

Analyse Strijkkwartet Brahms Op. 51 nr. 2, eerste deel

Deze analyse is onderdeel van het CTS 3 thema ontwikkeling van het strijkkwartet bij Haydn, Beethoven, Brahms, Ravel, Bartók.

Disclaimer: een analyse is uiteraard nooit compleet en volledig; iedereen weet dat je bij echt goede muziek steeds weer nieuwe ontdekkingen doet. Een analyse moet wel tegemoetkomen aan de volgende eisen:

- reduceren van complexiteit,
- het zichtbaar maken van patronen en de daarmee verbonden principes met als bovenliggend doel
- het “verstaan”¹ van de compositie in haar context (oeuvre v.d. componist, tijdvak).

Algemeen

Van Johannes Brahms zijn drie strijkkwartetten bekend. De twee van Op. 51 (C klein en A klein) en Op. 67 in Bes groot. Dit kwartet werd voltooid in 1873.

In de literatuur worden van Brahms steevast twee werkwijzen benoemd en omschreven: **motivic development** en **developing variation**.²

Klassieke vormen in de negentiende eeuw

In de negentiende eeuw zien we bij componisten als Beethoven, Schumann en Brahms een streven naar *doorwrochte eenheid* en *innerlijke samenhang*. De zich ontwikkelende vorm/structuur/textuur begint vanuit één of enkele muzikale gedachten/ideeën. Eenheid ondanks verscheidenheid in de oppervlaktestructuur van de muziek.³

Dit verschijnsel kan gezien worden als een weerspiegeling van het filosofisch/wetenschappelijk klimaat: evolutietheorie, en daarnaast hegeliaanse visies⁴ zoals die van Karl Marx ten aanzien van het verloop van de geschiedenis en toekomstverwachtingen/-voorspellingen.

Werkwijze

We kunnen veilig vertrekken vanuit de hypothese dat ook bij Brahms nog sprake is van een spel met thema's en motieven enerzijds, en toonsoorten en harmonieën anderzijds.

Romantische (instrumentale) muziek in de traditie van Schubert, Schumann en Mendelssohn bouwt voort op de verworvenheden van de klassieke tijd; de artistieke keuzes die worden gemaakt ontlene hun aantrekkelijkheid vaak aan het spelen met de verwachtingen van de ontwikkelde luisteraar in tonaal-harmonisch en thematisch-motivisch opzicht. Ook wordt regelmatig een vernieuwend/verrassend spel gespeeld met de narratieve “plot” van de muziek in sonatestijl. Dat is ook bij dit deel het geval.

We kunnen dus (met een gerust hart) op zoek gaan naar patronen en principes in

- Thema's en motieven (incl. frasering/zinsbouw)
- Tonaliteit en toonsoortverhoudingen (tonale structuur)

We gebruiken daarbij het generieke schema van Hepokoski & Darcy:

¹ In de hermeneutische betekenis van het Duitse woord “verstehen”.

² Schoenberg, Grout/Burkholder & Palisca in AHWM

³ Op zich is dit niet nieuw; in de renaissance kennen we het verschijnsel *varietas*; een streven naar eenheid in verscheidenheid.

⁴ these-antithese-synthese patronen die zich herhalen op een steeds “hogere” niveau

b. The entire structure: the Essential Sonata Trajectory (to the ESC)

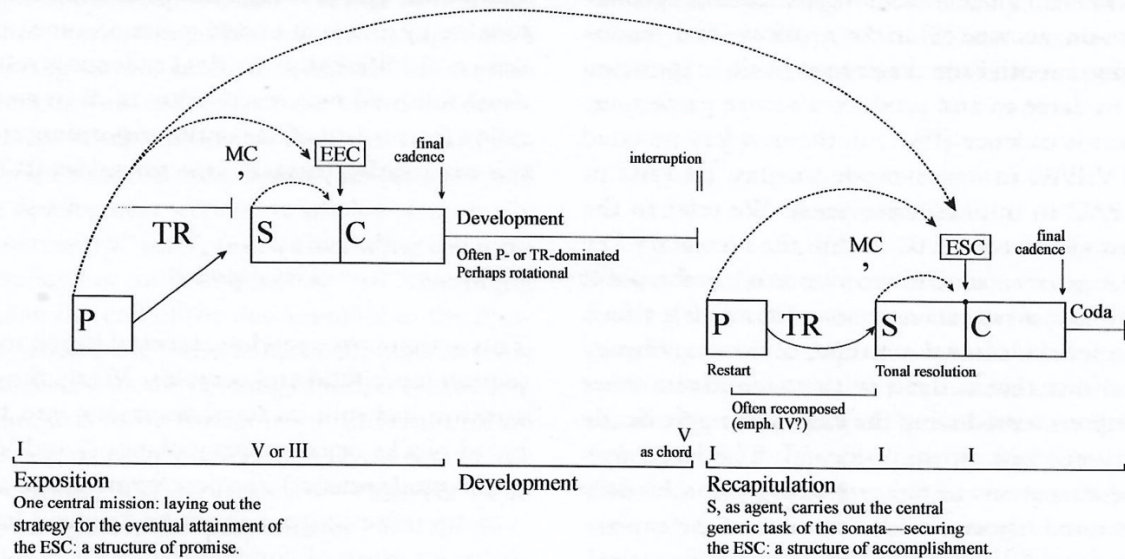


FIGURE 2.1 The Generic Layout of Sonata Form

Dit is wat Hepokoski en Darcy het Sonata Form Type 3 noemen.

Afkortingen:

- **P**: primary theme zone (1e thema(groep))
- **TR**: transition (overgang(sgroep))
- **S**: secondary theme zone (2^e thema(groep))
- **MC**: medial caesura (niet altijd duidelijk aanwezig: niet gebruikt in eerdere visies op sonatevorm)
- **EEC**: essential expositional closure (nieuwe term)
- **C**: closing zone (conclusion)
- **ESC**: essential structural closure (niet gebruikt in eerdere visies op sonatevorm)

Geledingsstructuur van de vormdelen

Expositie 1 - 127

Doorwerking 129 - 182

(Verborgen) reprise 183

Coda 289-335.

Hepokoski & Darcy markeringen van de *expositie*:

P: 1

TR: 20

MC: 43-45

S: 46

EEC: 103, 104

C: 105

Hepokoski & Darcy markeringen van de *reprise*:

(P): 183

TR: 202

MC: 211-213

S: 214

ESC: het vaststellen hiervan is eigenlijk enigszins problematisch: Er is een PAC op 272, maar in majeur i.p.v. mineur. De gesuggereerde cadens in A mineur (289) wordt verstoord door het verminderd septiemakkoord op 289. De buitenstemmen sluiten “goed” af, de middenstemmen herintroduceren materiaal van de transition (TR).

CODA: 289 tot slot.

De diverse “zones” zijn aangetekend in de partituur.

Doorwerking?

Zoals te verwachten is het onderdeel development in het schema van Hepokoski & Darcy klein van omvang en totaal niet gedetailleerd. Dat is niet zo gek, natuurlijk; het is juist dat vormdeel waarin van alles dat onvoorspelbaar, verrassend en creatief is, kan plaatsvinden. Wel kunnen we blijven uitgaan van de vuistregel dat doorwerkingen vaak uit een aantal episoden bestaan waarbij diverse verwerkingsprincipes worden afgewisseld. Een meer gedetailleerde bespreking van de doorwerking verderop in deze analyse.

Thema's

Er zijn twee (relatief lange) thema's met een duidelijke afgeronde en evenwichtige zinsbouw; beide met een lengte van 16 maten. De toonsoorten zijn verwant: A klein en C groot.

Thema 1: 16 maten.

De begeleidingsfiguur van motief 1 heeft een vergelijkbare contour:

Deze begeleidingsfiguur komt allerlei varianten en diverse ritmische patronen voor gedurende het gehele deel.

NB De onderverdeling in de diverse motieven is een keuze, en uiteraard niet de enig juiste. Deze keuze is gemaakt na de eerste globale analyse. Er is sprake van een grote rijkdom aan verschillende motieven zowel ritmisch als melodisch; ze worden zelfs binnen het thema al gecombineerd.

We geven enkele karakteristieken:

1. Sext-terts-kwart-motief, in de literatuur aangeduid als het **Frei Aber Einsam**-motief (Joachim)
2. Kwart-punt-motief met toonscherhaling; a en b komen later ook nog apart voor.
3. Opmatig secondegewijs stijgend motief
4. Syncopisch motief dat qua contour doet denken aan 1.
5. “Omspelingsmotief”
6. Akkoordbrekingsmotief van drieklank uitgebreid naar septiemakkoord (6b).
7. Het cadenserende motief zou men in verband kunnen brengen met 5. Daar is hier niet voor gekozen omdat het de cadenserende afsluiting van het thema is.⁵

Thema 2: 16 maten

⁵ Het heeft m.i. meer een primair harmonische functie.



Thema 2 is meer lyrisch (cantabile) dan thema 1 en biedt daarmee een mooi (“klassiek”) contrast; een trapsgewijs verloop overheerst, en het thema wordt gebracht met parallelle tertsen en sexten.⁶ Het materiaal is (veel) minder gevarieerd dan in thema 1. Bovendien zijn er geen rusten zoals in thema 1. Ritmisch is het gelijkvormig; een gepunteerd ritme overheerst. Later worden (in de afsluiting van het thema) trielen geïntroduceerd, die bij thema 1 dienden als begeleidingsfiguur. Omdat het thema direct wordt herhaald, is de afronding op de dominant een mooi opstapje voor die herhaling.

Tonale structuur

A mineur – C majeur :| | C# mineur – modulerend (zie nvb1) E mineur – A mineur (reprise) – A majeur (!) – A mineur – A majeur – A mineur | |

De tonale structuur is (nog steeds) een gesloten structuur; begin en eind staan in a mineur.

De tonica's vormen gezamenlijk een drieklankstructuur met grote en kleine tertsen. De mediantrelaties overheersen.

Kleurwerking

Twee fraaie momenten vinden we in de maten 94-104 door het gebruik van de Moll-Dur toon in C (=as)

en in de reprise (262-272): Moll-Dur toon in A majeur (=f).

de septiem van V² (4) in de bas wordt even later beide keren omgetoverd tot de subdominantfunctie.

In C majeur:

94		96		(V#5)	98	99	100	101	104
I ⁶	V ²	I ⁶	V ²	V ^{5#}	IV	II _{5b} ⁷	I ⁶ #IV ⁷	V ⁷	I

Harmonische aanpak

Een (kleine) indruk van Brahms' harmonische aanpak kunnen we krijgen in de maten 133-146 uit de doorwerking: er is de suggestie van beweging naar C# mineur, maar de bas neemt geen functionele rol;

G#7 lost twee keer op naar C#/E. Bovendien klinken de bastonen niet gelijktijdig met de drieklanken in de bovenstemmen.⁷

⁶ Beethoven doet iets dergelijks met het contrast tussen thema 1 en 2 in de sonate op. 14 nr. 2.

⁷ (Speel de akkoordvolgorde op de piano en vergelijk deze met de opname; meespelen kan ook natuurlijk).

133 G#7/F# F#7/E G#7/D# C#m/E

139 D/F# A C#m/E G#7 C#m/E G#7 C#m/E

Textuur

Er is sprake van voortdurende motivische ontwikkeling gedurende het gehele deel. Hierin onderscheidt Brahms zich van de “klassieke” benadering van de sonatevorm. Daar wordt het vergaand ontwikkelen en spelen met thematisch-motivisch materiaal meestal in de doorwerking gedaan.⁸

In de klassieke benadering zijn expositie en reprise relatief stabiel; de doorwerking is meestal het spannendste/verrassendste onderdeel van de vorm.

Het geheel komt uiteindelijk tot rust in de reprise die in de hoofdtoonsoort wordt begonnen en afgesloten. Dit is in lijn met wat Charles Rosen het “tonal drama” van de klassieke sonatevorm noemt. De toonsoort van thema 2 is daarentegen wel A majeur (!): een prachtig kleureffect.

In dit strijkkwartet wordt het spanningsverloop aangepast: De gesuggereerde structurele cadens (Q) is het startpunt van een coda met opbouw van een climax tot aan het slot.⁹ Onze oosterburen hebben daarvoor een prachtige term bedacht: Steigerung.

Doorwerking

Om de doorwerking onderscheidend te maken t.o.v. expositie en reprise ligt in de doorwerking de nadruk op *contrapuntische technieken*: imitatie, inclusief omkering en kreeftgedaante van motieven. De eerste suggestie van contrapuntische techniek vinden we vanaf maat 120 op weg naar de herhaling van de expositie c.q. begin van de doorwerking.

In deze analyse is gekozen om de doorwerking te verdelen in 4 episoden waarvan de laatste overloopt in de reprise (met een verlaat herkenningsmoment ☺).

1. (129): start met imitatie van het FAE- motief, bruusk doorbroken in maat 133 en voortgezet als een meer *harmonische* episode met lichte imitatie; motief 2.a wordt herhaaldelijk gebracht de ritmiek gaat over naar een meer vloeiende cadans door gebruik van triolen vanaf maat 137.
2. (147): een *contrapuntische* episode: imitatie tussen buitenstemmen gecombineerd met imitatie in omkering in de binnenstemmen: dit vierstemmige gegeven wordt in sequens gebracht (151), gevolgd door een verdere spanningsopbouw met het opmatige achtstenmotief (ti-ti-ti-ta), gevolgd door een nadrukkelijke onspeling van de (dominant)toon E overgaand in een unisone akkoordbreking (G# verminderd septiemakkoord)

⁸ Al te stellige uitspraken hieromtrent zijn uiteraard niet verstandig; het sonatevorm-principe is en blijft een “vloeibaar” fenomeen.

⁹ Een vergelijkbare aanpak is te vinden in het eerste deel van symfonie nr 4.

3. (165): introductie van materiaal thema 1 in cello (165) motief 3 de opmaat wordt verbreed naar kwartnoten; en de cello benadrukt B als tijdelijk dominant van E mineur, oplossend naar
4. (177 m.o.): doorgezette imitatie van het FAE-motief, deze *contrapuntische* episode versluiert het binnentreden van de reprise: maat 183 brengt het FAE-motief, maar in syncopen. In maat 186 is duidelijk dat de reprise begonnen is.¹⁰

De reprise

Zoals gezegd is wordt het moment van de reprise versluiert.

Het vervolg van de reprise verloopt in grote lijnen zoals de reprise met de volgende belangrijke "afwijkingen":

Het brengen van thema 2 (Secondary theme zone) in A majeur.

De "cadens" pizz. Rond 287: II65-V- #IVo 43 (!)

Dit verminderd septiemakkoord herintroduceert het syncopische materiaal van de TR (transition) (vgl. maat 20) Deze "quasi-cadens" is het startpunt van een **coda** met (enorme) spanningsopbouw en climaxwerking. In dit opzicht wijkt deze sonatevorm enorm af van de klassiekere voorbeelden; de reprise en eventueel voegen qua functie met het "oplossen" van eerder opgebouwde spanning.

Coda

(289)

Voortbordurend op de vorige opmerking t.a.v. het coda kunnen we vaststellen dat het coda ontwikkelingskenmerken bevat die terug doen denken aan de doorwerking. Ook hier is het mogelijk enkele episoden te onderscheiden:

1. (289-304) Herintroductie van transitie materiaal in 289 en in 297
2. (305-320) is het begin van de laatste climax van p naar f, in 315 zien we een versnelling en verdichting van de ritmiek, ritmisch zeer complex en uitdagend
3. (321-slot) het in *vliegende vaart (en triomfantelijk?)* brengen van het FAE-motief gevolgd door de sterkste cadens van het gehele deel. De (ritmische) boeien van maat 315-320 worden afgeworpen! "Free at last!"

Metriek en ritmiek

Typisch Brahms is het gebruik van 2 tegen 3.

Verder worden ritmische patronen vaak heel complex wat bijdraagt aan de spanningsopbouw. Bijvoorbeeld op letter S (!).

Afsluitend

Men kan zeggen dat ontwikkelings-/doorwerkingstechniek voortdurend aanwezig is en niet (zoals in de klassieke tijd) min of meer voorbehouden is aan de doorwerking. De doorwerking daarentegen maakt meer gebruik van contrapuntische technieken. Deze contrapuntische aanpak versluiert het moment van de reprise; we hebben pas rond maat 187 door dat de reprise al is begonnen.¹¹ Ook ontbreekt de duidelijk gearticuleerde dominant als aankondiging van de komende reprise.

¹⁰ Deze "vermomde" reprise vinden we ook in deel 1 van de vierde symfonie.

¹¹ Ook dit is vergelijkbaar in het eerste deel van symfonie 4.