

University of Southampton Research Repository ePrints Soton

Copyright Notice

Copyright and Moral Rights for this chapter are retained by the copyright owners. A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge. This chapter cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the copyright holder/s. the content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the rights holder.

When referring to this work state full bibliographic details including the author of the chapter, title of the chapter, editor of the book , title of the book, publisher, place of publication, year of publication, page numbers of the chapter

Author of the chapter	William Drabkin
Title of the chapter	Zur Bedeutung der leeren Saiten in Beethovens Kammermusik
Editor/s	Sieghard Brandenburg und Helmut Loos
Title of the book	Beiträge zu Beethovens Kammermusik: Symposion Bonn 1984
ISBN	3873280485
Publisher	Henle Verlag/Beethoven-Haus
Place of publication	München
Year of publication	1987
Chapter/Page numbers	165-178

William Drabkin, Southampton

ZUR BEDEUTUNG DER LEEREN SAITEN IN BEETHOVENS KAMMERMUSIK

Schon zu einem frühen Zeitpunkt des Unterrichts wird dem Violinschüler empfohlen, die „leeren“ Saiten seines Instruments zu meiden. Ihre von den gegriffenen Tönen abweichende Klangfarbe kann sich oft nachteilig auf den Fluß der Melodik auswirken, bzw. sogar den Eindruck eines instrumentfremden Tones erwecken. Die aus feinem Draht hergestellte E-Saite der heutigen Violine, deren Tonqualität sich von derjenigen der alten Darmsaiten stark unterscheidet, macht dies besonders deutlich. Aber bereits für das späte 18. Jahrhundert ist der qualitative Unterschied im Klang zwischen leeren und gegriffenen Saiten belegt. So schreibt z. B. Leopold Mozart, der als Fachmann des Violinspiels seiner Zeit gilt: „Wer ein Solo spielt, handelt sehr vernünftig, wenn er die leeren Seyten selten oder gar nicht hören läßt.“¹ Und ein Musikwissenschaftler wie David Boyden, der sich besonders für die Geschichte der Violine und des Violinspiels interessiert, entnimmt der Literatur des 18. Jahrhunderts: „The use of open strings is increasingly restricted, especially in melodies [... but] still persists in certain scale passages, figurations and double stops; and it is used to facilitate shifting.“²

Wie die meisten Komponisten dieser Zeit spielten Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven selbst die Violine. Ihre Kompositionen für Streichinstrumente zeigen große Kenntnis der Charakteristik des Violinspiels und – dies interessiert uns hier besonders – hohe Sensibilität für die eigenwillige Klangfarbe der leeren Saiten. Selten jedoch markieren sie die Verwendung einer leeren Saite ausdrücklich. In den meisten Fällen dienen gekennzeichnete leere Saiten einem musikalischen Scherz oder der Erzielung

eines besonderen klanglichen Effekts, wie z.B. in Haydns Sinfonie Nr. 60 (*Il distratto*), wo die tiefste Saite der Violinen kurz nach Beginn des Finalsatzes von F auf G umzustimmen ist, oder im ersten Finale zu Mozarts *Don Giovanni*, wo zwei der Orchester auf der Bühne ihre Instrumente stimmen, während das dritte das berühmte Menuett weiterspielt. Als Beispiel eines für das Violinspiel charakteristischen Effekts kann der Finalsatz von Haydns Quartett in D-Dur op. 50 Nr. 6 mit einem Fingersatz-Vorschlag 4–0 oder 2–0 – um zwei Töne gleicher Höhe mit einem Bogenstrich erklingen zu lassen – dienen.

In den Streichquartetten Haydns, Mozarts und Beethovens finden sich nur wenige Stellen, wo der Komponist trotz anderer Möglichkeiten des Fingersatzes eine leere Saite ausdrücklich vorschlägt. Im Finale von Beethovens Quartett in cis-Moll op. 131 soll das a¹ in Takt 273 von den beiden Violinen auf der leeren Saite gespielt werden, anscheinend, um der Passage den Nachdruck zu verleihen, mit dem sie gleichsam zu ihrem kraftvollen Schluß drängt (Notenbeispiel 1). Das hier mit „0“ versehene a¹ kann außerdem als Anweisung des Komponisten verstanden werden, die ganze Passage non espressivo zu spielen und darüberhinaus das Intervall zwischen a¹ und his¹ als eine übermäßige Sekunde und nicht als eine Mollterz aufzufassen.

Notenbeispiel 1

op. 131^{III}

The image shows a musical score for the first example, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first two staves (Violin I and II) show a melodic line with a circled '0' above the note in measure 273, indicating a natural harmonic on the open string. The Viola and Cello/Double Bass parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Ein zweites Beispiel einer vom Komponisten markierten leeren Saite findet sich im ersten Satz von Haydns Streichquartett in F-Dur op. 77 Nr. 2. Das a¹ in Takt 95 der ersten Violinstimme ist nicht nur mit dem üblichen „0“, sondern auch mit der zusätzlichen Anweisung „das leere A“ ausgezeichnet (Notenbeispiel 2). Haydns Entscheidung, für dieses A die leere Saite zu verwenden, steht im Zusammenhang

mit dem enharmonischen Wechsel in der Cellostimme; Es-Fes in Takt 91–92, Dis-E in Takt 93, der mit Haydns Zusatzbemerkung „l'istesso tuono“ versehen ist. Die erwähnten Takte befinden sich in der Mitte einer, selbst für Haydn, ungewöhnlich ausgedehnten Durchführung. An ihrem Anfang moduliert er den Quintenzirkel abwärts von der Dominanttonart C-Dur (T. 58) nach es-Moll (T. 84). Ähnlich moduliert er in Takt 98 von e-Moll zurück zur Haupttonart und bezeichnet damit den Beginn der Reprise (T. 115). Die Verwendung der leeren A-Saite zwischen den beiden oben zitierten Stellen signalisiert den „Sprung“ von der einen Seite des Quintenzirkels zur anderen und verbindet so die beiden Teile der harmonischen Entwicklung.

Notenbeispiel 2

Haydn, op. 77 Nr. 2¹

The image shows a musical score for Haydn's op. 77 Nr. 2, measures 93-98. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measure 93 is marked with a piano (p) dynamic. Measure 94 has a '0' above the staff with the annotation 'das leere A'. Measure 98 has a '4' above the staff. The Cello part in measure 98 is marked with 'l'istesso tuono' below it.

Von der begrenzten Anzahl der ausdrücklichen Anweisungen zur Verwendung von leeren Saiten – außer den oben zitierten Beispielen sind mir keine bekannt – könnte man auf geringes Interesse der klassischen Komponisten an ihren klanglichen Möglichkeiten schließen. Anscheinend haben sie in der Regel Leopold Mozarts Mißfallen daran geteilt. Wir dürfen aber die – recht zahlreichen – Stellen nicht vergessen, die einen Ton, der auf der leeren Saite zu spielen ist, nicht unbedingt mit „0“ auszeichnen; der begrenzte Umfang des Instruments schließt hier jede Alternative aus. In solchen Fällen müßte der Komponist also der Warnung, daß „die leeren Seyten gegen die gegriffenen zu laut sind, und gar zu sehr in die Ohren dringen“⁴³, widerstanden haben.

Allerdings benötigt man bei Doppelgriffen oft leere Saiten. Wenn die nicht gegriffenen Töne auch den Charakter eines Akkordes wesentlich bestimmen, haben sie in den meisten Fällen keinen

nachteiligen Einfluß auf die Melodik. Denn innerhalb einer Akkordfolge sind ungegriffene Töne nicht als Einzeltöne hörbar; außerdem beschränkt sich die Verwendung von leeren Saiten in den meisten Akkorden, die auf Streichinstrumenten spielbar sind, auf niedrigere Lagen. (Vgl. z.B. die Einleitungstakte zum ersten Satz von Haydns Quartett in C-Dur op. 74 Nr. 1.) Eine Ausnahme bildet jedoch der Anfangsakkord von Beethovens Quartett in e-Moll op. 59 Nr. 2. Dort entspricht das leere E aber dem Einleitungscharakter der Takte 1–2, die die Ernsthaftigkeit des ersten Satzes dramatisch vorbereiten.

Es gibt natürlich auch Einzeltöne, die ausschließlich auf leeren Saiten zu spielen sind: das g der Violine, das c der Viola und das um eine Oktave tiefer liegende C des Violoncellos. Ähnlich dem Verhalten der leeren Saiten in Doppelgriffen, integrieren sich die tiefsten Töne der beiden Violinen und der Viola eines Quartettensembles meistens in den Gesamtklang. Die leere C-Saite des Violoncellos bildet außerdem die untere Grenze des Quartettumfangs: Dies verleiht ihr besondere Bedeutung im Klangbild. Zur Illustration mögen hier die Anfangstakte zweier Streichquintette W. A. Mozarts dienen: C-Dur KV 515 und D-Dur KV 593. Im erstgenannten ruht eine sich über vier Oktaven erstreckende, viertaktige Brechung des Tonikaakkordes gleichsam auf dem leeren C. Im letzteren hingegen haben die entsprechenden Takte, trotz ähnlicher Thematik und gleicher Dynamik, eine ganz andere, nämlich „intimere“ Wirkung, die sich nicht ausschließlich ihrer Einleitungsfunktion zuschreiben läßt: Es sind die gegriffenen Baßtöne, auf denen die Tonart des letztgenannten Quintetts basiert, die die Stimmung seines Anfanges wesentlich prägen.

Das Streichquartett- bzw. Streichquintettensemble ist also nicht nur in seinem Tonumfang in der Tiefe limitiert, sondern diese Grenze ist sogar relativ „hoch“: Der Umfang des Mozartschen Klaviers reichte demgegenüber bis F_1 , also eine Quinte tiefer; oder der des Klaviers aus Beethovens letzten Jahren bis C_1 , also eine ganze Oktave tiefer. Gerade wegen der häufigen Übernahme einer thematischen Rolle des Violoncellos in der Streicherkammermusik, verglichen z.B. mit der Baßstimme einer Klaviersonate oder Sinfonie, wäre ein größerer Umfang von Vorteil. Die Begrenzung in der Tiefe kann zu Lagenschwierigkeiten bei der Quartettkomposition führen, wofür das Scherzando aus Haydns Quartett in C-Dur op. 33 Nr. 3 als frühes Beispiel dient (Notenbeispiel 3): Die große Septime C-H in der Cellostimme (T. 2–3) sieht zwar im Notenbild wie ein Satzfehler aus,

wirkt sich aber in der klanglichen Realisation des Kontrapunktes nicht nachteilig aus.

Notenbeispiel 3

Haydn, op. 33 Nr. 3¹¹

Scherzo

Allegretto

sotto voce

Manchmal verwendet der Komponist das leere C sogar ausdrücklich, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Es geht ihm dabei nicht nur um die Resonanz des Tones, sondern um seine eigentümliche Klangfarbe: eine gewisse „Ausdruckslosigkeit“, die dem Fehlen des Vibrato, das auf einer leeren Saite unmöglich ist, zuzuschreiben ist. Dagegen kann die Verwendung der leeren C-Saite in gewissen Tonarten (z.B. Des-Dur) als „Verstärker“ der Expressivität des entsprechenden Tones fungieren: In solchen Fällen widersprechen einander also Funktion und Klangfarbe eines Tones. Im Takt 25 des ersten Satzes seines Quartetts in D-Dur op. 20 Nr. 4 benutzt Haydn das leere C, um eine Dissonanz hervorzuheben: Abgesehen von der

Notenbeispiel 4

Haydn, op. 20 Nr. 4¹

Klangwirkung läßt sich erkennen, wie Haydn die Isolierung der zum Dominantseptakkord gehörenden Septime vorbereitet hat. Denn ein

mehrfach wiederholter, in Oktaven gesetzter Ton wurde schon zu Beginn des Werkes als Hauptgedanke unterstrichen; gemäß Haydns Kompositionstechnik ist dann die Isolierung der Septime eine logische Folge. Weiterhin rechtfertigt sie ein Prinzip des Kontrapunktes: Die Septime wirkt als lineare Fortsetzung der beiden Stimmen des Außensatzes, die durch die Pause in Takt 24 unterbrochen wurden, wie Notenbeispiel 5 illustriert. Die Verwendung der Tonart D-Dur ermöglicht Haydn, das leere C des Violoncellos (und der Viola) im Unisono in Takt 25 zu verstärken. Das hier eingesetzte Pianissimo trägt zu einer weiteren Wirkungssteigerung bei.

Notenbeispiel 5 Haydn, op. 20 Nr. 4¹,
T. 21–25, Schema des Außensatzes



In wohl keinem anderen Streichquartett des 18. Jahrhunderts wird die wirkungsbewußte Einbeziehung der leeren C-Saite in das satztechnische Ergebnis so deutlich. Der junge Beethoven scheint eine Funktionalisierung des leeren C dieser Art zu vermeiden, obwohl schon die frühesten Wiener Kompositionen vom Wissen um seine Ausdruckskraft zeugen. Bemerkenswert ist, daß die Tonarten, in denen das C eine primäre Funktion hat (als I., IV. oder V. Stufe), häufig als Haupttonart in Werken verwendet werden, in denen dem Violoncello eine prominente Rolle zukommt. Außerdem befindet sich in diesen Werken das leere C an strukturell kritischen Stellen. So spricht z.B. Lewis Lockwood von „strategic use of the open C string [in der Cellosonate in F-Dur op. 5 Nr. 1], as in the Adagio at bars 23, 25, 29–30, and in the Allegro at 194–203.“⁴⁴ Auch Richard Kramer weist auf die nachdrückliche Wirkung der leeren C-Saite in der „Malinconia“-Einleitung zum Finalsatz des Quartetts in B-Dur op. 18 Nr. 6 hin:

„The dominant of F [in T. 28–29], folding back to reinforce its antecedent, effects a kind of closure. The very depth of its root– and the acoustic reinforcement from open strings in both cello and viola – establishes it more firmly than any single harmony since bar 17.“⁴⁵

Beethovens wachsendes Interesse an leeren Saiten ist wohl in Zusammenhang mit seiner zunehmenden Verwendung anderer Tech-

niken des Violinspiels zu sehen, wie z.B. der Doppelgriffe, des Pizzicato (u.a. im langsamen Satz des C-Dur-Quartetts op. 59 Nr. 3 und im ersten Satz des Es-Dur-Quartetts op. 74), und des Sul ponticello (am Ende vom Presto des cis-Moll Quartetts op. 131). Eine ausführliche Untersuchung aller Ausdrucksmittel in Beethovens Musik für Streichinstrumente würde das vorliegende Thema weit überschreiten; die folgenden analytischen Bemerkungen über drei seiner mittleren und späten Quartette beanspruchen lediglich, einen exemplarischen Beitrag zu seinem Gebrauch der leeren Saiten zu liefern.

Quartett in e-Moll op. 59 Nr. 2, 1. Satz

Bereits zu Beginn des Quartetts scheint das erste tiefe C des Violoncellos (T. 6), in der falschen Lage gesetzt zu sein; von dem motivisch entsprechenden h in Takt 3 ist dieser Ton um eine große Septime statt um einen Halbton entfernt (Notenbeispiel 6). Das C ist zwar weder in der Haupttonart noch in der vordergründigen Tonart F-Dur als harmoniefremder Ton aufzufassen, wird aber dennoch als Quinte der erniedrigten zweiten Stufe wahrgenommen, also von der Haupttonart gleichsam entfernt. Seiner Verstärkung dient, wie in Haydns op. 20 Nr. 4, das leere C der Viola; die ungewöhnliche Dynamik – zwei nebeneinander stehende Pianissimo-Markierungen, die in dieser Folge wohl als „sehr leise“ bzw. „noch leiser“ aufzufassen sind – trägt zur klanglichen Wirkung bei.

Notenbeispiel 6

op. 59 Nr. 2¹

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Quartet in E minor, Op. 59 No. 2. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (E minor), and the time signature is 3/8. The music is marked 'pp' (pianissimo) in several places. A specific note in the Cello part is highlighted with a bracket and a '3' above it, indicating a triplet or a specific rhythmic grouping.

Das lagenmäßig versetzte C bewirkt die Assoziation etwas Fremden, geradezu Unheimlichen. Da für Beethoven offensichtlich eine

bloße Wiederholung der Anfangstakte in der Reprise aus Gründen der musikalischen Dramatik nicht in Frage kommt, bleibt ihm nur die Wahl zwischen dem Verzicht auf die C-Saite oder ihrem noch wirkungsvolleren Gebrauch. Zu Beginn der Reprise verschiebt er den Schluß des Leitgedankens im Violoncello um einen Takt: Die unbegleitet wiederholte 16tel-Floskel (T. 147) beinhaltet ein weiteres leeres C (Notenbeispiel 7). Den zuerst in Takt 11 verwendeten verminderten Dreiklang wiederholt Beethoven in der Reprise (T. 151) um eine verminderte Quinte tiefer (Notenbeispiel 8) und führt damit ein drittes leeres C in die Cellostimme ein. Darüberhinaus gestaltet er die Überleitung zum zweiten Gedanken völlig neu (vgl. T. 24–31 mit T. 159–167).

Notenbeispiel 7

op. 59 Nr. 2¹

146

Notenbeispiel 8

op. 59 Nr. 2¹

151

Diese Änderungen in der Reprise stehen freilich im Zusammenhang mit der üblichen Sonatenform, in der der zweite Gedanke in der Exposition durch eine neue Tonart markiert ist, während in der

Reprise beide Gedanken in der Haupttonart stehen. Daher muß Beethoven die Überleitungstakte in der Reprise so umformen, daß sie keine Modulation enthalten und nur einer Verzögerung vor dem zweiten Gedanken dienen. Der Ton C, der in Nebennotenbeziehung zur Dominante steht, unterstützt verschiedene zur Dominante neigende Nebenharmonien (F-Dur, C-Dur, a-Moll). Die neugestaltete Überleitung ist nicht nur länger, sie verleiht auch der Cellostimme besonderen Nachdruck, indem sie die Melodieführung der ersten Violine in Takt 26–30 (f^3 - es^3 - d^3 -[c^3 -] b^2) hier auf das Violoncello (F-E-D-C) übergehen läßt. Der gesamte Baßverlauf in Takt 146–164 könnte daher als eine „Prolongation“ des tiefen C aufgefaßt werden.

Quartett in f-Moll op. 95, 1. Satz

Eine prominentere Stellung kommt dem leeren C im ersten Satz des f-Moll-Quartetts op. 95 zu: Beethoven verleiht ihm hier eine strukturelle Rolle. Als Dominantton der Haupttonart kommt dem leeren C eine natürliche Resonanz zu, die seine Funktion als Leitton der Nebentonart Des-Dur sogar noch verstärkt. (Wichtig scheint mir hier, daß Beethoven auf die übliche Paralleltonart As-Dur als Nebentonart verzichtet.)

In der Überleitung zum zweiten Gedanken bleibt das tiefe C im Violoncello (T. 21) liegen und wird erst einige Takte später in seiner eigenen Lage in Des aufgelöst (Notenbeispiel 9). Der zweite Gedanke variiert diese Idee. Den mit Hilfe der leeren C-Saite betonten Doppelgriff C-As (T. 34ff.), der dem Dominantseptakkord eine gewisse Spannung verleiht, löst Beethoven erst mehrere Takte später – nach einem Exkurs in D-Dur – auf: Der Quintenfall As-Des (T. 42-43) bringt den spannungslösenden Effekt (Notenbeispiel 10).

Notenbeispiel 9

op. 95¹

The musical score for Notensbeispiel 9 shows measures 20 through 25. It is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is three flats (f-Moll) and the time signature is 3/4. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) begin with a fortissimo (*ff*) dynamic and a *non legato* articulation, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Cello part (bottom staff) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a *non legato* articulation, playing a low C in measure 21. In measure 25, the Cello part moves to a higher C, marked with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 10

op. 95¹

34

42

In der Reprise kehrt der zweite Gedanke in der Haupttonart (F-Dur) zurück; dementsprechend gestaltet Beethoven die Sexte C-As in eine Quinte C-G um, um den in der Reprise in seiner Grundlage verwendeten Dominantseptakkord ebenfalls auf einem leeren C aufbauen zu können (Notenbeispiel 11). Das leere C hat daher in der Gesamtplanung des Satzes eine normalisierende Funktion und spielt zugleich eine vereinheitlichende Rolle.

Notenbeispiel 11

op. 95¹

103

Quartett in cis-Moll op. 131, 1. Satz und Finale

Es ist kaum zu bezweifeln, daß sich Beethovens kühnste Verwendung von leeren Saiten in seinen wohl innovatorischsten kammermusikalischen Werken, also in den letzten fünf Streichquartetten, findet. Dort setzt er sie oft ein, um besondere klangliche Wirkungen zu erzielen, wie z.B. in den Trioteilen der Scherzi der Quartette op. 132 und op. 135: Immer verwendet er die leere A-Saite der ersten Violine als Orgelpunkt zu einer Melodie, die in einer hohen Lage auf der E-Saite zu spielen ist. Dreimal betont er mit Hilfe der leeren G-Saiten den Beginn eines Finalsatzes: in den Quartetten in Es-Dur op. 127 und B-Dur op. 130 und in der als Finale konzipierten *Großen Fuge* op. 133: In allen drei Beispielen hebt sich der Anfangsklang von dem jeweiligen gegriffenen Tonikaakkord der Haupttonart wirksam ab. Die Art der Verwendung der leeren C-Saite stellt eine Verbindung zwischen zwei weiteren Werken Beethovens her: Die relevanten Stellen sind: op. 127, 3. Satz, Takt 70; op. 132, 2. Satz, Takt 218. Beide Male verstärkt beim Wechsel vom Dreiviertel- in den Zweiviertel- bzw. Alla-breve-Takt das leere C des Violoncellos und der Viola die metrisch beunruhigende Wirkung.

Im Quartett in cis-Moll op. 131 finden sich auch Stellen, denen Beethoven durch die Verwendung von leeren Saiten eine nachdrückliche Prägung verleiht, wie z.B. dem Allegretto im Variationssatz (T. 164–186). Außerdem erreicht er durch den gezielten Einsatz der leeren C-Saite des Violoncellos eine strukturelle Konstellation, die einen interessanten musikalischen Effekt bewirkt. Während des ganzen Werkes faßt Beethoven diese Saite als *His*, also immer als Leitton auf und beschränkt ihren Einsatz auf die Ecksätze, d.h. die beiden in der Haupttonart geschriebenen Sätze. Durch diese geschickte Verbindung der klanglichen Relevanz des Grenztöne des Quartetts und seines seltenen Gebrauchs an ganz bestimmten Stellen unterstreicht Beethoven seine Bedeutung im harmonischen Zusammenhang des gesamten Werkes.

Dies läßt sich in den Schlüssen der Ecksätze am deutlichsten erkennen. Im ersten Satz steht das leere *His* in Takt 113ff. (Notenbeispiel 12). Der auf diesem aufgebaute übermäßige Sextakkord wird durch die überraschende Verwendung einer verminderten Dezime ($\text{His}_1 - d^3$) im Außensatz und in Verbindung mit der Oktave in der zweiten Violine ($a^1 - a^2$, ebenfalls mit leerer Saite) dissonant verstärkt, womit er sich hörbar exponiert.

Notenbeispiel 12

op. 131^I

Das erste leere His im Finale, das bereits zu Beginn des Satzes erscheint, markiert Beethoven in der Violoncello- und der Violastimme (T. 3) überflüssigerweise mit dem üblichen „0“, anscheinend, um darauf hinzuweisen, daß diese leeren Saiten nach einer längeren Pause wieder gebraucht werden (Notenbeispiel 13). An zwei späteren

Notenbeispiel 13

op. 131^{VII}

Stellen (T. 347 und T. 364-367), die beide dem Takt 113 des ersten Satzes strukturell entsprechen, baut er einen verminderten Septakkord auf dem leeren His auf, der den früheren übermäßigen Sextakkord gleichsam auflöst; mit anderen Worten: Die Dissonanz, die durch das Zusammenklingen des His und des auf der erniedrigten zweiten Stufe basierenden Dreiklangs (D – Fis – A) entstanden ist, wird im Finale in einen vierstimmigen Klang umgeformt, der aus drei kleinen Terzen besteht (His – Dis – Fis – A). Noch deutlicher ist der Zusammenhang zwischen dem Dreiklang und dem verminderten

Septakkord in der Entwicklung der Cellostimme, wie Notenbeispiel 14 illustriert.

Notenbeispiel 14

op. 131^{III}, T. 359–366, Schema der Cellostimme



Gerade mit dem Hinweis auf das cis-Moll Quartett unterstellt man Beethovens Werken eine zielgerichtete Struktur, die im Finalsatz ihre harmonische und thematische Abrundung findet. Im ersten Satz hat der auf dem leeren His aufgebaute Akkord eine beunruhigende Wirkung, die seiner Umgestaltung am Ende des Finales die Bedeutung einer verspäteten Auflösung gibt. Mit einer Art Klammerwirkung prägt dieser Akkord also wesentlich die Gesamtanlage des Quartetts.

*

Es hieße wohl die in dieser Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse über Beethovens Verwendung der leeren Saiten überzubewerten, wollte man aus ihnen eine generelle These ableiten, die die Art unserer bisherigen klanglichen Auffassung seiner Musik revolutionieren könnte. Dennoch haben wir erkannt, daß die leeren Saiten sich im Klang wesentlich von den gegriffenen unterscheiden und daß z.B. das leere C des Violoncellos – gegebenenfalls mit Oktavverstärkung der Viola – die Eigenschaft des längeren Nachhallens besitzt und sich daher im Gedächtnis des Zuhörers eher einprägt. Eben diese Eigenschaft scheint Beethoven in seinen Streichquartetten zur Erzielung eines besonderen musikalischen Effekts zu nutzen. In den drei angeführten Beispielen unterstreicht er diesen noch, indem er das leere C in ein ungewöhnliches Verhältnis zur Haupttonart stellt.

Trotz guter Kenntnis der Kammermusik der Wiener Klassik haben Musikwissenschaftler diesen Aspekt des Quartettensembles offensichtlich bisher vernachlässigt. Meines Wissens hat nur Joseph Kerman mit dem Hinweis auf die oben zitierten Beispiele aus den Werken Haydns, Mozarts und Beethovens über die Verwendung von leeren Saiten geschrieben:

„In place of the murmuring B's of bars 95–6 [im ersten Satz von Beethovens op. 131], B-sharp arrives with incomparable weight on the cello open string (bar 113), along with the most impressive variation in harmony ever applied to the central note of the subject.“⁶⁶

Er übersieht aber den Zusammenhang zwischen dieser Stelle und dem Schluß des Finales. Weder Donald Francis Tovey, der in seinem Aufsatz anlässlich des 100. Todesjahres Beethovens⁷ über Verbindungslinien zwischen den Ecksätzen von op. 131 spricht, noch Robert Winter, dessen Dissertation⁸ sich mit der Entstehung desselben Quartetts befaßt, weisen auf die Bedeutung der leeren Saiten hin.

Chronologisch betrachtet, zeigen die letzten drei Beispiele Beethovens zunehmendes Interesse an leeren Saiten und spiegeln damit seine musikalische Reife. (Ironischerweise koinzidiert es mit seiner sich verstärkenden Schwerhörigkeit.) Es überrascht also kaum, daß in seinem opus ultimum, dem Quartett in F-Dur op. 135, die leeren Saiten eine noch entscheidendere Rolle spielen. Von Interesse ist dabei der Halbtonschritt Des-C im Violoncello in den Anfangstakten des ersten Satzes mit seinen Nachklängen im Lento assai (T. 4 und 9) und im Finalsatz (vor allem T. 166-169).

Dieses Beispiel versteht sich als Hinweis darauf, daß die vorliegende Untersuchung die Diskussion von Beethovens struktureller Verwendung von leeren Saiten bei weitem nicht erschöpft hat, sondern als Anregung zu detaillierten und umfassenderen Untersuchungen dienen soll.

Anmerkungen

¹ L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg ³1787, Kap. V, § 13.

² D.D. Boyden, *A History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London 1965, S. 374-375.

³ Ebd.

⁴ L. Lockwood, *Beethoven's Early Works for Violoncello*, in: *Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*, hrsg. v. R. Klein, Kassel usw. 1978, S. 174-182.

⁵ R. Kramer, *Ambiguities in La Malinconia: What the Sketches say*, in: TBS III, S. 29-46.

⁶ J. Kerman, *The Beethoven Quartets*, London 1967, S. 298.

⁷ D.F. Tovey, *Some Aspects of Beethoven's Art Forms*, in: *Music & Letters* 8 (1927), S. 131ff.; auch in: *Essays and Lectures on Music*, London 1949, S. 271-97.

⁸ Robert Winter, *Compositional Origins of Beethoven's Op. 131*, Ann Arbor 1982.