

## Beethovens Walzer oder Von der Gelegenheit Spätwerke zu komponieren

von Thomas Schipperges, Leipzig

### I.

Das Thema ‚Walzer‘ spielt in der Beethoven-Forschung eine ebenso geringe Rolle wie Beethoven in der Literatur zum Walzer. Hinzugefügt werden kann: natürlich. So heißt es in einem Beitrag von Konrad Huschke zu *Webers Aufforderung zum Tanz* von 1921:

„Der Titan Beethoven verzeichnete [in der Tanzmusik] wohl den geringsten Erfolg. Berüchtigt als schlechter Tänzer war er jedenfalls ‚als Kompositeur‘ im Fache der Symphonien größer als in dem der Walzer und Ländler“.<sup>1</sup>

Jedenfalls. Man muss für diese Selbstverständlichkeit auch weder die allbekannten Heroentopoi der Beethoven-Rezeption benutzen noch den Makel der Popularität bemühen, der aller Walzermusik vor und nach Johann Strauß – musikologisch betrachtet<sup>2</sup> – anhaftet.

Anton Schindler bereits bemerkte 1840 die Episode der Entstehung der heute so genannten „Mödlinger Tänze“ im zeitlichen Kontext der Komposition der *Missa solennis* namentlich „des auffallenden Kontrastes wegen, wie sich ein grosses Genie zu gleicher Zeit in den höchsten Regionen musikalischer Poesie und zugleich auch im Tanzsaale bewege“.<sup>3</sup> Mozart hat Zeit seines Lebens an der Peripherie seines Schaffens konkrete Tanzmusik komponiert, Menuette, Kontretänze und Deutsche (die in England und Frankreich auch konkret als „Walzer“ gedruckt und verbreitet wurden). Er war selbst ein leidenschaftlicher und vortrefflicher Tänzer. Mit seiner Besoldung als k. k. Kammermusicus seit 1787 war vor allem die Verpflichtung zur Produktion solcher Tanzmusik verbunden – „zu viel“, wie Mozart selbst bitter bemerkt haben soll, „für das was ich leiste; zu wenig für das was ich leisten könnte“.<sup>4</sup> Gleichwohl gehören Mozarts Redoutentänze in weiten Teilen zum Feinsten und Charaktervollsten innerhalb der so reichen Produktion dieser seiner letzten Jahre.

Beethovens selbständige Beiträge zur Tanzmusik betreffen vor allem Sammlungen der Jahre 1792 bis 1802, seines ersten Wiener Dezenniums also. Um Tanzmusik kam ein Komponist in Wien um 1800, nachdem Joseph II. 1772 die Tanzsäle für alle Gesellschaftsschichten geöffnet hatte, kaum mehr herum. Im Herbst 1795 entstanden für die Maskenball-Redoute der „Pensionsgesellschaft bildender Künstler Wiens“ Beethovens *Zwölf Menuette* WoO 7 und die *Zwölf Deutschen Tänze* WoO 8 für Orchester, für den selben Anlass des Jahres 1799 die *Zwölf Menuette* WoO 12 (die allerdings seinerzeit

<sup>1</sup> Konrad Huschke, „Webers Aufforderung zum Tanz“, in: *NMZ* 12 (1921), S. 201–204, hier S. 201.

<sup>2</sup> Hierzu etwa die schönen Studien zu Schuberts Tänzen von Walburga Litschauer („Franz Schuberts Tänze – zwischen Improvisation und Werk“, in: *MTh* 10, 1995, S. 3–9) und Andrea Lindmayr-Brandl („Was ein Walzer alles kann. Gedanken zum Werkcharakter von Schuberts Tanzmusik“, in: *Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg u. Monika Woitas, Würzburg 2004, S. 295–305).

<sup>3</sup> Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 116 f.; zit. nach Hugo Riemann, „Vorwort“ zu: *11 Wiener Tänze (4 Walzer, 5 Menuetten und 2 Ländler) für 7 Streich- und Blasinstrumente von L. van Beethoven (Mödling, Sommer 1819)*, nach handschr. Stimmen im Archiv der Thomasschule zu Leipzig hrsg. von H. Riemann, Leipzig 1907.

<sup>4</sup> Friedrich Rochlitz, „Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgeteilt“, in: *AMZ* 1 (1798/1799), Sp. 289–291, hier Sp. 291.

nicht dort aufgeführt wurden; sie stammen zudem mutmaßlich von Beethovens Bruder Kaspar Karl<sup>5</sup>). Für eine Wiener Redoute unbestimmten Anlasses und unbestimmten Jahres komponierte Beethoven die *Zwölf Deutschen Tänze* WoO 13. Erhalten sind diese Stücke nur in einer Klavierabschrift fremder Hand. Ebenfalls um 1795 entstanden die *Sechs Menuette* WoO 9, geschrieben für zwei Violinen und Bass, der Stammbesetzung also der klassischen Wiener Tanzkapelle, sowie die *Sechs Menuette* WoO 10, die wieder nur in Klavierübertragung erhalten sind, ursprünglich aber wohl, dem vollen Satz entsprechend, für Orchester gefasst waren. In denselben zeitlichen Kontext fallen noch die *Sechs Deutschen Tänze* WoO 42 für Violine und Klavier. Komponiert wieder für zwei Violinen und Bass wurden die *Sieben ländlerischen Tänze* WoO 11 (1798) und die *Sechs ländlerischen Tänze* WoO 15 (1802). Beide Sammlungen erschienen auch (oder WoO 11 offensichtlich nur) in Übertragung für Klavier. Am bekanntesten blieben die mutmaßlich seit den frühen neunziger Jahren skizzierten und 1802 veröffentlichten *Zwölf Kontretänze* für Orchester WoO 14, bekannt und präsent vor allem natürlich durch die Übernahme der Nr. 7 in das Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801) sowie als Thema in die Klaviervariationen op. 35 (1802) und dann in den Schlusssatz der *Eroica* (1803/04). Genuin für Klavier erschienen die Einzeltänze WoO 81 und 82. Und schließlich gibt es noch schottische Volkstänze, jene in ihrer Herkunft undurchsichtigen *Sechs Ecosaisien* Es-Dur für Klavier WoO 83. Thayer und nach ihm Kinsky und Halm<sup>6</sup> haben diese Stücke einer von Johann Traeg veröffentlichten Sammlung von *Zwölf Ecosaisien* für Orchester WoO 16 aus dem Jahr 1806 zugewiesen.<sup>7</sup> Die Sammlung ist heute verschollen. (Tabelle 1, S. 378)

In den beiden opulenten Sammelbänden *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* stehen diese musikalisch bescheidenen Ecosaisien auf zwei Seiten zusammengefasst exemplarisch für die gesamte angesprochene Werkgruppe. In dem Beitrag von Kathryn Bumpass heißt es:

„Anspruchslose kleine Stücke wie diese sechs Ecosaisien müssen, nach ihrer weiten Verbreitung und dem ertragreichen Verkauf zu urteilen, den Amateuren unter den Klavierspielern enormes Vergnügen bereitet haben. Sie machten einen wichtigen Teil des weiten Marktes für Klaviermusik aus und beanspruchten die Aufmerksamkeit sogar eines Musikers wie Beethoven, der sonst eifersüchtig über seinen Status als Komponist ernsthafter Musik wachte.“<sup>8</sup>

Die übrigen Tänze Beethovens haben unter den Interpretationen seiner „Werke“ keinen Platz gefunden, nicht also die erwähnten elf „Mödlinger Tänze“ WoO 17 von 1819 und auch nicht seine überhaupt letzten Klavierwerke, die *Eccossaise* Es-Dur WoO 86 und die beiden *Walzer* WoO 84 und WoO 85 der Jahre 1824 und 1825 (Tabelle 1).

<sup>5</sup> Shin Augustinus Kojima, „Zweifelhafte Authentizität einiger Beethoven zugeschriebener Orchestertänze“, in: *Ber. über d. Int. Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler u. Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 307–322.

<sup>6</sup> Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Beethoven*, rev. and ed. by Elliot Forbes, London u. Princeton 1964, <sup>2</sup>1967, S. 410 f.; *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, von Georg Kinsky, nach dem Tode des Verf. abgeschlossen u. hrsg. von Hans Halm, München u. Duisburg 1955, S. 536 f.

<sup>7</sup> Mit dieser Sammlung in Verbindung stehen noch zwölf Walzer für zwei Violinen und Bass mit je zwei Flöten und Hörnern ad lib., die Kinsky und Halm im Anhang (S. 453) erwähnt aber ohne WoO-Zählung belassen haben; hierzu Kojima, S. 311 f.

<sup>8</sup> Kathryn Bumpass, „6 Ecosaisien für Klavier WoO 83“, Übers. von Gudrun Budde, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus u. Alexander L. Ringer, 2 Bde., Laaber 1994, Bd. 2, S. 486 f., hier S. 487.

Tabelle 1: Beethovens selbständige Tänze

	<i>Zwölf Menuette</i>	Orchester	1795
WoO 8	<i>Zwölf Deutsche Tänze</i>	Orchester	1795
WoO 9	<i>Sechs Menuette</i>	zwei Violinen und Bass	um 1795
WoO 10	<i>Sechs Menuette</i>	? Orchester (veröffentlicht für Klavier)	1795
WoO 42	<i>Sechs Deutsche Tänze</i>	Violine und Klavier	1796
WoO 13	<i>Zwölf Deutsche Tänze</i>	Orchester (erhalten nur in Abschrift für Klavier)	um 1792–1797
WoO 11	<i>Sieben ländlerische Tänze</i>	? zwei Violinen und Bass (veröffentlicht für Klavier)	1798 (1799)
WoO 12	<i>Zwölf Menuette</i>	Orchester (? Kaspar Karl van Beethoven)	1799
WoO 14	<i>Zwölf Kontretänze</i>	Orchester	um 1792–1801
WoO 15	<i>Sechs ländlerische Tänze</i>	zwei Violinen und Bass (auch für Klavier)	1802
WoO 81	<i>Allemande (Deutscher Tanz) A-Dur</i>	Klavier	um 1800
WoO 82	<i>Menuett Es-Dur</i>	Klavier	um 1803
WoO 83	<i>Sechs Ecossaisen Es-Dur</i>	? Klavier	?
(WoO 16)	<i>Zwölf Ecossaisen</i>	Orchester	? um 1806)
WoO 17	<i>Elf Tänze („Mödlinger Tänze“)</i>	Septett	1819
WoO 84	<i>Walzer Es-Dur</i>	Klavier	1824
WoO 85	<i>Walzer D-Dur</i>	Klavier	1825
WoO 86	<i>Ecossaise Es-Dur</i>	Klavier	1825

## II.

Wohl erscheint eine konsequente terminologische Differenzierung von Walzer, Ländler und Deutscher vor den 1820/30er Jahren generell wenig sinnvoll (der Titel „Walzer“ etwa ist noch bei Mozart auch nur peripher überliefert). Gleichwohl deuten sich bei Beethoven differenzierende Richtungen und kompositorische Tendenzen an. Zur Charakteristik der *Deutschen Tänze* gehören, WoO 8 sei hier ein Beispiel, eine konsequente Achttaktperiodik, einheitliche Instrumentierung, thematisch eine relativ unpersönliche Konzentration auf Dreiklangsbildungen im Wechsel mit skalenmäßiger, dabei oft chromatisch verfeinerter fließender Achtelbewegung. Die Begleitung besteht vor allem aus repetitiven Vierteln oder markant gesetzten taktfüllenden Akkorden sowie Dreiklangsfiguren oder Brillenbässen. Formal ist jeweils ein Trio angeschlossen und eine abschließende Coda über das Thema des letzten Trios. Es ist eine eingängige und elegante Musik. (Bsp. 1)

Einen direkteren Ton schlagen die Ländler an, derb und bäurisch.<sup>9</sup> Die Nr. 3 aus WoO 11 für Klavier etwa beschränkt sich ganz auf das einheitliche Klangmodell auf- und abwiegender Dreiklangsketten (T. 1–4: rauf – runter, T. 5–8: runter – rauf), auf der Basis der simplen Markierung des Metrums durch den Bass und mit den charakteristisch nachschlagenden Vierteln in Oktaven, die melodisch in Gegenbewegung stehen. Nur in T. 3 fährt der Dominantseptakkord in den Tonika-Orgelpunkt der linken Hand hinein als markant gesetzte Dissonanz. Deutlich wird hier (so in den aufschlagenden

<sup>9</sup> Der Begriff „Ländler“ bezeichnet an sich nicht den Gegensatz zwischen Land und Stadt, sondern die regionale Herkunft des Tanzes: Ähnlich wie der „Steirer“ als Tanz der Steiermark ist der „Ländler“ unter der alten Bezeichnung für Oberösterreich der Regionaltanz im „Land ob der Enns“.

Musical score for Ludwig van Beethoven's *Zwölf deutsche Tänze, WoO 8, Nr. 2*, Klavierauszug. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It is divided into four systems. The first system (measures 1-9) starts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 10-18) features a forte (*f*) dynamic and sforzando (*sf*) accents. The third system (measures 19-24) is marked "TRIO" and *dolce*. The fourth system (measures 25-33) returns to a forte (*sf*) dynamic. The piece concludes with a double bar line and "(D.C.)".

Bsp. 1: Ludwig van Beethoven, *Zwölf deutsche Tänze*, WoO 8, Nr. 2, Klavierauszug

Sexten jeweils am Taktende) auch die genetische Herkunft des Ländlers aus dem alpenländischen Jodler, die auch der schlichte Harmoniewechsel Tonika – Dominante – Tonika unterstreicht, als das elementare Grundgesetz der Klangfolge.<sup>10</sup> Seine Dynamik erhält Beethovens Ländler, indem die Sextaufschläge hier jeweils dann auf die nächste Tonstufe gehoben werden und von dort aus die Melodiebewegung neuen Anschub erhält. (Bsp. 2)

Hinzu tritt in Beethovens Ländlern nicht selten auch das Element der musikalischen Komik und Karikatur. Der Ländler Nr. 7 dieses WoO 11 markiert eine solche derbe Komik über die kontinuierlich-markante Gegensatzung der Taktakzente in rechter und linker Klavierhand. (Bsp. 3)

<sup>10</sup> Exemplarisch auskomponiert hat diese Genese des Ländlers aus dem Jodler Johann Strauß in seinem Walzer *G'schichten aus dem Wiener Wald*.

Example 2: Musical score for Ludwig van Beethoven's *Sieben ländlerische Tänze*, WoO 11, Nr. 3. The score is in 3/4 time and one sharp (F#). It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. A downward arrow points to the first measure of the treble line. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-11) features a first and second ending. The first ending (measures 9-10) leads back to the beginning, while the second ending (measure 11) concludes the piece. Dynamics include *p* (piano) in the bass line.

Bsp. 2: Ludwig van Beethoven, *Sieben ländlerische Tänze*, WoO 11, Nr. 3

Example 3: Musical score for Ludwig van Beethoven's *Sieben ländlerische Tänze*, WoO 11, Nr. 7. The score is in 3/4 time and one sharp (F#). It consists of two systems of music. The first system (measures 9-11) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Downward arrows point to the first and second measures of the treble line, and upward arrows point to the first and second measures of the bass line. Dynamics include *sf* (sforzando) in the treble line. The second system (measures 12-14) continues the melody and accompaniment.

Bsp. 3: Ludwig van Beethoven, *Sieben ländlerische Tänze*, WoO 11, Nr. 7

Walzer finden sich unter diesen Wiener Tänzen der neunziger Jahre nicht. Und der *Deutsche Tanz* aus der noch in Bonn entstandenen *Musik zu einem Ritterballett* WoO 1 (1791) trägt zwar die Unterbezeichnung „Walzer“. Doch gehen Idee, Dramaturgie und choreographisches Arrangement des Ballettes insgesamt nicht auf Beethoven, sondern auf Ferdinand Graf von Waldstein zurück. Auch die Musik wurde zunächst nicht unter Beethovens Namen gespielt,<sup>11</sup> so dass die doppelte Terminologie wohl kaum auf den Komponisten selbst zurückzuführen ist. Walzer also schrieb Beethoven nur als Spätwerke (s. Tabelle 1, S. 378). Er musste darauf gestoßen werden. 1819 komponierte er jene „Partien Walzer“, von denen Anton Schindler 1840 berichtet hat, und die Hugo Riemann mit ausreichendem quellenmäßigen Befund und gutem stilistischen Grund<sup>12</sup> mit jener Tanzsammlung identifizierte, die er um 1905 in Leipzig entdeckt und 1907 vorgestellt hatte.<sup>13</sup> Diese „Mödlinger Tänze“ WoO 17 enthalten neben fünf Menuetten und zwei Ländlern vier Walzer in gemischter Streicher-Bläser-Septettbesetzung: Nr. 1 Es-Dur und Nr. 3 B-Dur für zwei Violinen und Bass mit je zwei Klarinetten und zwei Hörnern, Nr. 10 D-Dur und Nr. 11 D-Dur mit je zwei Flöten und Hörnern.

Die von Riemann geltend gemachten motivischen Anklänge an Mittelstimmenformulierungen in den *Bagatellen* op. 119 – Nr. 3: ein Ländler („Allemande“) – mögen sich letztlich auf wenig mehr als musikalische Floskeln erstrecken.<sup>14</sup> Doch auch ohne solche konkreten Anspielungen auf Spätwerke Beethovens verweist die satztechnische und instrumentatorische Kombinatorik dieser Tänze (mit zahlreichen Solopartien) unzweideutig auf die Hand eines Meisters. Als ein Beispiel genannt sei nur die Motivverarbeitung im Mittelteil des Walzers Nr. 10 (T. 9–16). Vor dem Hintergrund eigenständiger Kontrapunkte der Hörner und des Basses konzertieren die beiden Flöten und korrespondieren die Violinen im durchbrochenen Satz. (Bsp. 4)

Aufschlussreich erscheint der von Schindler erwähnte Umstand, dass die Spielleute Beethovens tanzmusikalischen Versuchen „das österreichische Bürgerrecht nicht zuerkennen“ wollten,<sup>15</sup> aufschlussreicher noch die Tatsache, wie sehr der Komponist selbst sich hier offensichtlich – und ungeachtet der gleichzeitigen Komposition am Credo seiner großen Messe – in die Arbeit an diesen Tänzen vertieft hat.

<sup>11</sup> Ludwig Schieder mair wollte selbst die Möglichkeit einer Beteiligung des Grafen an der Musik nicht ausgeschlossen wissen; L. Schieder mair, *Der junge Beethoven*, Leipzig 1925, S. 221.

<sup>12</sup> Dem hat Kojima („Zweifelhafte Authentizität“) Argumente gegen die Echtheit der Tänze entgegengesetzt: das Fehlen von Skizzen (zur zeitgleichen *Missa solemnis* sind reichlich Skizzen vorhanden), die Instrumentenbesetzung (einige hier gewählte Kombinationen kommen nur selten bei Beethoven vor), die Tonartenreihe (in anderen Tänzen hat Beethoven Terzverwandtschaft bevorzugt), die dynamischen Zeichen (bei freilich mutmaßlicher Redaktion Riemanns in Hinsicht auf die Dynamik), die Kadenzierung bevorzugt über weibliche Endungen (kommt in Beethovens Tänzen nicht immer vor) und eine im Ganzen einfache Harmonik trotz immerhin der Feststellung einer nicht seltenen und „klaren Vorliebe für Chromatik und Alteration“ (S. 310 f.).

<sup>13</sup> S. Anm. 3; hierzu H. Riemann, „Beethoven's Mödlinger Tänze v. J. 1819“, in: *ZIMG* 9 (1907), S. 53–61; sowie ders., „Tänze Beethovens aus dem Jahre 1819“, in: *DM* 6 (1907), S. 365 f. Für Auskünfte über die ehemals im Archiv der Thomaskirche befindliche (heute verschollene) Stimmenabschrift und die Zurverfügungstellung eines Druckexemplars der Ausgabe Riemanns möchte ich Herrn Stefan Altner, Geschäftsführer des Thomanerchors Leipzig, herzlich danken.

<sup>14</sup> Hierzu auch Hermann Wetzel, „Beethoven's Mödlinger Tänze“, in: *ZIMG* 11 (1910), S. 103–106, und Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, 2 Bde., Leipzig 1926: „Brühler Tänze“, Bd. 1, S. 79, und „Tänze“, Bd. 2, S. 299.

<sup>15</sup> A. Schindler, *Biographie*, S. 156.

9

2 Fl.

2 Cor in D

VI. I

VI. II

Basso

*mp*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

13

2 Fl.

2 Cor in D

VI. I

VI. II

Basso

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

(Fine)

Bsp. 4: Ludwig van Beethoven, *Elf Tänze* („Mödlinger Tänze“), WoO 17, Nr. 10

## III.

Auch Beethovens letzte Klavierwerke sind (neben der *Eccossaise* WoO 86) zwei Walzer. Sie entstanden 1824 und 1825, zur Zeit der Vollendung der *Missa solemnis* und der Komposition der *Neunten Sinfonie* sowie der Streichquartette op. 132 und op. 130 (mit dem walzerartigen *Alla danza tedesca*) sowie der *Großen Fuge* op. 133.<sup>16</sup> Die drei Stücke also sind Spätwerke. Der Entstehungskontext dieser Werke freilich ist ein gelegentlicher. Beethoven schrieb seine Stücke als Gelegenheitswerke, Gefälligkeitsarbeiten für den durch Krankheit arbeitsunfähig gewordenen Wiener Schauspieler und dilettierenden Komponisten Carl Friedrich Müller. Er steuerte damit bei zu jenen Sammelwerken – *Musikalische Angebinde* – die Müller im Eigenverlag jeweils zu Neujahr Ende Dezember 1824 und 1825 veröffentlichte. Müller ließ die Walzer auf eigene Kosten stechen, und die Wiener Musik- und Kunsthandlungen subskribierten auf jeweils zwanzig Exemplare.

Der *Walzer* Es-Dur WoO 84 (das Autograph datiert vom 21. November 1824) findet sich in der ersten dieser Sammlungen, angezeigt in der amtlichen *Wiener Zeitung* vom 22. Dezember 1824: „Im T. Weigl’schen Kunst- und Musikverlage [...] ist ganz neu zu haben: Musikalisches Angebinde zum neuen Jahre. Eine Sammlung 40 neuer Walzer für das Pianoforte“. <sup>17</sup> Und WoO 85 D-Dur im Folgejahr:

„Soeben ist neu erschienen [...]: Seid uns zum zweiten Mal willkommen! [Fortsetzung des beliebten musikalischen Angebodes für 1825.] Enthaltend: 50 neue Walzer nebst Koda, samt einer Einleitung über obiges Thema aus der Zauberflöte. Ihrer k. k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Sophie von Österreich, gebornen königl[ichen] Prinzessin von Bayern, ehrfurchtswoll zugeeignet!“ <sup>18</sup>

Der Herausgeber konnte hier schon auf den „ausgezeichneten Beifall“ verweisen, „welchen sich der erste Jahrgang dieser Sammlung Walzer von verschiedenen Tonsetzern erwarb“ und dessen Verkaufserfolg deuten als „allgemeinen Wunsch“ nach einer Fortsetzung einer „solchen Blütenlese aus dem Hesperidenhaine der geachtetsten Tondichter“. Den Namen „Beethoven“ nutzte Müller geschickt zu Werbezwecken:

„Der erhabene Name, den diese Sammlung an der Stirne trägt, möge der sicherste Bürge sein, daß keine gehaltlose Erscheinung hier in’s Leben tritt, welches schon die Aufzählung der Namen der bedeutendsten Tonkünstler, deren Reigen der Fürst der Tonkunst, der geniale Beethoven anführt, ohne weitere Anempfehlung dartut.“

Mag mit dem „erhabenen Namen“ an der Stirne vielleicht eher die Erzherzogin als Widmungsträgerin gemeint sein, so ist der Einbezug des alphabetisch-zufälligen Primats des Namens Beethoven in den „durchlauchtigen“ Kontext (als „Fürst der Tonkunst“) ein umso wirkungsvolleres Werbemittel: Beethoven als Garant also für Qualität und als Zugpferd für den Verkauf. Neben – und so eben durchaus nach – Beethoven stehen die Namen so unterschiedlicher Komponisten unterschiedlicher Generationen wie Anton Wranitzky oder Adalbert Gyrowetz, Ignaz von Seyfried oder Johann Nepomuk Hummel, unter den Jüngeren Carl Czerny, Franz Schubert oder Franz Lachner. Vertreten ist natürlich auch Michael Pamer, Star der Wiener Wirtshausgeigerszene und Mentor von Josef Lanner und Johann Strauß, der Schöpfer also des eigentlichen „Wiener Walzers“.

<sup>16</sup> Zu diesen Stücken zuerst Max Unger, „Zu den Erstdrucken einiger Werke Beethovens. Neue Feststellungen und Nachweise“, in: *ZfM* 105 (1938), S. 139–150, „Zu Beethovens letzten Tänzen“ S. 145–148; auch Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Bd. 1: *Klavierstücke und Variationen*, Stuttgart 1968, S. 204–208 und Alfred Stenger, *Studien zur Geschichte des Klavierwalzers* (= *Europäische Hochschul-Schriften* XXXVI/1), Frankfurt/M. 1978, S. 14 f.

<sup>17</sup> Zit. nach Schubert, *Die Dokumente seines Lebens*, ges. u. erl. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1964, S. 269.

<sup>18</sup> Ebd., S. 328 f.



## IV.

Der Vergleich der beiden Klavierwalzer Beethovens zeigt ein schon optisch sehr unterschiedliches Erscheinungsbild. Das Format des zweiten Walzers ist kleiner: WoO 84 umfasst 24 Takte Walzer und noch einmal 16 Takte Trio mit anschließendem Da capo. WoO 85 bietet gegenüber diesen 64 Takten insgesamt nur 16 Takte Musik. Die Harmonik von WoO 85 beschränkt sich unter Grundlegung eines Orgelpunkts in der linken Hand weitgehend auf den Wechsel von der Tonika (Teil 1) zur Dominante (Teil 2), jeweils mit Quintfällen in den Subdominantbereich. Rhythmisch verläuft das zweite Stück völlig ebenmäßig und die durchlaufenden Sechzehntel der rechten Hand werden erst im Schlusston gestoppt. Auch die wiegenden Dreiachtel-Jamben links erfahren nur gelegentliche Unterbrechung, mit dann allerdings dem Effekt einer auch metrischen Umorientierung.<sup>19</sup> Der Rhythmik parallel wird auch die ins Piano zurückgenommene Dynamik nur zweimal durch einen abrupten Umschlag ins Forte aufgebrochen, jeweils in Dauer der metrisch neu orientierten vier Achtel. Stufendynamik findet – anders als in WoO 84 – nicht statt.

Die Melodik verbleibt ohne motivische Verfestigung im Bereich der Ziselierung. Festzuhaltende melodisch-motivische Elemente sind lediglich der im Auftakt verdoppelte Quartsprung (Bsp. 5a) oder auch die Dynamisierung des Schlusses von Teil 1 im Hochton des dreigestrichenen *e* (Bsp. 5b, T. 8). Im zweiten Teil unterstreichen die jodlerartigen, intervallisch zunehmend verkürzten Aufschläge über dem festgehaltenen *a* auf der Takt-Eins und Takt-Drei den Walzerton (Bsp. 5c). Das Besondere dieses Stückes liegt im Klang. Er bewegt sich ganz in hohen, ätherisch-leichten Sphären und entspricht damit dem schwebenden Charakter der Melodik. Auf die Bassregion hat Beethoven ganz verzichtet. Walter Riezler hat unter den Besonderheiten der späten Werke auch auf das „Schwebende“ als ein Merkmal des „Spätstils“ Beethovens hingewiesen.<sup>20</sup>

5a *p dolce* *f*

5b *f*

5c *p*

Bsp. 5: Ludwig van Beethoven, *Walzer D-Dur*, WoO 85

<sup>19</sup> Dieserart plötzliches Stoppen einer rhythmisch einheitlichen und melodisch ondulierenden Bewegung durch gehämmerte Akkorde auf einer Tonstufe findet sich durchaus nicht unähnlich auch in den Deutschen Tänzen der Klaviersonate op. 79 (*Presto alla tedesca*, T. 8–11) oder des Streichquartetts op. 130 (*Alla danza tedesca*, T. 25 ff.).

<sup>20</sup> Walter Riezler, *Beethoven*, Berlin u. Zürich 1936, S. 239.

Wesentlich deutlicher zu vermerken ist Beethovens kompositorisches Bemühen im ersten der Stücke, die er zu Müllers Sammlungen beisteuerte, dem *Walzer* Es-Dur WoO 84. Es ist eine elegante Musik, *piano dolce* mit einer emphatischen Melodielinie ansetzend, die Beethoven im Mittelteil entwickelnd verarbeitet über ein sanftes *crescendo* von nur vier Takten und anschließend *diminuendo* zur Wiederholung des Eingangsteils hinführt. Formal fügt sich diese Musik über dreimal acht Takte also in das einfache Liedschema A B A'.

Die ersten vier Takte geben das Thema vor, als Motivmaterial (Bsp. 6a): einen sechstönigen aufwärtsstrebenden Skalengang (T. 1), der im Terzsprung nach T. 2 mit dem zweigestrichenen *b* die Oktave erreicht, ein Drehtonmotiv mit charakteristischem, mehrfach angespielten Terzaufschlag als zentralem Motivelement (T. 2 und 3; über Terzsprung wird hier auch der Hochton *c''* erreicht) und einen schwerer Seufzer, in dem der große Bogen der sich elegant aufschwingenden Achtelbewegung weich zum Stillstand kommt. Diese Motivstruktur und die Bewegungskontraste gliedern so den melodischen Verlauf des Viertakters in 1+2+1 Takte: Motiv a: Bewegungstendenz steigend; Motiv b: Halten der erreichten Ebene zwischen *f''* und *c'''*; Motiv c: fallend (der Zusammenhalt der beiden Mitteltakte wird dabei unterstrichen durch die Sequenzierung).

Zugleich aber ergibt sich eine mehrfache latente Überlagerung dieser Struktur durch eine zweitaktige Gliederung (Bsp. 6b): über die Phrasierung, die einen einheitlichen Linienzug im Ambitus einer None (T. 1–2, *b'-c''*) vorgibt, und über das Element der Tonrepetition an den Taktgrenzen 2 auf 3 und 3 auf 4. Auch die Harmonik dieser vier Takte im zweimaligen Wechsel von Tonika und Dominante (T. 1–2 und 3–4) gibt das Zweitaktmodell vor. Das Walzermetrum prägt sich im Bass aus (Bsp. 6c) in schwer fallender Einzeltaktmarkierung mit den charakteristisch nachschlagenden Akkorden. Es sind so drei verschiedene Strukturierungsebenen, die sich in der scheinbaren Kunstlosigkeit des Periodenbaus überlagern.

Der Nachsatz führt das Sequenzmodell der Takte 2 und 3 taktweise fort (in T. 5, 6 u. 7). Derart lösen sich nicht nur diese Strukturierungsebenen auf. Auch die Kantabilität des Vordersatzes als ein Linienzug insgesamt (und das wäre quasi eine vierte Ebene dieser T. 1–4) geht verloren. Vorder- und Nachsatzkontrast prägen sich auch harmonisch aus. Taktweise alternieren Tonika und Dominante. Im Vordersatz wird das Pendeln zwischen den Funktionen vom Bass gestützt (T. 2 als Sextakkord), im Nachsatz erscheint es über dem durchgehenden Orgelpunkt (Bsp. 6d). Der Übergang von Takt 4 auf 5 mutet in der Wiederanspielung der Dominante als bewusst neu gesetztes Nachsatzinitial an (gestützt durch die Oberstimme, die parallel hierzu ihren Ansatz von der Vordersatz-Abschlussphrase T. 4, *g-f*, nimmt). In der Repetition A' (a b T. 17; Bsp. 6e) wird das Kontrastelement des Basswechsels noch hervorgehoben: der Grundton erhält durch einen zusätzlich durchlaufenden Orgelpunkt Stützung. Auf der anderen Seite nivelliert Beethoven die Stelle des Übergangs im Sinne eines Neuansatzes (T. 20 auf 21), indem er diese zusätzliche Stimme und mit ihr auch die Dominantsepte bereits im Schlusstakt des Vordersatzes einfügt (also T. 20).

Derartige Differenzierungen im Detail prägen auch den Mittelteil. In der rechten Hand laufen Takt 9 und 11 parallel, in der linken Takt 10 und 12 (Bsp. 6f). Die Differenzierung dieser jeweiligen Parallelen erfolgt zwischen Takt 9 und 11 harmonisch:

6a 

6b 

6c 

6d 

6e 

6f 

Bsp. 6: Ludwig van Beethoven, *Walzer Es-Dur*, WoO 84

6g T. 2

6h T. 1

6i T. 13

6j T. 14

6k T. 27 31

6l T. 33

As- Es- 8va.....

*fz* *fz* *fz*

*p*

[...]

die Dur-Dominantparallele G-Dur erscheint in Takt 9 als Sextakkord, in Takt 11 als Quartsextakkord mit zusätzlicher Dominantsepte – woraus sich der Querstand *f-fis* ergibt und zwischen Takt 10 und 12 melodisch (in der Bewegungstendenz) und durch Differenzierung im Klanglichen (während harmonisch hier identisch die Mollparallele angespielt wird) mit auch identischem Sekunddurchgang *d* auf zweiter Taktzeit.

Thematisch findet in diesem Mittelteil, unter Aussetzung der thematischen Kantabilität, eine Verarbeitung von Motiv b statt. Der Terzaufschlag erscheint isoliert und

in Umkehrung (Bsp. 6g). In Viertelbewegung (also Augmentation) wird der dreitönige Skalenausschnitt aufgegriffen, Takt 10 recte, Takt 12 in Umkehrung. Ebenso isoliert begegnet das dritte Element dieses Motivs b, die Tonrepetition. Als solche tritt sie nicht wieder auf, bleibt aber in den melodischen Rahmentönen (T. 9, 11 u. 13) präsent. Die Verarbeitung der Motivelemente also legt es nahe, an Techniken einer Themendurchführung zu denken. Diese ‚Durchführungs‘-Arbeit wird auch in den Takten 13 bis 16 weitergeführt. Takt 13 (Bsp. 6h) greift das Element der Sequenzierung neu auf. Das Motiv der Takte 9 und 11 auf der Tonstufe *g* wird hier auf die Tonstufe *f* gehoben, dabei aber oktaviert. Von der melodischen Höhe des dreigestrichenen *f* aus (in sehr weitem Abstand zur linken Hand) wird nun ein durchgehender Bewegungszug möglich, der (entsprechend Motiv a in T. 1 und auch hier mit abschließendem Intervallsprung zum *f*“) den Oktavraum durchmisst. Und der Non-Ambitus dieses Zweitakters insgesamt findet ebenso seine Parallele in der Fortführung des Melodiezuges Takt 2 bis zur *None c*“. In Takt 14/15 schließlich (Bsp. 6j) erscheint der isolierte Terzgang der Takte 10 und 12 gekoppelt. Harmonisch ergibt sich zur Reprise des A-Teils hin durch die Dominantsepte im Bass wieder ein latenter Querstand (*a-as*).

Einzeltaktmarkierung mit den nachschlagenden Vierteln aber auch die motivisch gebundenen (wie ich es genannt habe) ‚Jodler‘-Aufschläge markierten im Hauptteil den Walzer-Charakter. Das Trio in As-Dur schwenkt ganz von der elegant-fließenden Melodik zum Volkston um. Derb-stampfend gibt die ostinate Bassfigur in tiefer Lage eine markante klangliche Grundierung. Der Oktavschlag auf der Takt-Drei bildet die zentrale Figur. Der Aufschlag *es-as* wirkt auftaktig und verschiebt derart das Metrum. Aber auch die Synkopierungen der rechten Hand sorgen für eine Verschleierung des Grundmetrums.

Die melodische Bewegung – im Walzer-Teil graziös und elegant vorwärts drängend – kommt hier fast vollständig zum Stillstand, gänzlich die harmonische Bewegung. Der Bewegungskontrast, der auch hier Vordersatz und Nachsatz differenziert, erscheint auf ein Minimum (T. 27 und T. 31; Bsp. 6k) reduziert. Hervorzuheben ist wieder der Klang in der extremen Disposition der Lagen.

Im zweiten Trioteil ist es der Jodler-Aufschlag, durch rabiat hämmernde Sforzati betont, der gänzlich in die volkstümliche Ländler-Sphäre hinüberlenkt. Auch die Harmonik über die Dissonanzen und die Tonika-Dominante-Spannung zwischen rechter und linker Hand in Takt 33 bis 35 (Bsp. 6l) sowie die klangliche Spannung<sup>21</sup> (zuletzt ist es ein Abstand von vier Oktaven zwischen beiden Händen) trägt diese Ländlercharakteristik, die Ebene also drastischer Effekte und karikierenden Humors.

<sup>21</sup> Vgl. die H-Dur-Episode der Bagatelle op. 126, Nr. 4, T. 66–105.

## V.

Man muss für diese letzten Klavierwerke Beethovens nicht einen wie auch immer ‚emphatischen‘ Begriff des Spätwerks bemühen. Zwar ließe sich die von Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz „Cantabile und thematischer Prozeß“<sup>22</sup> entfaltete Kategorie der Bezogenheit von thematischer Allegro-Kantabilität und subthematischer Verarbeitung (hier in der Heraulösung des Motivs b für den Mittelteil, der als Kontrastteil B so den Konnex der Teile A und A' stiftet) als Kennzeichen späten Stils auch für das Formdenken dieser Miniatur geltend machen. Gedanklich tiefsinnig-gewichtige Miniaturen aber, wie sie Riezler in Sätzen der letzten Sonaten und Quartette geltend machte,<sup>23</sup> sind diese Walzer nicht. Die Differenziertheit von Form und Stimmführung auf kleinstem Raum indes garantiert ihren ‚Werk‘-Charakter.

WoO 84 ist ein Meister-Werk. Oder – nach Ausweis der Konversationshefte – mit den Worten von Beethovens Neffen im Blick auf Sammlung des Carl Friedrich Müller: „Den Deutschen hättest du nicht geben sollen [...]. Er ist der Beste von Allen“.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> C. Dahlhaus, „Cantabile und thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten“, in: *AfMw* 37 (1980), S. 81–98.

<sup>23</sup> Riezler, S. 232–261 (Kap. „Der letzte Stil“).

<sup>24</sup> *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. im Auftr. d. Dt. Staatsbibliothek Berlin von K.-H. Köhler u. Grita Herre unter Mitwirkung von Renate Bormann und Günther Brosche, Bd. 7: Hefte 77–90, Leipzig 1978, S. 333.