

## Succes: Septet op. 20 (1800)

**O**p 2 april 1800 om 18.30 uur, ongeveer acht jaar nadat Beethoven zich in Wenen gevestigd had, hield hij zijn eerste *Akademie* in het imposante Burgtheater, het theater bij het koninklijk-keizerlijk hof. Een academie was een benefietconcert dat een kunstenaar kon organiseren om meer naamsbekendheid te krijgen en hopelijk wat geld te verdienen. De kunstenaar droeg de kosten van het evenement en mocht de opbrengst houden. Academies vonden plaats in de ‘donkere’ periodes van het theater, wanneer er vanwege de advent of de vastentijd geen toneelvoorstellingen werden gehouden. De politie en de theaterdirecteur moesten toestemming geven voor een dergelijk concert, wat verklaart waarom het een tijdje duurde voordat Beethoven dit voor elkaar kreeg: hij moest eerst bij de juiste mensen in de gunst komen en zijn waarde bewijzen door te spelen in salons en op andere concerten.

Beethoven wilde in zijn academie zijn capaciteiten als uitvoerder

en componist in meerdere genres laten zien. Op het programma stonden een symfonie van Mozart en een aria en duet uit *Die Schöpfung* van Haydn, en daarnaast demonstreerde de negenentwintigjarige zijn vaardigheid als pianist in een improvisatie, en liet hij zijn Eerste pianoconcert op. 15 horen. Ook presenteerde hij twee nieuwe werken: het Septet op. 20 en de Eerste symfonie. Door Mozart en Haydn in het programma op te nemen liet hij ook zien wat hij te danken had aan zijn Weense voorgangers. Dat zij als enige andere componisten te horen waren, impliceerde verder dat Beethoven er geen genoegen mee nam om vergeleken te worden met mindere tijdgenoten; hij vond dat hij op gelijke voet stond met de allerbesten.

De roem van Beethoven is tegenwoordig zo groot dat het moeilijk voor te stellen is dat de premières van werken die nu zo worden vereerd, konden worden bekritiseerd of, erger nog, genegeerd. Of dat werken die vandaag zelden gehoord worden, toen werden bejubeld. Het kostte de componist echter tijd om naam te maken. Anders dan de dichter Byron, die met de publicatie van *Childe Harold's Pilgrimage* in 1812 op slag beroemd was, had Beethoven niet meteen succes. Van de stukken die op de academie werden uitgevoerd, zou je misschien denken dat hij furore maakte met de symfonie en het pianoconcert, de genres waarmee hij nu beroemd is. Maar dat was niet het geval. Zijn vaardigheden als improvisator maakten indruk op het publiek, en het warmst ontvangen stuk was het Septet, dat in Wenen gedurende Beethovens hele leven steeds opnieuw werd uitgevoerd. Dat dit werk nu relatief onbekend is, geeft aan hoezeer de muziekpraktijk en Beethovens compositiestijl veranderd zijn. Zijn huidige roem berust niet zozeer op composities waarmee hij destijds het publiek pleziede, maar juist op die waarin hij het uitdaagde.

Beethovens aprilconcert was 'waarachtig de interessantste academie sinds lang', zo schreef een correspondent van de *Allgemeine musikalische Zeitung* (een muziektijdschrift in Leipzig) in een resumé van het muziekseizoen. De *AmZ*, die in 1798 was opgericht door muziekuitgeverij Breitkopf und Härtel met Friedrich Rochlitz als hoofdredacteur, werd, met haar combinatie van artikelen over muziekgere-

lateerde onderwerpen en recensies en verhalen uit heel Europa, al snel de belangrijkste barometer voor de ‘publieke opinie van de middenklasse’. Dat de recensie van het aprilconcert pas in oktober van dat jaar verscheen, bewijst hoeveel trager communicatie in die tijd verliep.<sup>1</sup> Maar het was een belangrijk tijdschrift dat verschillende imitators en concurrenten heeft voortgebracht, die allemaal hielpen om het nieuws over Beethovens muziek te verspreiden buiten zijn directe omgeving.

‘Interessant’ was geen neutrale aanduiding in de *AmZ*; het woord gaf aan dat Beethoven een belangrijke nieuwe speler op het muziek-toneel was. Hij had zich al een plek in het Weense concertleven verworven door als uitvoerend kunstenaar bij te dragen aan eerdere academies. Doordat hij daaraan meedeed, kon hij andere musici ook makkelijker overhalen om op hun beurt mee te spelen in zijn concert. Er was dat seizoen al een academie geweest van violist Ignaz Schuppanzigh, met wie Beethoven veel heeft samengewerkt, en van de beroemde Tsjechische hoornist Giovanni Punto, die dat seizoen de première van Beethovens Hoornsonate speelde. Ook had piano-virtuoos Daniel Steibelt al gespeeld, die een directe concurrent van Beethoven was.

Volgens de *AmZ* bevatte het Pianoconcert van Beethoven ‘vele schoonheden’, vooral in de eerste twee delen; zijn improvisatie was ‘meesterlijk’, en in de symfonie zat een overvloed aan ‘nieuwe artistieke ideeën’.<sup>2</sup> Er waren problemen met het orkest, dat het niet eens was met Beethovens keuze voor dirigent Paul Wranitzky van het hof-theater, en dus weinig aandacht aan hem schonk. (Ze hadden liever Giacomo Conti gehad, de leider van het Italiaanse operahuis.) Dat was van belang, omdat er standaard één repetitie werd gehouden, wat vanwege de moeilijkheidsgraad van Beethovens muziek voor het orkest onvoldoende bleek om de muziek foutloos te kunnen uitvoeren. Bovendien waren de houtblazers in Beethovens orkestratie vrij zwaar bezet, zodat deze, als ze niet oppasten, met hun indringende klank de rest van het orkest dreigden te overstemmen. De *AmZ* sloot de recensie af met kritiek op de academies in het algemeen: ze werden niet goed bezocht omdat de kwaliteit wisselend was, en de kosten

waren ontmoedigend voor de organiserende kunstenaars, vooral als ze niet de bescherming van een welvarende mecenas hadden.

Het enige onomstreden succes in Beethovens eerste academie was het Septet: de *AmZ* schreef dat het gecomponeerd was met ‘smaak en gevoel’ (*Geschmack und Empfindung*), twee termen die een speciale resonantie hadden in de laatachttiende-eeuwse esthetiek, net als de term ‘interessant’ voor de beschrijving van de academie als geheel. Schrijvers als Samuel Richardson, Jean-Jacques Rousseau en Johann Wolfgang von Goethe benadrukten het belang van persoonlijke sentimenten of ‘gevoeligheid’. Maar die gevoeligheid ging de grenzen van de goede smaak nooit te buiten. Iets dergelijks gold in de muziek. Toneelschrijver, dichter en filosoof Friedrich Schiller had beweerd dat emoties niet gerepresenteerd konden worden, maar dat muziek er wel vorm aan kon geven.<sup>3</sup> Duitse componisten als Carl Philipp Emanuel Bach, de beroemdste van de vele zonen van Johann Sebastian Bach, werden in verband gebracht met een ‘gevoelige stijl’ (*empfindsamer Stil*), waarin het vermogen van muziek om emoties op te wekken werd benut, bijvoorbeeld door zuchten na te bootsen en door prikkelende chromatise harmonieën. De langzame delen van Beethovens Septet hebben ook een dergelijk karakter. De inleiding wemelt bijvoorbeeld van zacht geaccentueerde dissonanten, die kleur en misschien een gevoel van verlangen aan het stuk geven, maar geen echte gekweldheid. Deze aftastende muziek maakt plaats voor een onmiskenbaar behaagzuchtig Allegro con brio, dat prettig in het gehoor ligt en de luisteraar niet verveelt, maar ook niet onnodig shockeert.

Met het Septet – en ook met de academie als geheel – was Beethoven erin geslaagd om enerzijds saaiheid en anderzijds goedkope koketterie te vermijden. Elk deel heeft een andere sfeer, snelheid en maatsoort, en strijkers en blazers nemen om de beurt melodisch de leiding. Naar goed achttiende-eeuws gebruik beoogde het werk interessant te zijn en aandacht te trekken, zodat de muziek verkoopbaar was. Toch was er toen al spanning tussen Beethovens commerciële ambities – zijn wens om de muziek op grote schaal te verkopen – en zijn artistieke ambities. In een brief aan uitgever Franz Anton Hoffmeister waarin Beethoven probeert hem te overtuigen het Septet te publiceren, impli-

ceert de componist dat de critici uit Leipzig (waarschijnlijk bedoelde hij die van de *AmZ*) ‘ezels’ zijn, die niet serieus moeten worden genomen, omdat de onsterfelijkheid van een kunstenaar niet wordt bepaald door hun ‘geklets’ maar door Apollo.<sup>4</sup> Het getuigt natuurlijk van hoogmoed om te beweren dat je je alleen maar bekommert om het oordeel van de goden, maar dergelijke retoriek droeg wel bij aan Beethovens naam.

Een van de redenen waarom Beethovens Septet in het begin van de negentiende eeuw goed werd ontvangen maar tegenwoordig minder bekend is, is de instrumentatie en de algemene vorm ervan. Anders dan een pianosonate, een kwartet of een symfonie, die rond 1800 meestal vier delen hadden, heeft het Septet er zes. Sommige delen van het Septet zijn behoorlijk lang. Ze zijn ook, zoals de norm was, grotendeels in dezelfde toonsoort, in dit geval Es-groot. Alleen het tweede en het zesde deel gaan naar een andere toonsoort, en ze dwalen niet ver af: het Adagio cantabile staat in As-groot en het Tema con variazioni in Bes-groot. In zijn lengte en indeling volgt het Septet meer de traditie van serenade of divertimento. Deze muzikale genres hadden vaak meer dan vier delen en waren bedoeld als lichte, onderhoudende muziek, die vaak ook in openlucht werd gespeeld; daarbij past ook de keuze voor klarinet, hoorn en fagot in het ensemble, instrumenten waarvan de klank verder draagt dan die van snaarinstrumenten. Lengte en harmonische uniformiteit zijn minder problematisch wanneer het publiek rondloopt of kletst, in plaats van in een concertzaal aandachtig te zitten luisteren, zoals we nu meestal doen. Over het algemeen was stil luisteren niet gebruikelijk, behalve bij kerkdiensten; zelfs stil lezen was een relatief nieuw fenomeen in een tijdperk waarin voorlezen een populair huiselijk vermaak was.

Het academieconcert werd natuurlijk niet in de openlucht gegeven. Een van de eerste recensenten schreef dat het Septet misschien te lang was voor een ‘gemengd publiek’, waarmee hij vermoedelijk een publiek bedoelde met zowel ‘gewone mensen’ als aristocratische fijnproevers. Deze criticus verklaarde dat het werk geliefd was bij ontwikkelde luisteraars, dat het levendig was en nieuwe, gedurfde en ver-

fijnde ideeën bevatte. Maar ondanks de diepe eruditie die het uitstraalde, werd het nooit overdreven somber, koel of moeilijk.<sup>5</sup> Met het Septet leverde Beethoven dus de ongewone prestatie om licht en serieus met elkaar te verenigen: het werk lag prettig in het gehoor en was interessant genoeg voor een concertzaal. In het academiëprogramma ging het vooraf aan de Eerste symfonie. Het was een luchtige afwisseling tussen de zwaardere werken in, en diende als overgang tussen genres. Met zijn uit zijn voegen barstende kamermuziekbezetting overbrugde het Septet de kloof tussen het strijkkwartet – een genre dat niet in het academiëprogramma zat, maar waaraan Beethoven de laatste tijd wel veel energie had besteed met zijn zes kwartetten van Op. 18 – en grootschaligere muziekvormen. Dit vergrootte de aantrekkingskracht van het werk: de instrumentatie met klarinet, hoorn en fagot was die van serenade of divertimento, maar geen van de instrumenten werd verdubbeld; ze waren dus niet overdreven luid en het stuk kon ook binnenshuis worden uitgevoerd. Het septet was dus heel flexibel: het kon worden gespeeld in een concertzaal, een salon van een aristocraat, een taveerne of een bescheiden huiskamer. Bij publicatie werden de mogelijkheden nog verder uitgebreid, zoals we later zullen zien. Maar eerst iets meer over Beethovens mogelijkheden in deze fase van zijn carrière om zijn muziek uit te voeren.

De academië was niet de wereldpremière van Beethovens Septet. Het was al minstens één keer eerder ten gehore gebracht: bij een receptie van prins Schwarzenberg op 20 december 1799. De residentie van de prins was geen nederige woning, maar een paleis aan de Mehlmarkt in Wenen (nu Neuer Markt). Ook *Die Schöpfung* van Haydn was daar voor het eerst, in besloten kring, uitgevoerd, vóór de openbare première in het Burgtheater. Het Septet werd ‘zeer bewonderd’ in het paleis. ‘Dat is mijn Schepping!’ riep Beethoven uit, vermoedelijk in de veronderstelling dat zijn stuk net zo succesvol zou worden als het oratorium van zijn voormalige leraar.<sup>6</sup>

Dat nieuwe stukken in het paleis van Schwarzenberg aan genodigden werden gepresenteerd, en daarna pas aan een breder publiek, illustreert de invloed van de aristocratie op het muzikale leven van de

stad. De aristocraten waren de eersten die nieuwe muziek hoorden, en door er hun stempel van goedkeuring aan te geven steunden ze de introductie in het openbaar. De term *soft power* moge dan bedacht zijn tijdens de Koude Oorlog, maar kunst wordt al heel lang gebruikt om culturele suprematie te doen gelden. De Weense adel rond 1800 gebruikte het muziktalent in de stad om zijn rijkdom en macht te etaleren. Een van de redenen van Beethovens succes is volgens sommigen dat hij werd gesteund door mecenasen die beseften dat zijn muziek de glorie van het Weense verleden bevestigde en tegelijk een mooie toekomst beloofde.

Kenneren zijn echter meestal minder geïnteresseerd in het grote publiek, en bij muziekkuitvoeringen moeten de begrippen ‘privé’ en ‘openbaar’ zorgvuldig worden gebruikt. Een salon of receptie in een paleis kon voor een tiental mensen zijn of voor tweehonderd. Voor een concert dat ogenschijnlijk voor algemeen publiek toegankelijk was, was soms een uitnodiging vereist; als er al entreekaarten verkrijgbaar waren, waren die voor velen onbetaalbaar. Anders dan in andere Europese steden waren concertseries in Wenen nog niet gangbaar, wat evenementen zoals de academie van Beethoven een houtje-touwtjekarakter gaf: in de aankondiging in de krant stond dat kaarten verkrijgbaar waren bij de kassa van het theater of bij het appartement van de componist op de derde verdieping van het Greinersches Haus op Tiefer Graben nummer 241 (nu nummer 10 en verfraaid met een muurschildering van Beethoven). De toegangsprijs werd gegeven als ‘zoals gewoonlijk’. Dit was een evenement voor de kenners, geen muziek voor het grote publiek (zie afb. 1.1).

Alleen al het vinden van een locatie was een uitdaging voor musici. De Tonkünstler-Societät (Sociëteit voor musici) hield vier concerten per jaar om haar pensioenfonds financieel te ondersteunen. Beethoven, die geen lid was, debuteerde er op 29 maart 1795. Verder moesten musici hun eigen concerten organiseren, om geld voor zichzelf of voor anderen te verdienen. Beethoven kweekte steun voor zijn eigen carrière door mee te doen met benefietconcerten voor Mozarts weduwe Constanze, Haydn, de zangeressen Maria Bolla en Josefa Dušek, violist Schuppanzigh en Emanuel Schikaneder, zanger en impresario en



Afb. 1.1 Affiche voor Beethovens academie in het Burgtheater in Wenen op 2 april 1800.

librettist van *Die Zauberflöte*. De winst uit dergelijke evenementen was meestal niet groot, maar was het financiële risico wel waard: het jaarsalaris van een musicus aan het hoftheater was een schamele 200 tot 300 florijnen.

Als onderdeel van maatregelen om de Weners meer toegang te geven tot de recreatieve voorzieningen van de stad, waaronder de parken, had keizer Jozef II van het Heilige Roomse Rijk in 1776 een eind gemaakt aan het monopolie van het hof op het organiseren van vermaak. Daardoor konden er particuliere theaters worden geopend, zoals het Theater in der Leopoldstadt en het Theater an der Wien. Dit laatste werd in 1801 geopend door Schikaneder en stond bekend om zijn omvang en zijn fraaie decors. In de 'donkere' seizoenen van advent en vasten waren deze theaters, evenals de twee hoftheaters, het Burgtheater en het Kärntnertortheater, beschikbaar als locatie voor concerten. Zoals eerder gezegd moest de politie toestemming geven voor alle openbare bijeenkomsten, en evenementen moesten



worden goedgekeurd door de directeur van de theaters. Vanaf augustus 1794 was dat baron Peter von Braun, een ambtenaar die zijdefabrikant was geworden, en die door veel musici werd gewantrouwd. Beethoven klaagde dat het aanvraagproces veel papierwerk was, en zelfs vooraanstaande muzikanten kregen niet altijd toestemming. Braun had zijn favorieten: de meeste gelegenheid voor concerten kreeg pianiste Josepha Auernhammer, die had samengewerkt met (en verliefd geworden was op) Mozart en die, wat ongebruikelijk was, na haar huwelijk haar carrière als pianiste had voortgezet. Beethoven heeft zijn zaak mogelijk vooruitgeholpen door aan Josephine, de vrouw van Braun, die zelf een uitstekende pianiste was, verschillende werken op te dragen: in 1799 de pianosonates op. 14 (en in 1802 het arrangement daarvan voor strijkkwartet) en in 1801 de Sonate in F-groot voor piano en hoorn op. 17. Met andere woorden, muzikaal genie volstond niet: zelfs Beethoven gebruikte connecties om uiteindelijk de kans te krijgen een concert te geven.

Connecties waren ook cruciaal bij het samenstellen van een orkest uit beschikbare musici. Zoals gezegd werd er meestal één repetitie gehouden voor een concert, doorgaans op de ochtend van de uitvoering. Aangezien Beethoven in zijn concerten verschillende nieuwe werken programmeerde en zijn muziek niet bepaald rechttoe rechtaan was, lag het niveau van de uitvoeringen niet hoog. Bij een concert in 1803 in het Theater an der Wien met de première van het oratorium *Christus am Ölberge*, de Tweede symfonie en het Pianoconcert in c-klein bracht prins Lichnowsky redding. De repetitie begon om 8 uur 's ochtends en hij zorgde voor eten en drinken voor de musici toen de stemming halverwege de middag verslechterde. Voordat ze weer begonnen, verzocht de prins hun om het oratorium nog een keer door te nemen, zodat het 'op een waardige manier aan het publiek zou worden gepresenteerd'. Het concert begon om 18.00 uur, en *Christus am Ölberge* werd met succes uitgevoerd, maar andere stukken werden geannuleerd omdat het concert uitliep.

In deze context is het succes van het Septet te begrijpen. Doordat het uitgevoerd was in het paleis van Schwarzenberg, was het bij sommige luisteraars van het academiepubliek al bekend. Belangrijker

nog, ook de musici kenden het beter. Het Septet is geen gemakkelijke muziek om te spelen; het zit vol solistische hoogstandjes die studie en goede instrumentbeheersing vereisen. Beethoven benadrukte bij een potentiële uitgever dat er geen niet-essentiële (*non obbligato*) instrumenten waren. Dit is muziek voor gelijken: elk instrument – behalve de contrabas, een traditioneel instrument in een serenadeensemble – staat weleens in de schijnwerpers. Dat Beethoven beseftte dat het geschikter was voor professionals dan voor amateurs blijkt uit een brief waarin hij baron von Zmeskall, een enthousiast cellist, probeerde over te halen om op het laatste moment in te vallen voor een uitvoering van het Septet in het huis van prins Odescalchi. Beethoven beloofde, wat nogal ongebruikelijk was, Zmeskall de cellopartij alvast op te sturen, zodat die voor de repetitie de volgende ochtend naar het ‘moeilijkste’ gedeelte kon kijken, de solo in het trio van het Menuet.<sup>7</sup>

Beethoven had voor zijn academie overigens een uitstekend ensemble, dat werd geleid door violist Ignaz Schuppanzigh, die we eerder al noemden als iemand met wie hij het langst heeft samengewerkt. Schuppanzigh gaf Beethoven in de jaren 1790 vioolles, en hij richtte voor prins Lichnowsky een vast kwartet op, dat waarschijnlijk als eerste Beethovens Op. 18 nr. 1 heeft gespeeld. Later vormde Schuppanzigh het eerste feitelijk professionele strijkkwartet, dat ook de première van verschillende werken van Beethoven heeft uitgevoerd. Schuppanzigh trad niet alleen op met verschillende Weense orkesten, maar organiseerde ook een concertserie. Daardoor was hij in staat om bekwame musici te verzamelen, die zelfs op het affiche werden genoemd (zie afb. 1.1). Het septet bestond verder uit altviolist Anton Schreiber, die later bij het kwartet van Schuppanzigh kwam, Philipp Schindlöcker, de eerste cellist van het Kärntnertheater, Johann Dietzel, volgens Haydn ‘de enige goede contrabassist in Wenen’, de gevierde klarinettist Joseph Bähr (voor wie Beethoven het grootste deel van zijn kamermuziek voor klarinet schreef), de virtuoze Boheemse fagottist Johann Matauschek en hoornist Mathias Nickel.

Dat Beethoven professioneel succes najoeg door in de gunst te ko-

men van invloedrijke figuren, blijkt ook uit het feit dat hij het Septet opdroeg aan keizerin Maria Theresia. De tweede vrouw van de keizer van het Heilig Roomse Rijk Frans II was een enthousiast zangeres, die muziek aan het hof steunde. Ze hield een levendige salon, die ondanks haar vele zwangerschappen lang bleef bestaan, en ze was een belangrijke beschermvrouwe van componisten. Haydn – de leraar tegen wie Beethoven opkeek, maar die hij ook naar de kroon probeerde te steken – had in 1799 zijn *Mis in Bes-groot* (de Theresienmesse) aan haar opgedragen. Beethoven stond echter nog niet in de gunst bij de keizerin; hij was nog niet uitgenodigd om op te treden tijdens een van haar concerten, en had het nog niet gewaagd om een werk aan haar op te dragen. We weten niet wat Maria Theresia van het Septet vond – het werd niet gespeeld in een van haar volgende concerten – en haar relatie met Beethoven bleef afstandelijk, hoe hij ook zijn best deed. Misschien heeft hierbij het wantrouwen van haar echtgenoot tegen de muziek van Beethoven en wat hij zag als zijn revolutionaire geest, een rol gespeeld. Soms stonden persoonlijkheid en politiek Beethovens ambities in de weg, hoezeer hij ook probeerde bij iemand in het gevlij te komen. Maria Theresia steunde zijn ballet *Geschöpfe des Prometheus*, al schijnt ze het niet mooi te hebben gevonden, en ze was misschien ook de oorzaak van Beethovens belangstelling voor het toneelstuk van Jean-Nicolas Bouilly waar de opera *Fidelio* op was gebaseerd. Maar zoals veel Weense edelen woonde ze vanwege de bezetting door Napoleon de première niet bij. Dat Beethoven het Septet aan haar opdroeg, was een daad van publieke hulde die, anders dan vaak in zulke gevallen, niet per se duidde op een hechte relatie tussen componist en ontvanger van de opdracht, en ook niet op een of andere vorm van hulp.

Musici waren echter enthousiast over het Septet. Het werd een lievelingsstuk van Schuppanzigh, die het, tot hij in 1816 uit Wenen vertrok, minstens één keer per seizoen programmeerde in zijn kamermuziekreeks, ondanks de extra kosten vanwege het grotere ensemble. Na zijn terugkeer uit Sint-Petersburg bleef zijn publiek hem trouw; een concert op 25 januari 1824, waar behalve het Septet een strijkkwartet van Haydn werd gespeeld, was zo druk dat volgens de