekundsritten geprägten Melodik der Renaissancezeit. Sie stellen vielmehr Wechsel von einer Stimme zu einer anderen eines unterirdisch wirksamen mehrstimmigen Satzes dar.

Zum anderen zeigte Kurth in seinem Buch *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹*⁴, wie die scheinbar komplexen späromantischen Akkorde seit *Tristan* zu erklären sind: An sich klare und gar nicht so ungewöhnliche harmonische Verbindungen wie der geschärfte phrygische Halbschluss beim Tristanakkord werden durchzogen von chromatischen Linien, die die festen Akkordstrukturen auflösen und energetisch aufladen. *Wiener Blut* zeigt mit der Zweistimmigkeit, die in Wirklich eine latente Vier- bis Fünfstimmigkeit darstellt und mit den chromatischen Nebennoten, die nur scheinbar frei angesprungen werden, in Wirklichkeit aber durch die latente Mehrstimmigkeit als chromatische Durchgangsnoten aufgefasst werden können, eine Kombination beider Erklärungsansätze.

Notenbsp. 8: Carl Michael Ziehrer, *Weaner Madln* op. 388, Walzer 1b.

³ Bern 1917.

⁴ Bern 1920.

Die Melodie aus dem Walzer *Weaner Madln* von Carl Michael Ziehrer (Notenbsp. 8) weist mit der konsequenten Unterterzung eine ähnliche Struktur wie *Wiener Blut* auf. Neben der nun schon bekannten Unterterzung des Tonika-Grundtons *d* durch die Sexte *h* ist auch die Unterterzung des Tons *e* im Subdominant-Sextakkord durch die Tonleiterseptime *cis* zu bemerken. Der S^6 wird durch diesen Ton nicht zum funktional genormten $S^{5/6}$, sondern zum eher untypischen $S^{3/4/6}$ ergänzt. Der Ton *cis* als Leitton der Tonart sträubt sich in klassischer Sichtweise eigentlich dagegen, subdominantisch gedeutet zu werden. Er ist an sich *das* Merkmal der Dominante schlechthin. Nicht hier in der konsequenten Unterterzung der Melodie. Dasselbe ist auch in einem anderen Walzer Ziehrers, *Wiener Bürger* (Notenbsp. 9), und in Johann Strauß' *Ein Künstlerleben* (Notenbsp. 10) sowie in vielen anderen Walzern zu sehen. Das zeigt, dass es sich bei solchen Beobachtungen nicht um Einzelmomente handelt, sondern um weit verbreitete Stilmittel des Wiener Walzers.

Notenbsp. 9: Carl Michael Ziehrer, *Wiener Bürger* op. 419, Walzer 1b.

Notenbsp. 10: Johann Strauß/Sohn, *Ein Künstlerleben* op. 316, Walzer 4b.

Aber noch etwas anderes drängt sich in Ziehrers *Weaner Madln* (Notenbsp. 8) auf: Im elften Takt des Notenbeispiels schwingt sich die Melodie mit dem Sprung über eine kleine None vom cis^2 zum d^3 empor. Man möchte an den Glottisschlag eines alpenländischen Jodlers denken, was als Assoziation in zahlreichen Melodien des Wiener Walzers ja auch durchaus beabsichtigt sein mag. Die Melodie springt auf diese Weise äußerst exponiert in einen dissonanten Ton. Die den Takten zugrunde liegende Harmonik ist der Dominantseptakkord mit der Terz *cis*, zu dem der angesprungene Tonika-Grundton *d* nicht passt. Eine Dissonanz, in die man hinein und sogleich wieder aus ihr heraus springt, wird im klassischen Tonsatz

eigentlich schlicht als falsche Note angesehen. Melodische Dissonanzen müssen dort eigentlich nach wenigstens einer Seite hin einen Sekundschritt aufweisen, entweder als Vorbereitung der Dissonanz, oder als deren Auflösung. In jedem Fall bedeutet ein Sprung nach einer Seite hin bereits eine größere Freiheit des Melodietons gegenüber der Harmonik, als wenn die Dissonanz nach beiden Seiten melodisch eingebunden werden würde. Dieses d ist offenbar gar nicht als Tonika-Grundton gemeint. Es sollte vielmehr als Weiterführung der dominantischen Terzenschichtung über Septime und None bis zur Undezime gedeutet werden. Quinte, Septime und None der Dominante werden übersprungen, die anschließende fallende Terz d^3-h^2 ist also der Sprung von der Dominant-Undezime zur vorher steigend übersprungenen Dominant-None. Das d^3 ist, so gesehen, gar keine melodische Dissonanz, die der Einbindung bedürfte, sondern es gehört wie die Dominant-Septime zu den akkordeigenen charakteristischen Dissonanzen. Zwischen ihnen kann die Melodie beliebig hin und her springen, solange die Harmonik sich nicht ändert. Dasselbe Phänomen im Walzer *Actionen* (Notenbsp. 11) von Johann Strauß' Bruder Josef sowie im *Coletta*-Walzer von Franz von Suppé (Notenbsp. 12) unterstützt diese Deutung:

D⁷ $\frac{11}{9}$
7 T

Notenbsp. 11: Josef Strauß, *Actionen* op. 174, Walzer 3a.

$\frac{11}{9}$
D 7

Notenbsp. 12: Franz von Suppé, *Coletta*-Walzer nach Motiven der Operette *Das Modell* op. post., Walzer 1a.

Die eben ausgeführten Erklärungen rücken die Dissonanzbehandlung im Hauptwalzer aus Johann Strauß' *Tausend und Eine Nacht* in ein überraschend verfremdendes Licht (Notenbsp. 13). In der ersten Hälfte des Walzers zeigen die Melodiebewegungen reizvolle, teils diatonische, teils chromatische melodische Züge im Sinne Ernst Kurths. In der zweiten Hälfte könnte man sich dann fast zu folgender Feststellung versteigen: Nahezu jede Melodienote wird mit genau *derjenigen* harmonischen Funktion unterlegt, die eben *nicht* zum jeweiligen Melodieton passt: Im Dominant-Quart-Sext-Vorhalt über *e* im Takt 20 geht Strauß vom zum Klang konsonanten *a* sogleich zum dissonanten *gis*. Dieses nimmt einen viel größeren Raum ein als das *a* und erscheint so als melodische Hauptnote der beiden Takte, auch wenn in der Begleitung weiterhin am Quartvorhalt *a* festgehalten wird. Dann löst sich zwei Takte später der Dominant-Quart-Sext-Akkord zum E-Dur-Septakkord auf, wozu das *gis* nun ja wieder passen würde. Aber es wird sogleich ins *fis* hinabgebogen, das als None zwar durchaus zur Dominante gehört, dennoch wieder die größere Dissonanz sucht. Bei der Auflösung zur Tonika A-Dur im Takt 24 ist das *fis* schließlich der Sextvorhalt zur Quinte *e*.

11

11 - 10
8 8
6 6
D 4 4

22

10 - 9
7 7
D 5 3

11 - 10
8 8
6 6
D 4 4

10 - 9
7 7
D 5 3

9 - 8
7 7
D 5 3

Notenbsp. 13: Johann Strauß/Sohn, *Tausend und eine Nacht* op. 346 nach Motiven der Operette *Indigo*, Walzer 1a/b.

In der melodischen Gestaltung der Takte 20 bis 24 liegt eine spürbare sequenzierende Struktur, so dass man in jedem melodischen Schritt einander entsprechende Vorgänge erkennen könnte. Hier läge nahe, diese Takte als eine Vorhaltskette zu lesen. Demzufolge würden sich die Verhältnisse zwischen Konsonanzen und Dissonanzen auf geradezu paradoxe Weise umkehren: Im Dominant-Quart-Sext-Vorhalt des Taktes 20 wäre nicht das an sich logische *a* zum Klang konsonant, sondern das *gis*, zu dem das *a* den Vorhalt bilden

würde. Im Dominant-Septakkord von Takt 22 wäre nicht das *gis* konsonant, sondern das *fis*, in das es sich als Vorhalt auflöst, so wie sich dann in Takt 24 das *fis* ins *e* auflöst. Gehen wir wie beim Beispiel von Carl Michael Ziehrer von einer fortgesetzten Terzenschichtung eines Klanges aus, dann wäre das *gis* im Dominant-Quart-Sext-Vorhaltsakkord nicht die Terz, die im Quart-Sext-Klang ja eine Dissonanz darstellen würde, sondern die Dezime, mit der die Terzenschichtung 4-6-8-10 fortgesetzt würde. Das *gis* darf so gesehen nur in dieser Oktavlage über der Quarte *a* erklingen, um im Klang als Konsonanz akzeptiert werden zu können. Das vermeintlich konsonante *a* wäre dann zu dieser Akkordezime der quasi dissonante Undezim-Vorhalt. Ebenso stellt das eigentlich konsonante *gis* im E-Dur-Septakkord in ähnlicher Weise gedeutet nicht die Terz, sondern die dissonante Dezime dar, die sich in die konsonante, weil akkordeigene None *fis* auflöst.

Diese Deutung ermöglicht eine recht moderne Erweiterung tonalen Denkens. Im Ausschnitt von Schostakowitschs C-Dur Präludium aus den 24 Präludien und Fugen op. 87 (Notenbsp. 14) scheint eine solche Denkweise nun eindeutig vollzogen:

Moderato

Wechselnote

Wechselnote

13-
11
9+
G 7+

10-
7+
6-
c 4

13-
11
9+
Fis 7+

10-
7+
6-
h 4

Notenbsp. 14: Dimitri Schostakowitsch, Präludium Nr. 1 C-Dur aus den *24 Präludien und Fugen* op. 87, T. 54ff.

Diesen Takten liegt eine Quintfallsequenz zugrunde, die hier wohl eine barockisierend-historisierende Assoziation hervorrufen soll. Diese ist aber gegenüber traditionell üblichen Progressionen durch die Dissonanzbehandlung modern aufgebrochen: Die Akkordseptime ist immer groß, um nicht zu sagen: zu groß, und löst sich statt in eine Terz in die zu große Terz, sprich: die Quarte des folgenden Akkordes auf. Genauso wird die große None in die zu große Quinte, also die kleine Sexte des jeweils nächsten Klanges fortgeführt. Darüber hinaus ist deutlich die Terzenschichtung der Akkorde weiter fortgesetzt, sodass jeweils eine Undezime in die große Septime des folgenden Klanges weiterschreitet. Die Dissonanzbehandlung folgt traditionellen Regeln von Vorbereitung und Auflösung, ist lediglich in ungewohnt hohe Regionen des Klanges verschoben.

Bei Johann Strauß erscheint eine solche Denkweise aber noch verrückt. In diesem um-die-Ecke-Denken läge jedoch die Chance, solche lizenziösen Vorgänge auf einer höheren Ebene doch noch mit Prinzipien klassischer Satztechnik in Verbindung zu bringen und zu versöhnen. Damit könnte erklärt werden, woran es liegt, dass unser Ohr eine derartige

Dissonanzbehandlung zu akzeptieren bereit ist. Es handelt sich bei solchen Phänomenen eben nicht um willkürlich gesetzte Frechheiten. Solche Prozesse verlagern das Befolgen klassischer Satzregeln nur ins unausgesprochen Verborgene statt es offensichtlich zu machen. Schon in der berühmten Auseinandersetzung zwischen Claudio Monteverdi und Giovanni Artusi ging es unter anderem genau darum: Die vermeintlich chaotischen Freiheiten der von affekthaftem Ausdruckswillen geleiteten *Seconda Prattica* in den Madrigalen, den Monodien und Opern Monteverdis waren durchaus mit Satzregeln der Zeit in Einklang zu bringen. Monteverdi bereitete den Schritt aus der musikalischen Renaissance hin zur Barockzeit vor. Ebenso liegt in den Weitungen tonalen und funktionalen Denkens im Wiener Walzer ein Keim für Weiterentwicklung: Durch die eben skizzierten Freiheiten, Vielschichtigkeiten und Verborgenenheiten wurde Tonalität komplex angereichert, mehrdeutig flexibel gemacht und in ihrer Stabilität untergraben. Dies führte, wenn man so will, schließlich zu ihrer Auflösung. Das Potential dazu ist im Wiener Walzer durchaus vorhanden, auch wenn seine klangliche Oberfläche von bezaubernder Gefälligkeit und Sinnlichkeit geprägt ist. Der Kongress tanzt, aber es ist – mit einem kleinen Augenzwinkern formuliert – ein Tanz auf dem Vulkan!