

www.audio-muziek.nl

# Componisten/werken

## Beethoven: de strijkkwartetten (1)

### Nr. 1-6 op. 18 (Lobkowitz)

© Aart van der Wal, oktober 2004

*Dieser Art Exhibitionen (de uitvoering van strijkkwartetten) waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Exkursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen.*” Johann Wolfgang von Goethe in een brief uit 1829 aan Carl Friedrich Zelter

Het is onopgehelderd gebleven waarom Beethoven niet minder dan vier strijktrio's componeerde alvorens zich aan het strijkkwartet te wagen. Want het strijktrio is vanuit het compositietechnische perspectief nóg lastiger, veeleisender en minder verhullend. Het biedt niet of nauwelijks ruimte voor onbetekenende vulstemmen en begeleidingssjablonen, en vereist alleen al daardoor een soort hogere vorm van creativiteit. Terwijl juist blijkt dat Beethoven in het in 1796 door Artaria in Wenen gepubliceerde strijktrio op. 3 in Es deze vorm al volledig beheerste, maar toen nog niet minder dan vier jaren verwijderd was van zijn eerste strijkkwartet.

### Het strijktrio op. 3

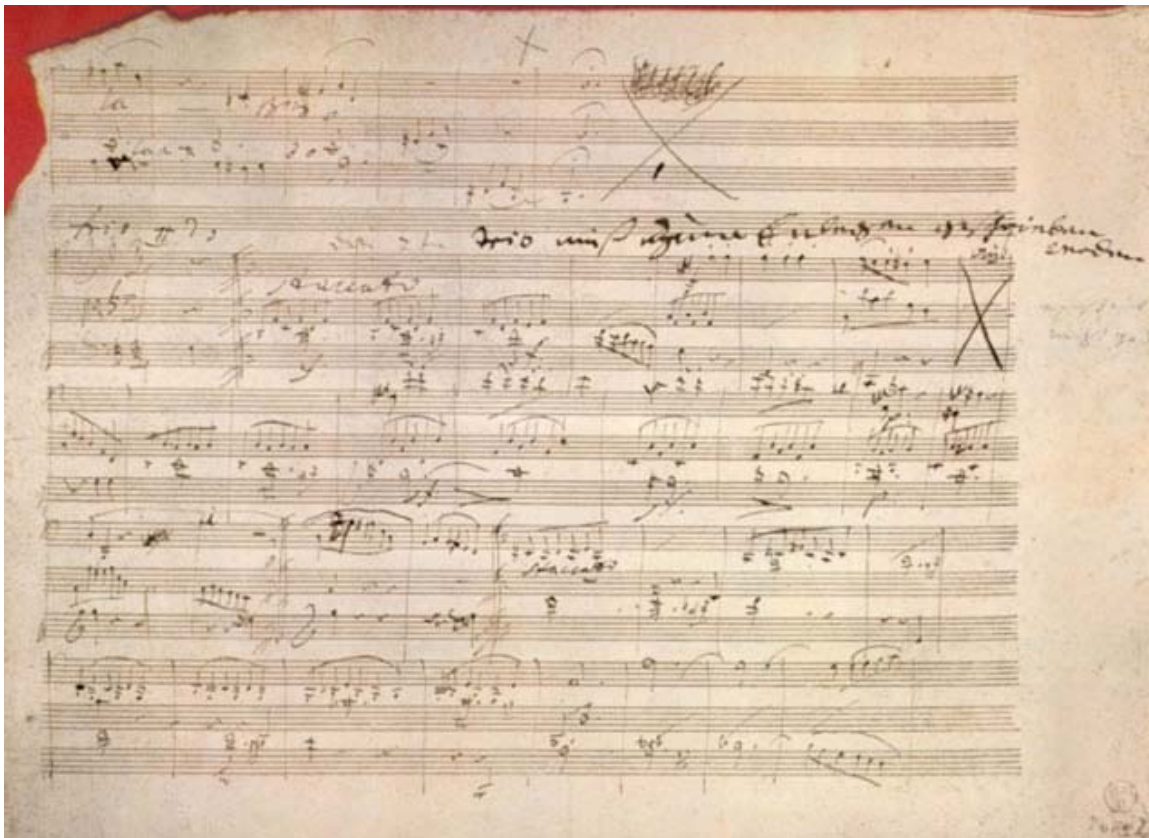
Veelbetekenend is in ieder geval dat de toen zesentwintigjarige componist in op. 3 bewust de confrontatie aanging met het tot dan toe grootste meesterwerk op dit gebied: Mozarts uit 1788 stammende Divertimento voor viool, altviool en cello KV 563, eveneens in Es, dat zich vór boven de diverterende stijl verheft. Zeker, Beethovens trio kan de vergelijking niet geheel doorstaan, maar wel is het evident dat het wat betreft oorspronkelijkheid en technisch vernuft met zijn grote voorganger op eenzame hoogte staat. Een belangrijk kenmerk is ook nu de gelijke behandeling van de drie instrumenten en dus ook de altviool, het instrument bij uitstek dat voorbestemd leek om slechts een saaie, 'opvullende' rol te vervullen maar nu ook in vrijheid kon 'schitteren'.

Het was een confrontatie in de beste muzikale betekenis: ook in op. 3 vinden we twee langzame delen (in Bes en in As), maar Beethoven plaatst ze voor grotere contrastwerking in een andere volgorde en bereikt hij door onverwachte toonsoortwisselingen en een ronduit briljante schrijfstijl verrassende effecten die ook na vele malen beluisteren hun aantrekkingskracht op de toehoorder niet verliezen. Boeiend is ook dat menige passage in de finale van op. 3 al naar de late kwartetstijl verwijst, en dan in het bijzonder naar de finale van het ruim een kwarteeuw later gecomponeerde strijkkwartet op. 127 (ook in Es!).

### De drie strijktrio's op. 9

Rond 1795 componeerde Beethoven wellicht de mooiste werken uit zijn 'vroege periode':

het strijktrio op. 3, de beide cellosonates op. 5 en de pianosonate op. 7. En dan zijn er de vermoedelijk in 1797 en 1798 ontstane drie trio's op. 9 die niet alleen opvallen door de weergaloze creativiteit maar evenzeer door de tot in de kleinste finesse doordachte compositietechniek. De soevereine behandeling van zowel de thematiek als de doorwerking, het brede uitdrukkingspalet en het imposante structurele inzicht dat de componist daarbij aan de dag legt wordt in de aan prins Lobkowitz opgedragen kwartetten op. 18 zeker niet al vanaf het begin bereikt. Het is alleen al om die reden merkwaardig dat velen de trio's als 'voorbereiding' zien op de kwartetten. De trio's – en dan met name de trio's in G en c – tonen nu juist ondubbelzinnig aan dat het steeds weer opduikende cliché dat Beethoven in die scheppingsperiode als 'beginner' vooral leunde op de door Haydn en Mozart ontwikkelde stijl, werkelijk geen enkel fundament heeft. De langzame delen in op. 9 vormen met hun retrospectieve inslag een groot contrast met de extraverte virtuositeit in de hoekdelen, en valt sterk op dat door subtiele transformatie zowel terugblik als vooruitzien zelfs in dezelfde frase vrijwel samenvallen, terwijl in op. 18 het verschil tussen melancholie en sentiment menigmaal vrijwel wegvalt. Beethovens techniek biedt in de trio's al een blik op nieuwe wegen. In het 'muet' van het tweede trio is Schubert bij wijze van spreken nabij en wijst het trio al naar het trio in de Zevende symfonie, met het 'eigenwijze' dominantseptiem-akkoord van D. Een ander bijzonder moment vinden we in het openingsdeel van het derde trio, als het hoofdthema terugkeert bij de recapitulatie en Beethoven doelbewust de 'verkeerde' toonsoort gebruikt om daarmee de hoogst denkbare expressie te bereiken, een procédé dat we ook terugzien in de coda van de finale van het kwartet in cis, op. 131.



*Beethovens handschrift: ontwerp van een tweede trio voor het strijktrio in G, op. 9 nr. 1. In donkere inkt: "Das 2te Trio muss zum Einlegen geschrieben werden."*

## Haydn en Boccherini

Rond het midden van de achttiende eeuw zijn er twee componisten die de weg naar het

strijkkwartet vinden: Joseph Haydn (1732-1809) schreef er uiteindelijk 83 (waarvan 7 met slechts één deel, getiteld *De zeven laatste woorden van onze Verlosser aan het kruis*), Luigi Boccherini (1743-1805) kwam tot 91. De Italiaanse componist is evenwel – in tegenstelling tot Haydn - niet de geschiedenis ingegaan als degene die het kwartet spel naar grote hoogte heeft gebracht, wat vooral te maken heeft met de voor Haydn veel gunstiger voedingsbodem van de Centraal-Europese muziekcultuur. Italië deed in dat opzicht niet of nauwelijks mee.

Rond 1755 zette Haydn zich aan de compositie van vijfdelige strijkkwartetten (op.1 en 2) die toen nog in de traditie van de cassaties en divertimenti stonden, de typische rococostijl waarin oppervlakkige spelvreugde overheerste. Zo'n 15 jaar later beproefde Haydn echter nieuwe elementen, zoals in de kwartetten op. 9, 17 en 20, waarmee de expressieve reikwijdte in de muziek fors werd vergroot. De kwartetten waren nu vierdelig, in groepen van zes, met een sterker geprononceerde ritmiek en harmoniek, en daarnaast ook een vrijere themabehandeling en ook meer aandacht voor het instrumentale koloriet. De doorwerking kreeg een belangrijker plaats toegemeten, werd ook langer en dramatischer, met daarin meer conflictstof die ook om een bredere uitwerking vroeg. Het vierde kwartet in de reeks was meestal in een mineur toonsoort genoteerd. De zes kwartetten op. 33 uit 1781 vormen zonder enige twijfel het eerste grote hoogtepunt in de door Haydn in Eisenstadt ontwikkelde klassieke kwartetstijl. Een stijl ook waarvan we vele elementen terugvinden in Beethovens kwartetten op. 18, eveneens met het vierde kwartet van de groep van zes in mineur (c-klein).

Ook de langzame delen ondergingen bij Haydn een metamorfose: kalme andantes werden heftige adagio's, maar ook in de menuetten werd de contrastwerking verhoogd en kregen de finales hetzelfde 'gewicht' als de openingsdelen. De vrijere instrumentale behandeling en het gebruik van volksliedachtige elementen versterkte daarbij de dramatische zeggingskracht nog eens aanzienlijk. Haydns rationele helderheid, de transparantie in de stemvoering, blijft echter bij al deze vernieuwingen bewaard, waardoor het begrip 'meesterwerken' in zijn volle omvang opgeld doet. De zes kwartetten op. 33 vormen daarmee zowel een mijlpaal als een toetssteen voor hetgeen daarna komt en kort en bondig wordt omschreven als 'de klassieke stijl'.

In de rond 1785 gecomponeerde kwartetten op. 54, 55 en 64, opgedragen aan de violist Tost zien we nog een verdere verdieping en stilistische schaalvergroting, met veel aandacht voor het motief als grondstof voor de thematische opbouw, terwijl de doorwerking meer en meer kenmerken krijgt van these en antithese, waarbij de 'oplossing' ervan dan uiteindelijk naar de recapitulatie van het geïntroduceerde thematische materiaal voert.

In Haydns laatste instrumentale werken tenslotte is hij de rijpe meester over de weerbarstige materie geworden die niet alleen nieuwe wegen heeft gebaad maar ook een vorm van perfectie heeft bereikt die geheel en al recht doet aan de klassieke stijl zoals ook Mozart die tot zijne maakte en die Beethoven koos als uitgangspunt voor zijn eerste verkenningen van de kwartetstijl. De zes Erdödy Kwartetten op. 76 (1797), de twee Lobkowitz Kwartetten op. 77 (1799) en het onvoltooide kwartet op. 103 (1803) zijn dan het laatste hoogtepunt en daarmee tevens Haydns volmaakte nalatenschap in het domein van de kamermuziek.

## Mozart

Toen Mozart tussen 1781 en 1784 zes aan Haydn opgedragen kwartetten (in G, KV 387; in d, KV 421; in Es, KV 428; in Bes, KV 458, het *Jagd* Kwartet; in A, KV 464 en in C, KV 465, het *Dissonanten* Kwartet) schreef nam hij Haydns op. 33 daarbij als uitgangspunt voor een nieuwe rijkdom aan harmonische vondsten en wordt het muzikale basismateriaal met grote trefzekerheid en buitengewoon fantasierijk ontwikkeld. Zowel de evenwichtige vormgeving als de melodische inventie steekt Haydn naar de kroon en volgens menige kenner zelfs nog overtroffen. Het tweede kwartet, KV 421, kan zich met zijn gepassioneerde

dramatiek zonder een spoor van sentimentaliteit meten met Mozarts andere werken in de mineur-toonsoort zoals het Pianoconcert in d, KV 466, maar bijvoorbeeld ook met de kerkhofscène in de slotakte van *Don Giovanni* en de aria van de Koningin van de nacht in de tweede akte van *Die Zauberflöte*.

Mozart hanteerde de aaneengeregen polyfonie en verdichtte de thematische ontwikkeling dusdanig dat de sonatevorm bijna aan die druk bezweek doordat de logische afwikkeling geen rudimentaire basis meer had. Natuurlijk onderkende ook Beethoven deze ontwikkeling, zag zich geplaatst voor de opgave om Mozarts erfenis stilistisch verder uit te bouwen, zonder daarbij echter de band met de connaisseur te (willen) verliezen. Zo is bekend dat Beethoven eigenhandig de laatste twee delen van Mozarts kwartet KV 464 kopieerde en Carl Czerny in zijn herinneringen tegenover Otto Jahn opmerkte dat Beethoven eens de partituren van de Haydn Kwartetten onder ogen kreeg en na bestudering van het vijfde kwartet (in A) uitriep: “Dat noem ik nog eens muziek! Alsof Mozart daarmee wilde zeggen: zie wat ik kan, als het maar de juiste tijd is!”

De ‘Haydn’ kwartetten hebben ook voor Beethovens op. 18 grote betekenis gehad en behoren met het kwartet in D, KV 499, het *Hoffmeister* Kwartet (1786) en de drie in 1789-90 gecomponeerde en aan koning Friedrich Wilhelm II van Pruisen opgedragen *Pruisische* kwartetten (in D, KV 575; in Bes, KV 589 en in F, KV 590) tot Mozarts onbetwiste meesterwerken op het gebied van de kamermuziek. Waarbij het wellicht aardig is om te vermelden dat Mozart het zijn opdrachtgevers uitstekend naar de zin kon maken: de koning van Pruisen was zelf een niet onverdienstelijke cellist en dat krijgen we in de *Pruisische* kwartetten dan ook te horen, met een prominente cellopartij in concertante stijl.

## Beethoven

De muziek van Haydn vond een gunstige voedingsbodem in de Centraal-Europese muziekcultuur, wat vervolgens ook voor de uit Bonn afkomstige Beethoven zou gelden. Ook in de kringen van kunstliefhebbers en bewonderaars hadden velen hun wortels in Centraal-Europa, en dan met name in Hongarije dat eerst ten prooi was gevallen aan het verlicht despotisme van de Oostenrijkse keizer Jozef II waarna door zijn opvolger Leopold II in 1790 het gas weer enigszins werd teruggenomen, maar het desalniettemin toch bleef borrelen en koken. Wat er niet beter op werd toen na de Napoleontische veldtochten Oostenrijk een groot deel van de daardoor fors opgelopen staatsschuld op Hongarije wilde afwentelen en Frans I (1792-1835) geconfronteerd werd met de almaar groter wordende puinhopen veroorzaakt door het feodale bestuur en het Hongaarse streven naar een eigen identiteit. Het volk werd geknecht, de adel vierde feest.

De politieke barometer stond in die dagen niet op ‘veranderlijk’ maar op ‘slecht weer’. Er was echter nog géén *Egmont*, *Eroica*, *Fidelio*, *Schlacht bei Vittoria*, *Ode an die Freude* of het krijgsumroer in het *Agnus dei* van de *Missa solemnis*. Wat er wél was waren de eerste vruchten van Beethovens ontzagwekkende oeuvre voor het strijkkwartet, voortbordurend op wat eens was (vooral Haydn en Mozart) en niet bevredend wat hem in zijn persoonlijk leven al op korte termijn aan ramspoed te wachten zou staan. De componist uit Bonn had zich de klassieke kwartetstijl niet alleen geheel eigen gemaakt maar die tevens als uitgangspunt genomen voor zijn naar een geheel nieuwe toekomst wijzende exploraties.

*Beethoven in 1802. Door Hornemann op ivoor geschilderd miniatuurportret dat de componist in 1804 als teken van verzoening aan zijn vriend Stephan von Breuning schonk.*

Uit zowel berichten van tijdgenoten als uit



### Beethovens correspondentie blijkt

zonneklaar dat Beethoven toen in uitstekende gezondheid verkeerde en goed geluimd was, zeker was van zijn zaak en in de wetenschap dat hij in het Weense muziekleven werkelijk meetelde en – misschien wel het belangrijkste – muzikaal ook echt iets te zeggen had. Dat blijkt bijvoorbeeld ook uit de publieke concerten die hij evenals Haydn gaf ten behoeve van de vele slachtoffers die in de Weense ziekenhuizen crepeerden na de grote slag bij Hohenlinden, op 3 december 1800.

In Czerny's memoires, gepubliceerd in 1842 (het originele manuscript bevindt zich in het archief van de Gesellschaft der Musikfreunde in Wenen) wordt naast Beethovens uiterlijke verschijningsvorm ook verslag gedaan van een pianoconcert van Mozart (het is aannemelijk dat het KV 503 betrof) dat de jonge Czerny aan Beethoven voorspeelde. De componist toonde zich zeer geïnteresseerd en nam naast de spelende Czerny plaats, waarbij Beethoven met de linker hand de orkestpartij invulde. Daaruit bleek volgens Czerny niet dat Beethoven toen reeds problemen met zijn gehoor had.

Rond die eeuwwisseling kon Beethoven zich vrijwel onbekommerd aan het pianospelen en het componeren wijden, was het vooral *l'art pour l'art*, want de in 1792 in Wenen neergestreden componist uit Bonn hoorde (waarschijnlijk) de leeuwerik en de merel nog, stond hij midden in het sociale leven, hield hij van goed en ook vrolijk gezelschap en wist hij zich omringd door warme en veelbelovende vriendschappen, en bewonderaars van goede komaf, kunstkenaars waarvan menigeen van adel en met voor Beethoven belangrijke entrees. Beethoven was al snel een bekende verschijning in de betere kringen, zijn pianospel en vooral zijn grote improvisatietalent werden geroemd en zijn reputatie als componist snelde hem als het ware vooruit. De muzikale wereld lag letterlijk voor hem open en niet geplaagd door broodheren die allerlei restricties oplegden en kon hij tevens profiteren van de opkomst van de commercieel 'meedenkende' muziekuitgeverijen.

Moest Mozart zich zijn publiek door zijn muziek echt verwerven en als recalcitrante muzieklakei in zijn componeerstijl terdege rekening moest houden met zijn heel wat minder begaafde opdrachtgevers – wat hij op waarlijk geniale wijze klaarspeelde – gold voor Beethoven juist een hoge mate van vrijheid, zowel als uitvoerend virtuoos als componist. Het is voor het eerst in de geschiedenis van de westerse muziek dat alle beschikbare muzikale bestanddelen uitsluitend als puur compositorisch materiaal worden beschouwd.

## Chronologie van op. 18

Gustav Nottebohm veronderstelde aan de hand van Beethovens schetsboeken dat althans vier van de zes kwartetten niet in de ons bekende chronologische volgorde zijn ontstaan, maar als volgt: 3 (in D), 1 (in F), 2 (in G), 5 (in A), waarbij het onduidelijk bleef waar dan precies de nummers 4 (in c) en 6 (in Bes) moesten worden ingepast. Uit het zogenaamde eerste Grasnack schetsboek uit 1798-99, waarin vrij gedetailleerd uitgewerkte schetsen voor het kwartet in D zijn opgenomen, komt een thema in G voor dat niet in op. 18 is gebruikt, maar wel door Beethoven met 'quart. 2' wordt aangeduid, waaruit blijkt dat er toen géén tweede kwartet was. Het kwartet in D kan alleen al om die reden niet het derde kwartet in de reeks zijn geweest.

Ook de schetsen in de Petter-collectie in Wenen komen ons enigszins te hulp bij de datering. Daarin bevinden zich ontwerpen voor het slotdeel van het kwartet in G (nr. 2), de finale van het kwartet in Bes (nr. 6) en de laatste twee delen van het kwartet in F (nr. 1). De schetsen voor de omwerking van het kwartet in F zijn al dusdanig uitgewerkt dat zij goeddeels overeenkomen met de uiteindelijke versie. Het schetsboek bevat ook schetsen voor de vioolsonate op. 24 (1801) die broederlijk bij die voor het kwartet in F staan. In een schetsboek uit de periode 1799-1800 vinden we ook uitvoerige schetsen voor alle delen van

het kwartet in F. Beethoven werkte toen gelijktijdig aan zowel het scherzo van het eerste kwartet als het openingsdeel van de pianosonate in Bes op. 22 (1800) en vinden we naast schetsen voor de finale van de sonate (allegretto) ook het ontwerp voor het slotdeel van het kwartet in Bes (nr. 6). Tenslotte blijkt dat een deel van het schetsmateriaal vóór de schetsen voor de hoornsonate op. 17 komt, die in grote haast tot stand kwam om op 18 april 1800 voor het eerst te worden uitgevoerd.

Een van de eerste vooraanstaande Beethoven-biografen, Thayer, concludeerde aan de hand van de overgeleverde schetsboeken dat de schetsen voor het kwartet in D al van 1798 dateren omdat het nog ruwe materiaal in hetzelfde schetsboek voorkomt met tevens schetsen voor onder andere het pianoconcert in Bes op. 19 (grote cadens) - dat reeds in 1798 door Beethoven in Praag werd gespeeld – én de finale van het Derde pianoconcert in c op. 37. Wat verder wordt bevestigd door aansluitende schetsen voor de variaties over *La stessa, la stessissima* die reeds in het begin van 1799 werden gepubliceerd.

De wellicht toevallige maar toch sterke overeenkomst tussen het openingsdeel van nr. 6 en weer terzijde gelegde schetsen voor het begin van *Prometheus* (gecomponeerd in 1801) doen vermoeden dat het zesde kwartet als laatste is ontstaan; en temeer omdat in hetzelfde schetsboek ook schetsen voor het openingsdeel van de Tweede symfonie (1802) zijn opgenomen, voorafgaande aan de *Prometheus*-schetsen.

Wanneer Beethoven aan het kwartet in c (nr. 4) heeft gewerkt blijft echter onduidelijk. Schetsen voor het kwartet in A (nr. 5) vinden we in ieder geval in een schetsboek uit 1799 waarin ook uitvoerige schetsen voor de kwartetten in F en G zijn opgenomen. Thayer stelt vast dat het kwartet in A daarom het vierde kwartet is en (dus) niet het vijfde. Dat leidt dan volgens Thayer tot de volgende chronologie:

1. in D (nr. 3) – zoals ook bij Nottebohm
2. in F (nr. 1) - idem
3. in G (nr. 2) - idem
4. in A (nr. 5) - idem
5. in c (nr. 4)
6. in Bes (nr. 6)

Nader onderzoek in 1977 door Sieghard Brandenburg (gepubliceerd in *Music & Letters*, nr. 58, 1977, pag. 127-152) bracht de volgende data aan het licht:

zomer/herfst 1798 tot januari 1799	kwartet in D (nr. 3)
februari – april 1799	kwartet in F (nr. 1; eerste versie)
april – juni 1799	kwartet in G (nr. 2)
juni 1799	afschriften van deze drie kwartetten
juni – augustus 1799	kwartet in A (nr. 5)
zomer/herfst 1799	kwartet in c (nr. 4)
april – zomer 1800	kwartet in Bes (nr. 6)

Bezien in de tijd is de volgorde minder relevant, maar voor een betrouwbaar inzicht in de ontwikkeling van Beethovens compositietechnieken is de chronologie wel degelijk van

belang, ook al kan aan de hand van het notenmateriaal een redelijk goed beeld worden gevormd van Beethovens muzikale ontwikkeling rond 1800.

In 1800 legde Beethoven in ieder geval de laatste hand aan zowel de kwartetten op. 18 als aan de hoornsonate op. 17, de pianosonate op. 22, de Eerste symfonie en het septet op. 20.

Het stemmenmateriaal van de zes kwartetten op. 18 werd door Beethoven in het voorjaar van 1801 aan de Weense muziekuitgever Mollo & Co. verkocht die het in twee afleveringen, in juni en oktober, publiceerde (de partituur werd pas in 1829 gepubliceerd). De vele fouten in deze eerste uitgave beschreef de componist niet zonder humor: "Herr Mollo hat wieder neuerdings meine Quartetten, sage voller Fehler und Errata in grosser und kleiner Manier herausgegeben, sie wimmeln darin wie die Fische im Wasser,... dass heiss ich stechen, in Wahrheit, meine Haut ist ganz voller Stiche und Risse über diese schönen Auflagen meiner Quartetten."

### Brief aan Amenda

De eerste verwijzing naar een strijkkwartet vinden we op pagina 29 van de *Notizen* van Wegeler, waarin gewag wordt gemaakt van het verzoek van graaf Anton Georg Apponyi aan Beethoven tijdens een ontmoeting bij prins Lichnowsky in 1795 om een kwartet te schrijven, waarbij het uitgerekend Apponyi was aan wie Haydn de kwartetten op. 71 en 74 uit 1792 had opgedragen. De graaf wilde daarvoor ook betalen omdat de componist voor dit genre nog niets had geschreven. Het werd Beethoven bovendien extra gemakkelijk gemaakt doordat Apponyi zelfs bereid was om afstand te doen van het gebruikelijke alleenrecht gedurende de toen gebruikelijke zes maanden voorafgaande aan de publicatie terwijl de componist het werk evenmin aan zijn 'Gönner' behoefde op te dragen. Desalniettemin moet Beethoven niet onder de indruk zijn geweest van het genereuze aanbod, want de eerste schetsen volgen pas drie jaar later.

Het is opmerkelijk dat Beethoven met een al indrukwekkende reeks werken op zijn naam twijfels koesterde over de kwaliteit van zijn kwartet in F. Op 1 juli 1801 liet hij aan zijn vriend Carl Amenda liet weten: "Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht quartetten zu schreiben weiss..." Dit had ongetwijfeld betrekking op het eerste kwartet (toen nog als tweede kwartet aangeduid), waarvan Beethoven op 25 juni 1799 een afschrift naar Amenda had gezonden (**zie afbeelding hieronder**), met op het titelblad van de eerste-vioolstem de toevoeging: "Lieber Amenda nimm dieses Quartett als ein kleines Denkmal meiner Freundschaft, so oft du dir es vorspielst, erinnere dich unserer durchlebten Tage, und zugleich, wie innig gut dir war und immer sejn wird dein wahrer und warmer Freund Ludwig van Beethoven. Wien 1799, am 25ten Juni." Het titelblad vermeldt ook dat het om een tweede kwartet gaat, maar uit de brief van 1 juli zou toch kunnen worden opgemaakt dat het eerder toegezonden afschrift de eerste versie moet zijn geweest van het kwartet in F omdat Beethoven er anders niet aan zou hebben toegevoegd dat hij zich eerst nu pas in staat achtte om gedegen kwartetten te componeren.



**Klassieke stielelementen**



Wat in deze kwartetten toch vooral opvalt is Beethovens streven naar het welhaast klassieke ideaal van de hogere kunstvorm mede als gebaar naar de 'ware kunstkenners', binnen de ook voor Beethoven geldende contouren van maatschappelijke welstand en aangename sociale omgang, passend ook bij Beethovens creatieve energie, levenslust, aanzien en zelfbewustzijn. Aanknopenende bij de beproefde en uitgebalanceerde stijl van Haydn en Mozart is er de zoektocht naar nieuwe mogelijkheden binnen de conventionele strenge vorm, met opruiende dissonanten, explosieve akkoorden, nadruk op zwakke maatdelen, ritmische surprises in met name de hoekdelen, menuetten en scherzi, en gepassioneerde melancholie in de langzame delen. Daarnaast de bereidheid om bij tijd en wijle de 'zuivere' kwartetstijl te verlaten en naar het puur symfonisch concept te grijpen, zoals in het openingsdeel en het scherzo van het kwartet in c waar we, zoals ook elders, de Eerste symfonie vrijwel in wording horen. Als er sprake is van reflectie in pregnante Haydn-stijl zoals in het *adagio cantabile* van het kwartet in G waarin Beethoven de uitgesponnen melodie aan de eerste viool geeft met de overige drie instrumenten in de begeleidingsrol, is de intensiteit ervan dusdanig dat van een bijna gestileerde elegantie geen enkele sprake meer kan zijn. Een beproefd procédé dat ook Mozart toepaste, onder andere in diens *Haffner* serenade.

Maar in op. 18 blijft de klassieke stijl vrijwel ongeschonden, wordt de 'strenge' vierdelige vorm gehanteerd, met een steevast ferm openingsallegro in conventionele sonatevorm, een melancholiek middendeel in eenvoudige liedvorm – soms naar het sentimentele neigend - of als thema met variaties, gevolgd door een contrastrijke gestileerde dans in de vorm van een menuet of scherzo (A-B-A vorm) en besloten met een finale die meestal in rondovorm is aangelegd en waarbij het thematische materiaal uit het openingsdeel niet zelden naar exuberante expressie accelereert.

## Muzieksoirees

Er waren twee tot driemaal per week de muziekavonden in het paleis van graaf Rasoumovsky aan de Landstrasse, waaraan ook vele musici van naam deelnamen en waar ook Beethoven een graag geziene gast was. Ook de vriendschap met de aanmerkelijk oudere Emanuel Alois Förster (1748-1823) was voor de jonge Beethoven van grote betekenis. Förster, wiens composities aan Beethovens stijl herinneren en in die dagen uitvoerig werden besproken in de (Leipziger) *Allgemeine Musikalische Zeitung*, maakte ten huize van prins Lichnowsky voor het eerst kennis met Beethoven en onderkende al spoedig het genie van de jongeman. Ook Förster organiseerde soirees en daar ontmoette Beethoven ook diegenen die later voor hem van groot belang werden, waaronder Ignaz Schuppanzigh, Heinrich Eppinger, Josef Linke, Nikolaus von Zmeskall, Josef Mayseder, Johann Nepomuk Hummel en Franz Weiss. Schuppanzigh, Linke, Mayseder en Weiss zouden menig Beethoven Kwartet uitvoeren, maar het was toch vooral Schuppanzigh (1776-1830) die als een van de belangrijkste violisten gold en vanaf 1804 voor het publiek toegankelijke concerten organiseerde waarin vrijwel uitsluitend strijkkwartetten op het programma stonden en hij daarbij de rol van primarius vervulde. Mayseder nam de tweede-vioolpartij voor zijn rekening, Schreiber de altviool en Anton Kraft de cello. Duidelijk is dat zeker dit muzikale klimaat voor Beethoven aanknopingspunten genoeg bood om zich intensief in de kwartetstijl te verdiepen.

Vier jaar later richtte graaf Rasoumovsky zelf een kwartet op, en ook daarin speelde Schuppanzigh de eerste viool, met Louis Sina (of incidenteel de graaf) als tweede violist, Weiss altviool en de 'lamme' Linke cello. Een grote paleisbrand in 1816 maakte helaas een voortijdig einde aan dit gerenommeerde kwartet, wat in de Weense muzikale kringen als een geducht verlies werd beschouwd. Schuppanzigh vertrok naar Rusland en keerde pas in 1823 weer in Wenen terug, waarna de concerten weer nieuw leven werden ingeblazen en waarbij ook Beethovens late kwartetten werden uitgevoerd.

## Het strijkkwartet als expressieve kunstvorm

De expressieve reikwijdte van het strijktrio en het strijkkwartet kan door geen enkel ander instrumentaal medium worden geëvenaard. Zo zijn de beperkingen van de piano uitsluitend aan het instrument zelf te relateren terwijl de beperkingen van het orkest verband houden met de betrekkelijk geringe mogelijkheden van het individu in relatie tot de massa: de functionele verdeling stelt hier zijn duidelijke grenzen. De instrumentale soli daargelaten is het orkestlid niet rechtstreeks betrokken bij de uiteindelijke uitkomst van de klank die hij mét zijn collega's in de vorm van een akoestisch totaalbeeld produceert.

Het wekt dan zeker ook geen verwondering dat juist in het domein van het strijkkwartet de gedachtestroom van de componist tot volle ontwikkeling kan komen, niet gehinderd door allerlei beperkingen van materiële aard. Het spreekt daarbij vanzelf dat het genie die beperkingen door en door kent en de grenzen daarvan zowel opzoekt als tracht te verleggen, zonder daarbij echter voorbij te gaan aan de in 'zijn' tijd nu eenmaal bestaande grenzen van de instrumentale mogelijkheden. Al het andere leidt immers onverbidlijk eerst tot meewarige schimpscheuten en vervolgens naar de stoflade als rustplaats voor zijn composities. We kennen uit de muziekgeschiedenis talloze voorbeelden van toen 'onspeelbaar' geachte muziek en de vernederingen die daarvan weer het gevolg waren.

Wie Beethovens partituren van de orkestwerken en de concerten nader bestudeert ziet ook met welke beperkingen de componist te maken had en hoe hij deze zo goed mogelijk trachtte op te lossen. Het *allegro con brio* uit de *Eroica* biedt daarvan zelfs een schoolvoorbeeld, maar we zien het ook in de pianosonate op. 106 en in de *Diabelli*-variaties, als de mechanische beperkingen van de toenmalige piano allang niet meer opgewassen zijn tegen Beethovens ideeënrijkdom en in zijn concepties de mechanische grenzen van het speeltuig verregaande worden overschreden. We zien het ook in vocaal opzicht in de Gloria-fuga van de *Missa solemnis* en de finale van de Negende symfonie, waar – en zeker in die tijd – ook van de solisten vrijwel het onmogelijke wordt gevraagd (bijvoorbeeld "Freudig wie ein Held zu siegen" en "Wo dein sanfter Flügel weilt"). Natuurlijk, het was inmiddels letterlijk tegen dovemansoren gezegd.

### terug naar index

[Home](#) - [Introductie](#) - [Actueel](#) - [Audio](#) - [Muziek](#) - [Video](#) - [Boeken](#) - [Links](#)