

Beethoven en Schumann: classicisme en romantiek door Peter Visser

Classicisme en Romantiek: twee belangrijke stromingen in de Europese kunst, die ook grote invloed op de muziek hebben gehad. Maar evenmin als bijvoorbeeld in de literatuur zijn deze stromingen overal duidelijk afgebakend: diverse werken zijn juist zo boeiend omdat ze beide facetten trachten te verenigen.

Zo is revolutionaire reus Ludwig van Beethoven (1770-1827) zijn componistenloopbaan begonnen als leerling van de klassiek georiënteerde Joseph Haydn. Maar de weerbarstige pupil koos al snel zijn eigen weg. Beethovens derde symfonie, de zogenaamde “Eroïca”, markeert een belangrijke wending naar een persoonlijke stijl die sindsdien vaak als het begin van de muzikale romantiek wordt gekenschetst. Het terecht befaamde vioolconcert uit 1806 is een volgende stap: de romantische revolutionair van de “Eroïca” weet hier op “romantische” (het gevoel op de eerste plaats stellende) wijze een klassieke helderheid, vormbeheersing en evenwicht te bereiken, die door weinigen is geëvenaard, laat staan overtroffen.

Hoe anders is het met Beethovens landgenoot Robert Schumann (1810-1856) gesteld. Schumann is vooral in zijn eerste serie pianowerken maar ook in de literatuurkeuze van zijn liederen (o.a. Heine, Eichendorff) en in zijn eigen geschriften in het door hem gestichte “Neue Zeitschrift für Musik” een op en top romanticus. Maar deze romanticus had ook een andere kant. Met zijn vrouw, pianiste en componiste Clara Schumann, bestudeerde hij ijverig de werken van Bach. En zijn diep respect voor Beethoven klinkt door in de indrukwekkende Fantasie opus 17 voor piano waarin hij op een overigens volslagen romantische manier een monument optrekt voor deze componist, onder meer door hem te citeren (diens liederencyclus “An die ferne Geliebte”). In de periode waarin het door Carpe Diem te spelen werk “Ouverture, Scherzo en Finale” opus 52 ontstond had Schumann net zijn eerste symfonie voltooid en werkte hij koortsachtig aan een symfonie die later zijn vierde zou worden. Al componerend werd hij geconfronteerd met het “klassieke”, door Haydn gevestigde symfonische vormschema, dat soms knellend werkte op de fantasie en op de vrije geest die Schumann nu eenmaal was.

Een lyrische reus

Terug naar Beethoven. Het vioolconcert in D ontstond in opvallend korte tijd: iets meer dan een maand was voldoende om dit lange, circa drie kwartier durende concert in partituur te schrijven. De componist voelde zich zeer verplicht tegenover degene die hem de opdracht had gegeven: violist Franz Clement had Beethoven om een concert gevraagd voor een “Akademie” (openbaar concert, vaak met orkesten die een ratjetoe waren van schnabbelende beroepsmusici en amateurs) in het Weense “Theater an der Wien” op 25 december 1806. Het was deze Clement, die als concertmeester Beethoven had bijgestaan tijdens de première van de al genoemde “Eroïca”-symfonie drie en een half jaar geleden. Clement was toen tevens een buffer tussen de mopperende componist en de mukkende orkestleden.....

Lange tijd heeft men dit wonderwerk als onspeelbaar of op zijn minst als zeer moeilijk en ondankbaar versleten. Dat veranderde pas rond twintig jaar na Beethovens dood, toen de toenmalige sterviolist en vriend van Brahms, Joseph Joachim, met dit concert langs de Europese concertpodia ging reizen.

Hoe groot Clements verdiensten voor Beethoven persoonlijk ook zijn geweest: als violist was hij voor de meester soms een obstakel. Clements opvattingen waren vaak viooltechnisch ouderwets, juist in een periode waarin bijvoorbeeld de gebroeders Tourte in Frankrijk een nieuw soort strijkstok ontwikkelden, de tijd waarin de vioolkam werd verhoogd, de toets verlengd en de viool met een kinhouder onder de kin werd geklemd. Het conservatieve Wenen moest anno 1806 weinig hebben van vernieuwingen: zo bleef Clement nog steeds een barokstok gebruiken. Daarbij was de eigengereide Beethoven niet altijd in voor concessies (de kreet tegen een violist: “Wat interesseert mij jouw ellendig instrument als de Geest tot mij spreekt!”). Zo zijn de lengte van het concert en bepaalde veeleisende passages –de beruchte octaven aan het begin van de solo-partij- lang een sta-in-de-weg geweest voor een plaats op het concertrepertoire.

Dat het vioolconcert momenteel niet meer weg is te denken van het vioolpodium dankt het dan ook vooral aan zijn immense compositorische verdiensten. Bepaalde vernieuwingen, zoals de absolute gelijkwaardigheid van viool en orkest (al voorbereid in het vierde pianoconcert), mogen indertijd het accepteren bemoeilijkt hebben, tegenwoordig vormen zulke vernieuwingen juist het aantrekkelijke van zo’n werk. En de op het eerste gehoor vreemd klinkende Dis aan het begin van het concert, die ook nog

“fout” oplost, doen weinig luisteraars tegenwoordig schrikken, ook al vanwege de functionele rol die deze viermaal herhaalde noot in de rest van het eerste deel speelt.

Men kan dit werk gerust een wonder noemen. De reus Beethoven legt in dit concert het accent op de lyriek, zonder dat zijn muziktaal iets aan kracht inboet. Hier beleeft men het mysterie van de harmonie tussen kracht en mildheid, tussen classicisme en romantiek, tussen vrijheid en constructieve gebondenheid, tussen langdurigheid en concentratie. Zo heeft het eerste deel twee thema's die beide een sterk lyrisch karakter hebben. Maar robuuste, typisch Beethoveniaanse overgangsmotieven zorgen voor balans en contrast. En een motief uit het breed zingende beginthema klinkt in de doorwerking geconcentreerd doordat Beethoven het in tweemaal zo korte notenwaarden transformeert. Het tweede deel, een soort gedragen mars met variaties, wordt als contrast tweemaal door de milde, vrije zang van de viool onderbroken waarna de sprankelende finale op volkomen logische wijze uitbundigheid en humor aan het bonte kleurenpalet toevoegt en Beethoven ook nog als groot instrumentator (de prachtige fagotsolo in het middenfragment) doet kennen. Dit concert is de superlatief van een meesterwerk.

Een onrustige geest

Robert Schumann miste Beethovens kracht, zijn terrein was de typisch romantische lyriek (liederen!) met direct aansprekende melodieën, vaak verrassende harmonieën en een grillige, soms nerveuze ritmiek. Hij was overigens niet alleen een bij vlagen geniaal componist, maar ook een origineel schrijver over muziek. Ik noemde al het “Neue Zeitschrift für Musik” dat hij oprichtte en aanvankelijk alleen redigeerde. Heel typerend voor de romanticus Schumann is dat hij zijn gespleten natuur op zijn artikelen over muziek projecteerde door de opvoering van een tweetal “spreekbuizen”. De figuur van Florestan stond voor de strijdbare, revolutionaire geest, in Eusebius moest men de zachtmoedige, milde tegenpool herkennen.

Het is niet moeilijk deze twee figuren ook in zijn muziek te onderscheiden. In de weinig gespeelde werk “Overture, Scherzo en Finale” (1841) stellen zij zich direct in het begin aan u voor: Eusebius met een tastend polyfoon melodiefragment, Florestan direct daarna met een bars antwoord in octaven. In de loop van het eerste deel keren deze “figuranten” regelmatig en herkenbaar terug.

In Schumanns boeiende “Haushaltbücher” (een soort dagboek vol praktische notities) lezen we dat hij op 12 april met de Overture begon en deze in vijf dagen inclusief orkestratie voltooide. Hierna begon hij te twijfelen: “Scherzo horende bij de ouverture met moeite voltooid” (19 april) en “Finale in E enigszins voltooid” (21 april) en als reactie op 23 april “Veel gedronken” – wat helaas bij Schumann geen uitzondering was. Toch was op 3 mei het scherzo geïnstrumenteerd. Op 8 mei heet het: “Suite (!) voltooid” en bij 24 augustus lezen we: “Correcties aan ouverture”, daarna verdwijnt de compositie uit het zicht. Schumann bleef er vaag over: ergens noemt hij het werk ook nog “Sinfonietta” en in 1842 bood hij het opus aan bij de uitgeverij Hofmeister onder de titel “Tweede Symfonie”, zonder succes overigens.

Alleen al de verschillende benamingen doen de vraag rijzen of Schumann helemaal achter dit werk stond. Het is moeilijk te duiden: te kort en te weinig doorwrocht voor een symfonie, te weinig delen voor een suite. Alleen Sinfonietta zou kunnen, maar dan mist men iets wat pas bij herhaald luisteren duidelijk wordt, en vooral veel zegt over de Schumann uit deze periode: het ontbreken van een rustpunt. Het jaar 1841 was Schumanns jaar van de symfonische muziek, een kunstvorm die hij fanatiek trachtte onder de knie te krijgen. In de tijd van de “Sinfonietta” werkte hij tevens aan de latere vierde symfonie en een Fantasie voor piano en orkest (het latere pianoconcert). Ook was het een jaar van vroeg huwelijksgeluk, inspiratie en succes. In feite vindt men al deze facetten terug in deze “rusteloze” compositie die in feite een compleet beeld geeft van de toenmalige mens Schumann. En als zodanig is dit werk hoogstpersoonlijk en geslaagd, al ontbreken nu juist de genoemde pakkende melodieën: daarvoor had de voortstormende Florestan geen tijd, evenmin als voor een degelijke doorwerking in deel 1. De ouverture is (na een andante-inleiding) snel, met een coda die het tempo nog opdrijft; de finale met zijn originele fugato-inzet en stuwende passages die aan Schumanns vriend Mendelssohn doen denken, is nóg sneller (één tel per vierkwartsmaat), je blijft na het luisteren ademloos achter. Vreemd genoeg vormt het iets langzamere scherzo een relatief rustpunt. Schumann is hier door één ritmisch motief geobsedeerd, maar verrast ook met een weer Mendelssohn-achtige lichtheid en instrumentatievondsten (fluit!). In het trio hoort men even de milde stem van Eusebius, het coda citeert zachtjes het eerste deel. Een intrigerend werk.

Peter Visser