**Toelichting programma woensdag 17 augustus 2022 Slotkapel Egmond aan den Hoef**

De tijd die ligt tussen het formaliseren van het strijkkwartet door Joseph Haydn en de weg naar de volwassenwording en afwijking van de norm die Beethoven voor zijn rekening nam is niet eens zo groot. Slechts vijfentwintig jaar zit er tussen Haydns strijkkwartetten op. 33 en Beethovens kwartetten op. 59, maar het verschil in klankwereld is enorm. Toch is het juist dat verschil dat het strijkkwartet zo’n blijvende vorm in de westerse muziekgeschiedenis heeft gemaakt. Zo konden Anton Webern en later ook Pascal Dusapin voortbouwen op hun voorgangers en toch een geheel eigen klankwereld creëren met slechts vier instrumenten uit dezelfde strijkersfamilie.

Dat Joseph Haydn al vanaf zijn jongste componistendagen strijkkwartetten schreef is niet zo gek. Voor vele (hof)orkesten was het gebruikelijk om regelmatig in kleine enkelvoudige bezetting te spelen, vandaar dat Haydn zijn eerste kwartetten ook wel symfonieën of divertimenti noemde. Dat Haydn beschouwd wordt als de ‘vader van het strijkkwartet’ heeft niet zozeer te maken met het feit dat hij er bijna zeventig schreef maar alles met het feit dat hij de vorm wel degelijk verzelfstandigde en los maakte van het symfonieorkest. Die omslag voltooit zich bij de zes kwartetten op. 33 die hij publiceerde in 1781 en waarin hij voor het eerst de naam ‘strijkkwartet’ gebruikt. De eerdere kwartetten schreef Haydn in de zogeheten *style galant*, de stijl die opkwam in de nadagen van Johann Sebastian Bach en die de meerstemmige complexiteit afzwoor ten guste van eenvoud en luchtigheid. In de jaren zeventig van de achttiende eeuw ging Haydn onder invloed van de Sturm und Drang-beweging, die in Europa in de eerste instantie in de literatuur vorm vond in het werk van onder andere Goethe en Schiller, emotioneler geladen, constrastrijker en persoonlijker componeren. Bovendien bereikte hij een gelijkwaardigheid van stemmen, terwijl eerder vooral de twee violen domineerden, wist hij op structureel gebied de klassieke sonatevorm verder vorm te geven, experimenteerde hij met frasen van ongelijke lengte en bracht hij de meerstemmigheid, die in de Style galante geen rol van betekenis speelde, weer geheel terug. Toch is de luchtigheid en muzikale humor in deze kwartetten niet verdwenen. Zo stoeit Haydn in het **Strijkkwartet op. 33 nr. 1** met de toonsoort en duurt het in het eerste deel in sonatevorm enige tijd voordat hij de toonsoort b-mineur bevestigt. Ondertussen heeft het tweede deel Menuetto meer weg van een scherzo en is ook het langzame derde deel goed voor een muzikale glimlach.

Het idee dat Anton Webern zijn eerste officiële muzikale post bekleedde als operettedirigent in het Oostenrijkse Bad Ischl, lijkt volstrekt onverenigbaar met de radicale taal van zijn **Fünf Sätze op. 5** voor strijkkwartet uit 1909. Als er iets ver verwijderd is van de direct aansprekende en eenvoudige lyriek van de Oostenrijkse operette dan is dat wel de taal die Webern bezigde na zijn studie bij Arnold Schönberg. Meer nog dat Schönberg zelf en zijn studiegenoot Alban Berg trok Webern de uiterste consequenties uit het opheffen van de tonaliteit als leidraad en creëerde hij een vrije atonale taal die vooral bijeengehouden wordt door even beknopte als herkenbare motieven die door vele bewerkingen, omkeringen en variaties ingegeven door Weberns diepgaande studie van de muziek van de renaissance de eenheid binnen het werk en de verschillende delen garanderen. Desondanks is het een eenheid in verscheidenheid, want Webern overlaadt de luisteraar in de kleine twaalf minuten die de vijf delen in beslag nemen met informatie. En met destijds state of the art-speeltechnieken die de componist als getalenteerd cellist bijzonder goed kende. De vijf delen staan tot elkaar in de verhouding snel-langzaam-snel-langzaam gevolgd door een ingetogen finale en worden bij elkaar gehouden door motivische verwantschap. Het geheel lijkt het midden te houden tussen een zeer beknopte vijfdelige klassieke sonate (sommige analisten menen in het eerste deel een sonatevorm te vinden) en een barokke suite waarbij het vijfde deel, het langste van alle delen, nog het meest lijkt op een lyrisch duet tussen de cello en de viool. Hoewel de eerste uitvoering in 1910 vooral onbegrip teweegbracht, bleef Webern zeer tevreden met de *Fünf Sätze*: in 1929 arrangeerde hij het werk succesvol voor strijkorkest.

Pascal Dusapin een eigenzinnig componist noemen is een understatement. Deze Franse leerling van Iannis Xenakis en Franco Donatoni past enerzijds in de lijn van de spectralisten die werken met boventoonstructuren en ook microtonaliteit hebben omarmd, anderzijds gaat hij zijn eigen gang en is hij streng in zijn instrumentkeuzes en vormstructuren. Zo verwerpt hij vele klassieke vormen zoals de sonatevorm en de twee- en driedelige structuren die klassiekers als Haydn en Beethoven ook in hun strijkkwarttetten toepasten. Dusapin gaat veel meer uit van een organische ontwikkeling van het materiaal, wat hem uiteindelijk toch weer op de schouders van Haydn en Beethoven brengt. Want het zijn de kleinste gegevens, de motieven, die Dusapin tot het uiterste door ontwikkelt. Dat is goed te horen in zijn prachtige **Vijfde strijkkwartet** uit 2004-2005. Het werk begint met een dansant pizzicatomotief dat van het strijkkwartet een uitgebreide gitaar maakt en vervolgens duikt er, gebaseerd op hetzelfde intervalmateriaal een ijle melodie in het hoogste register van de viool op die uiteindelijk de rode draad door het werk vormt dat via micro tonale configuraties, meer pizzicatopassages, grimmige harmonieën en een insectenachtige spectrale textuur uiteindelijk oplost in de laatste zuchten gebaseerd op diezelfde melodie.

Ludwig van Beethoven had zich in 1792 gevestigd in Wenen, in eerste instantie om compositielessen te nemen bij Joseph Haydn. Hoewel die lessen geen succes waren, beschouwde Beethoven het werk van Haydn als een groot voorbeeld en inspiratiebron. Vooral zijn strijkkwartetten. Toch schreef Beethoven na vele schetsen en oefeningen in het schrijven voor strijkkwartet brutaal: ‘Ik heb van mijn voorgangers geleerd en respecteer wat ze hebben gedaan, maar het is nu tijd om mijzelf uit te drukken.’

Die persoonlijke uitdrukking begon bij de zes strijkkwartetten op. 18 en kwam tot grote bloei in de drie strijkkwartetten op. 59 die Beethoven in 1806 in opdracht van de Russische ambassadeur in Wenen, graaf Andreas Razumovsky, schreef. Ze behoren tot Beethovens zogenaamde middenperiode, de tijd van een symfonie als de Eroica die kort daarvoor ontstond. In deze kwarttetten schept Beethoven al de voorwaarden voor de latere ‘vrije’ vormen van Webern en Dusapin door zeer eigenzinnig om te gaan met de sonatevorm en andere structuren die Haydn en Mozart tot ‘normaal’ in het strijkkwartet hadden verheven. Mede daarom werden deze kwartetten bij de première in Wenen niet goed ontvangen. De symfonische allure, de voor die tijd gedurfde tonale experimenten en de afwijkingen van het standaard verwachtingspatroon waren voor de critici en de luisteraars te veel van het goede. Begrijpelijk want alleen al het **Strijkkwartet op. 59 nr. 2 in e** heeft een emotionele diepte die de latere strijkkwartetten al aankondigt. Zo zou het omvangrijke tweede deel, Molto adagio, verwijzen naar de sterrenhemel en de muziek der sferen en speelt Beethoven in een schijnbaar richtingloos scherzo-achtig derde deel met zowel de vorm van het menuet en trio door het geheel een tweede keer te herhalen en met het idee van de fuga; het Russische thema dat in het trio opduikt, een thema verwant aan het Russisch orthodoxe Gloria dat ook Moesorgski later zou gebruiken, wordt verwerkt als een soort mislukte canon.

Paul Janssen