

## Beethovens strijkkwartet in cis-klein

door Roel Weerheijm



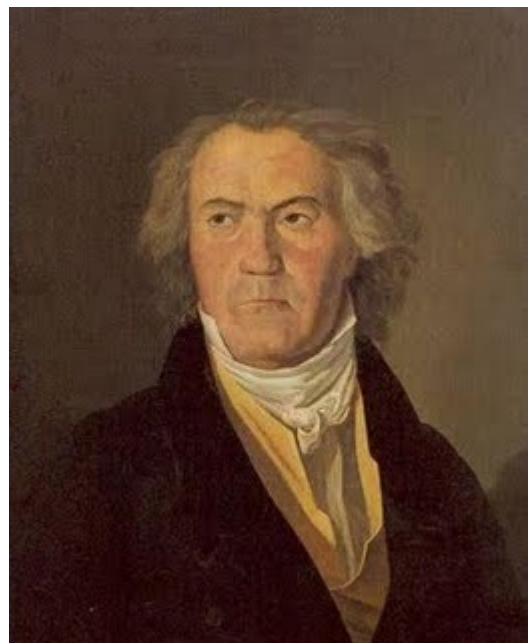
Over het strijkkwartet zei Johann Wolfgang von Goethe (afbeelding links): 'Een goed strijkkwartet is net als het luisteren naar een stimulerend gesprek tussen vier intelligente mensen.' Toen hij dit zei, was het genre als zodanig al ongeveer een halve eeuw oud. De zonen van Bach hadden de Barokmuziek ontwikkeld in de richting van een lichtere, maar nog sterker versierende muziek: de Rococo. De muziek van de vroege Haydn was nog sterk in deze stijl geworteld, maar al vanaf het begin van zijn muzikale loopbaan had zijn muziek essentiële kenmerken van het latere Classicisme, de Sturm und Drang, en (later) zelfs van de vroege Romantiek.

Eén van Haydns vernieuwingen was de ontwikkeling van het strijkkwartet als nieuw genre. Het was niet nieuw dat een groep strijkers samen muziek maakte, maar eerder zou het een andere naam meekrijgen: een

Divertimento, een Sinfonia, misschien een Concerto. Het ontstaan van het strijkkwartet gebeurde per ongeluk, toen hij een werk schreef voor vier musici waarover Haydns opdrachtgever op dat moment beschikte: twee violisten, een altviolist en een cellist.

Het nieuwe genre maakte direct een snelle ontwikkeling door in de handen van Haydn, Mozart en Schubert. Beethoven (afbeelding rechts) zou, ruim een halve eeuw na Hayds eerste strijkkwartet, al zulke complexe, dramatische en muzikaal krachtige strijkkwartetten schrijven, dat alle componisten na hem moeite hadden zichzelf tevreden te stellen met hun eigen pogingen.

Beethoven schreef liefst zeventien strijkkwartetten: de zes vroege strijkkwartetten (verzameld in opus 18), vijf losse kwartetten (waarvan drie in opus 59, een in opus 74 en een in opus 95) en, de beroemdste, zes late strijkkwartetten: opus 127, 130, 131, 132, 135, en opus 133, de Große Fuge, die ik als een volwaardig, ééndelig strijkkwartet beschouw. Die laatste zes strijkkwartetten schreef Beethoven vrijwel geheel na zijn laatste publieke



optreden (de eerste uitvoering van de Negende Symfonie op 7 mei 1824, een jaar nadat het laatste schilderij (afbeelding hiernaast) werd vervaardigd). Ze zijn niet alleen in sociale afzondering, maar ook in afzondering van geluid ontstaan, daar Beethoven sinds 1819 (hij werd dat jaar 49) volledig doof was. De werken vertonen geen enkel compromis aan welke wens van het publiek dan ook; ze werden lange tijd als 'vrijwel onspeelbaar' beschouwd, hoewel het Schuppanzigh-kwartet een aantal succesvolle uitvoeringen kon realiseren. Het publiek bleef op deze concerten in verbijstering achter. Ze begrepen de muziek niet, maar dat lag aan hen en niet aan de muziek zelf; daarvan zag men direct de geniale kwaliteit in. Langzaam zouden deze kwartetten een relatief klein, maar zeer toegewijd publiek van kenners voor zich winnen.

Van deze zes strijkkwartetten beschouwde Beethoven zijn opus 131 in cis-klein als zijn meest geslaagde. Het strijkkwartet, korter dan een jaar voor Beethovens dood voltooid in 1826, is opgedragen aan Baron Joseph von Stutterheim. Beethoven, die zelf fel gekant was tegen legers, oorlogen en geweld, deed hiermee een geweldige persoonlijke geste: Stutterheim was een Moravische veldmaarschalk en hij nam Karl, de neef van Beethoven, in het leger op nadat hij was hersteld van zijn mislukte zelfmoordpoging, eerder in 1826. Deze was het resultaat van een langdurig en slopend gevecht van Beethoven om de voogdij van Karl: nadat Beethovens broer (Karls vader) in 1815 was gestorven, weigerde hij te accepteren dat Karl door zijn moeder – Beethoven vond haar een hoer en totaal ongeschikt voor de opvoeding – zou worden opgevoed. Rechtszaken volgden elkaar op en matten alle spelers in dit belachelijke drama af. Uiteindelijk won Beethoven na ruim vijf jaar procederen in 1820, en hij werd een toegewijd vader, maar Karl heeft het niet gelukkig gemaakt. Uiteindelijk gaf Beethoven toe aan Karls grootste wens, het leger in te gaan.

Het strijkkwartet in cis-klein is de meest beklemmende van de zes late kwartetten, en ook de meest complexe. Zeven delen die onafgebroken achter elkaar klinken, bij elkaar drie kwartier duren en een rijkdom aan creatieve innovaties lieten horen. Beethoven verlegt de grenzen van de extremen in de muziek zoals hij dat vaker had gedaan: extreem dramatisch, extreem lieflijk, extreem vrolijk, extreem troostend, extreem morbide. De zeven delen zijn eveneens een extremiteit, net als het feit dat ze alle zeven onafgebroken op elkaar volgen, en de paradox van cohesie tussen alle delen, die allen juist sterk met elkaar contrasteren. Ook wat betreft speeltechniek (vooral in het samenspel) gaat Beethoven in deze compositie verder. Om te beginnen met het schema van de zeven delen, en hun toonsoorten erachter:

- 1 Adagio ma non troppo e molto espressivo (cis)
- 2 Allegro molto vivace (D)
- 3 Allegro moderato — Adagio — Più vivace (fis)
- 4 Andante ma non troppo e molto cantabile — Più mosso — Andante moderato e lusinghiero — Adagio — Allegretto — Adagio, ma non troppo e semplice — Allegretto (A)
- 5 Presto (E)
- 6 Adagio quasi un poco andante (gis)
- 7 Allegro (cis)

De 'eenheid' lijkt er op het eerste gezicht slechts in te bestaan dat het openings- en

slotdeel in de grondtoonsoort cis-klein staan. Het centrale deel staat in A-groot en duurt meer dan een kwartier. Het is daarmee het centrum van het strijkkwartet (en bovendien een van Beethovens grootste prestaties op het gebied van de variatiekunst). Moet dit kwartet niet 'het kwartet in A-groot' heten? Nee, dat niet: het stuk begint en eindigt met cis-klein, het gis-klein van het voorlaatste is de dominant van cis-klein, fis-klein is de subdominant en E-groot de paralleltoonsoort: de grondtoonsoort is ook in veel andere delen aanwezig. De tonale eenheid is een stuk sterker dan gedacht.

Een ander aspect dat de eenheid tussen de delen versterkt, is het zonder onderbreken spelen van alle delen achtereen. Op die manier blijkt ook dat de motieven van de verschillende delen organisch ontstaan, de volgende een gevolg van de vorige. Het feit dat Beethoven in (vrijwel) alle delen zijn thema's in variatievorm, sonatevorm of een fusie van beide ontwikkelt, versterkt dit extra.

De neiging bestaat om de zeven delen te interpreteren als vier delen. Het eerste deel is dan een (lange) introductie op het tweede deel, het derde op het vierde deel en het zesde deel op de finale, met alleen het Scherzo als 'los' deel. Naar mijn mening hebben alle delen echter voldoende thematische 'onafhankelijkheid' ten opzichte van elkaar, en gelden ook de korte delen echt als 'eigen' deel.



Het openingsmotief van het eerste deel (zie afbeelding hierboven) snijdt direct door merg en been. In alle eenvoud en subtiliteit is het een bijzonder veelzeggende, donkere, melancholische melodie. De muzikale nieuwe landschappen die Beethoven hier verkent (onder andere zeer grote afstanden tussen viool- en cellopartijen, een centrale rol voor dissonanten), worden ironisch genoeg gestuurd door het eeuwenoude principe van de fuga, een techniek waar Beethoven vaak op terugvalt in zijn late werken (onder meer de Negende Symfonie opus 125, de pianosonate opus 110). De muziek bereikt hier zeer donkere, weemoedige gebieden met een ongeëvenaarde zeggingskracht.

Wat volgt is een vijftal delen in een emotioneel rijk spectrum: lieflijk, levendig, gemoedelijk, vrolijk, en ernstig. Alle vijf delen kennen in meer of mindere mate al deze emoties, allen met een grote zeggingskracht. Het centrale deel, de variaties in A-groot, is gebaseerd op dit thema:



In veel van zijn late werken schreef Beethoven een of meerdere machtige kathedralen van variatiekunst. Voor de pianoliteratuur zijn dit de Diabellivariaties opus 120, en het tweede deel van de laatste pianosonate opus 111. Voor de orkestliteratuur het derde deel van de Negende Symfonie, en voor het strijkkwartet onder meer het vierde deel uit opus 131.

Dan, na bijna veertig minuten, klinkt het ernstige motief van het zesde deel in gis-

klein. Het tweede tot en met het vijfde deel waren relatief optimistisch of troostend van karakter, maar de openingsmaten van het zesde deel zetten de luisteraar weer met beide benen op de grond – om hem vervolgens door de grond heen te trekken, een diep, donker gat in, waar zelfs geen plek meer is voor weemoed, maar waar een zwarte, morbide muziek de luisteraar bij de keel grijpt en langzaam wurgt:



Deze muziek is dermate fatalistisch en nihilistisch van karakter, dat het geneigd lijkt elke hoop te laten varen. De mars van heftige melodieën lijkt rechtstreeks in een graf te eindigen, of erger nog. Maar Beethovens muziek eindigt altijd hoopvol. Beethoven heeft niets geschreven of gezegd over het hoopvolle karakter van het einde van zijn muziekstukken, het is niet duidelijk waarom het zo is – maar dit is duidelijk het geval. Al zijn muziekwerken eindigen in majeur, lieflijk of krachtig, maar altijd opbeurend. Ook nu, na haast verzvolgen te zijn in de overweldigende brute kracht van Beethovens muziek, geven drie krachtige fortissimo majeurakkoorden de muziek weer de optimistische kracht terug van, bijvoorbeeld, het Scherzo. De luisteraar blijft gemangeld achter door zoveel extreme klankkleuren, emoties, zoveel beklemmende muziek, dat die tijd nodig heeft om te 'helen'. Er is maar erg weinig muziek die dit zo overtuigend bereikt als Beethovens kwartet in cis-klein. Schubert schreef na het horen van dit strijkkwartet: 'Wat kunnen we hierna nog schrijven?' En zo denkt de luisteraar in de stilte na afloop: 'Naar welke muziek moet ik nu nog luisteren?'

Dit essay is met toestemming van de auteur overgenomen van  
<http://roelweerheijm.blogspot.com/2009/10/beethovens-strijkkwartet-in-cis-klein.html>