

# Inhoud

<b>Voorwoord</b>	9
<b>Ontstaan</b>	<b>11</b>
1. Overture	11
2. Een reconstructie	17
3. Op weg naar Haydn	24
4. Het kwartet als gesprek	28
5. Een beetje theorie	31
<b>Joseph Haydn</b>	<b>35</b>
6. Een beknopt overzicht	35
7. <i>Opus 9</i> en <i>opus 17</i>	38
8. De <i>Zonnekwartetten</i>	43
9. De <i>Russische kwartetten</i>	49
10. De overige kwartetten	54
a. Opus 50	54
b. Opus 54/55	56
c. Opus 64	58
d. Opus 71/74	60
e. Opus 76	63
f. Opus 77 en 103	66
11. Haydns leerlingen	69
<b>Mozart</b>	<b>73</b>
12. Jeugdkwartetten	73
13. De <i>Haydnkwartetten</i>	77
14. Het <i>Hoffmeisterkwartet</i> en de <i>Pruisische kwartetten</i>	88
15. Tijdgenoten van Haydn en Mozart	91

<b>Beethoven</b>	<b>101</b>
16. Naar Wenen	101
17. <i>De Lobkowitzkwartetten</i>	103
18. <i>De Rasumowskikwartetten</i>	110
19. <i>Opus 74 en 95</i>	118
20. De late kwartetten	122
a. Opus 127	125
b. Opus 132	126
c. Opus 130	128
d. Opus 133	132
e. Opus 131	134
f. Opus 135	136
21. Tijdgenoten van Beethoven	138
<b>Franz Schubert</b>	<b>155</b>
22. De jeugdkwartetten	155
23. Een geniale aanzet	158
24. Het <i>Rosamundekwartet</i>	161
25. <i>Der Tod und das Mädchen</i>	164
26. <i>Kwartet in G</i>	170
<b>De Duitse landen (na 1830)</b>	<b>175</b>
27. Bourgeoisie en Biedermeier	175
28. Felix Mendelssohn	178
29. Robert Schumann	183
30. Tijdgenoten van Mendelssohn en Schumann	190
31. Johannes Brahms	200
32. De Tristangeneratie	210
<b>Het strijkkwartet elders in Europa (na 1830)</b>	<b>221</b>
33. Frankrijk	221
34. Zuid-Europa	231
35. Rusland	235
36. Midden-Europa	243
37. Scandinavië	256
38. Groot-Brittannië	264
39. De Verenigde Staten	268
40. Nederland en België	271

<b>Het strijkkwartet in de twintigste eeuw I</b>	<b>275</b>
41. In vogelvlucht	275
42. De Tweede Weense school	278
43. Tussen moderniteit en romantiek	287
44. Frankrijk en Zuid-Europa	292
45. Midden-Europa	297
46. Sovjet-Unie	306
47. Groot-Brittannië	314
48. De Verenigde Staten en Latijns-Amerika	321
49. Scandinavië en Nederland	330
<b>Het kwartet in de twintigste eeuw II</b>	<b>339</b>
50. De avantgarde	339
51. Nieuwe eenvoud	350
52. Postmodernisme en de neoromantiek	360
53. Epiloog	364
<b>Literatuur</b>	<b>373</b>
<b>Register</b>	<b>375</b>



# Voorwoord

Zolang ik me kan herinneren heeft het strijkkwartet een belangrijke plaats in mijn bewustzijn gehad. Mijn ouders luisterden naar strijkkwartetten zoals anderen naar populaire soloconcerten en symfonieën. De kwartetten van de grote meesters vulden onze woonkamer. En dan bij voorkeur vertolkt door het Amadeus Kwartet. Mijn grootmoeder had menigmaal enkele leden van dit befaamde kwartet als logés in huis. De musici repeteerden bij haar in de salon, terwijl ik op de bank zat te lezen. Intiemer kan kamermuziek bijna niet zijn. Zo stellen we ons ook de ultieme beleving van het strijkkwartet voor. Thuis met vrienden. We denken dan aan de avonden dat Mozart met vakbroeders zijn nieuwste kwartetten doorspeelde. Geheel en al om het plezier van het samenspel, het muzikale discours en de nieuwe noten, met hooguit een paar vrienden als publiek. Of, een generatie later, de soirees in Wenen waar het kwartet van Ignaz Schuppanzigh de werken van Beethoven ten doop hield voor een kleine groep fijnproevers.

Met de hogeschoolkunst van het Amadeus Kwartet ben ik van jongs af aan opgegroeid, als luisteraar en liefhebber van de kwartetliteratuur. Al moet ik toegeven dat ik menigmaal bij mijn grootmoeder op de bank meer verdiept was in mijn Donald Duck of een spannend boek, terwijl naast mij in de woonkamer de grote meesters in opperste concentratie onder handen genomen werden. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, ik kreeg ze met de paplepel toegediend door het nec plus ultra van het kwartetspel! Het was daarom altijd een feest wanneer 'de Amadeussen' kwamen logeren (twee bij mijn grootmoeder, twee elders), bijna een familietraditie, evenals de vele huisconcerten die zij en tal van andere ensembles bij haar gaven. Het sprak daardoor bijna vanzelf dat mijn jongere broer Emile later zelf een kwartet oprichtte, het Orpheus Kwartet, en dat ik ervan geniet als ik, zij het met enige schroom, weer een kwartet schrijf – of het onderhavige boek, dat zowel een overzicht wil zijn als een persoonlijk verslag.

Terwijl we steeds weer de indruk hebben dat het strijkkwartet onder de muzikale kunstvormen het neusje van de zalm is en wij als door de wol geverfde luisteraars daarom tot een gelukzalige elite gerekend moeten worden, is de schare luisteraars in absolute getallen in de eenentwintigste eeuw omvangrijker dan ooit tevoren. Maar ook het aantal strijkkwartetten dat jaarlijks en wereldwijd het daglicht ziet, en niet in de laatste plaats het aantal vaak jonge musici dat zich geheel en al aan deze hogeschoolkunst wil wijden groeit nog steeds. Ook in Nederland is sinds enkele decennia

het enthousiasme voor het strijkkwartet enorm toegenomen, bijvoorbeeld door de inzet van de Nederlandse Strijkkwartet Academie, door de aanwezigheid van oud en nieuw repertoire, door de aandacht in de media en in de concertzalen.

Ik heb dit boek geschreven voor de zeer velen die als hartstochtelijke amateurs het strijkkwartet als ultieme vrijetijdsbesteding beschouwen en de jonge musici die zich eraan wagen of er nog van dromen, voor hen die er thuis van genieten met cd's of via het internet, voor de diehards en de nieuwelingen in de concertzaal, kortom voor alle liefhebbers van het strijkkwartet. Ik heb bij de bespreking van de werken zoveel mogelijk rekening gehouden met de minder in de muziek geschoolde lezers. Toch zijn enkele basisbegrippen onvermijdelijk evenals de muziekvoorbeelden. De essentie is echter het luisteren. Bijna alle besproken werken zijn via de diverse nieuwe en oude media te beluisteren. Woorden schieten nu eenmaal tekort om het wezen van muziek recht te doen. Muziek is een tijdkunst waarmee het onzegbare uitgedrukt kan worden en waardoor luisteraars geëmotioneerd kunnen raken. Die emoties zijn *privé*, dus niet die van de componist, maar ook niet de mijne. Wanneer ik me in mijn beschrijvingen van de strijkkwartetten door mijn eigen enthousiasme laat meeslepen, weet dan dat dit uitsluitend op basis is van mijn persoonlijke emoties en dat elke lezer vrij is er andere meningen en gevoelens op na te houden.

In de tekst zijn toonsoorten in grote terts of majeur met een hoofdletter weergegeven en in kleine terts of mineur met een kleine letter. C betekent dus C grote terts en c is c kleine terts. De afzonderlijke tonen zelf zijn weergegeven met cursieve letters: *a, b, c, des, f* enzovoort. Tot slot dank ik mijn redactrice Odilia Vermeulen, gesecondeerd door Ton Braas op de achtergrond, voor haar onvolprezen redactionele werk. Zij heeft in mijn tekst met grote kennis van zaken gewied en gesnoeid en mij doen opschrijven wat ik ook werkelijk had willen en moeten opschrijven. Amsterdam University Press heeft mij in staat gesteld dit boek te schrijven, waarvoor ik mijn uitgevers, eerst Saskia Gieling en daarna Rixt Runia, veel dank verschuldigd ben.

Leo Samama

Voorburg, november 2017

# Ontstaan

## 1. Overture

De ontwikkeling van het strijkkwartet ging samen met de groeiende behoefte van de burgerij om net als de adel thuis muziek uit te voeren of te laten uitvoeren. Dit heeft er zeker toe bijgedragen dat nog in onze tijd, zo'n twee en een halve eeuw later, kwartetmuziek geacht wordt in kleine zalen, salons of huiskamers genoten te worden. Toen het Quartetto Italiano in de jaren zeventig van de vorige eeuw in de grote zaal van het Amsterdamse Concertgebouw optrad met de pianist Maurizio Pollini, vonden zowel amateurs (het publiek) als professionals (enkele van de recensenten) dat zoiets eigenlijk niet gepast was. Daar hoorde een kwartet niet thuis, net zo min als een piano- of liedrecital. Toch werden heel wat strijkkwartetten van Haydn aan het eind van de achttiende eeuw door het Salomon Kwartet in de Hanover Square Rooms ten doop gehouden in aanwezigheid van zo'n vijfhonderd mensen en presenteerde het Joachim Kwartet in de jaren tachtig van de negentiende eeuw concertseries in Berlijn in de Singakademie met een capaciteit van meer dan achthonderd luisteraars. (→1)

Die sfeer van het eerste uur, uit de jaren dat het strijkkwartet vooral in de huiselijke kring tot ontwikkeling kwam, is nog steeds een belangrijke drijfveer voor de vele amateurs die een strijkkwartet formeren om zich aan dit bijzondere oeuvre te zetten. Geen groter genot dan thuis met vrienden kwartet te spelen! Dat blijkt bijvoorbeeld uit het lezenswaardige, maar hier en daar ook burgerlijk zelfingenomen boekje *Das stillvergnügte Streichquartett* (1936) van Ernst Heimeran en Bruno Aulich (in het Nederlands bekend als *Het fijnbesnaarde strijkkwartet*). Een groot deel van het vroege kwartetrepertoire is nu eenmaal huis- of beter gezegd salonmuziek, aangenaam tijdverdrijf voor (aanvankelijk) vier heren. Befaamd is de uitspraak van Goethe hierover in een brief van 9 november 1829 aan zijn vriend, de componist Carl Zelter:

Dit soort uitvoeringen zijn voor mij van oudsher van alle instrumentale muziek het beste te begrijpen: men hoort vier intelligente mensen die zich met elkaar onderhouden, gelooft iets van hun conversatie te kunnen begrijpen en de eigenaardigheden van de instrumenten te leren kennen.

In de beeldvorming van Goethe is het strijkkwartet dus vooral een beschaafd gesprek van vier ontwikkelde personen, waarmee hij eerder bij de retoriek van de onderhoudende conversatie uit de achttiende eeuw aansluit

dan bij de stand van zaken van zijn eigen dagen. Beethoven was twee jaar voor dit geschreven werd overleden, en had met zijn laatste handvol kwartetten het niveau van het achttiende-eeuwse discours ver achter zich gelaten. Schubert was een jaar eerder gestorven, in 1828, en creëerde met zijn *Strijkkwartet in G* (D887) een dramatisch meesterwerk dat in plaats van beschaafde wellevendheid veeleer de spannende sprookjes van Grimm verkiest, en waarin gedroomd wordt van een onbereikbaar geluk. Toch is het dit onderhoudende viertal dat zich in het geheugen genesteld heeft.



1. Het Joachim Kwartet in de Singakademie in Berlijn.

Wat is een kwartet? Voor de goede orde: we hebben het in dit overzicht over het strijkkwartet, oftewel de formatie bestaande uit twee violen, altviool en cello. Dus niet de combinatie van viool, twee alten en cello (zoals van Giuseppe Maria Cambini en Johann Albrechtsberger) of van viool, alt en twee cello's (Anton Arensky), noch die van viool, alt, cello en contrabas (Friedrich Dotzauer) of van drie cello's en contrabas (Christoph Wagenseil) en evenmin de samenstelling zoals die geregeld in de dansmuziek van de vroege negentiende eeuw (Joseph Lanner) werd voorgeschreven: drie violen met cello. We hebben het dus ook niet over vocale kwartetten, blokfluit- of saxofoonkwartetten, waarvan er ook vele zijn gecomponeerd, omdat het kwartet als groep van vier musici altijd zeer populair is geweest. Volgens sommige wetenschappers zou dat te maken kunnen hebben met de kracht



van het getal vier: de vier seizoenen, het Quadrivium, het vierkant en de vier windstreken. Pythagoras meende dat het getal 4 en het tetragram volmaakt zijn. De vier stemsoorten sopraan, alt, tenor en bas of de vier hoofdtonen van een samenklank in ons tonale systeem (bijvoorbeeld, *c-e-g-c*) zijn inderdaad perfect en behoeven geen aanvulling. In de vijftiende eeuw al werd de vierstemmigheid in sacrale vocale muziek als volmaakt beschouwd. Het strijkkwartet is 'dus' een volmaakt ensemble.

Of toch niet? Het zijn immers twee violen tegenover een enkele alt en een enkele cello. Is dat wel de juiste klankbalans? De altviool heeft – zeker in de hogere registers – minder kracht in de klank dan de viool of de cello. Soms wordt dat opgelost de cellist tussen de tweede violist en de altist in het midden te plaatsen, waardoor de cellist recht de zaal in speelt en de altist dicht bij het publiek zit. Toch is dat geen goede oplossing, want de klankgaten van de alt zijn dan juist van de zaal af gericht. We moeten ons daarbij wel realiseren dat de positie van het kwartet tegenover een 'zaal' met publiek aanvankelijk geen rol speelde. Er werd thuis gemusiceerd, veelal in een cirkel, soms rond een speciaal daarvoor gebouwde kwartetlessenaar of kwartettafel. (→2)

Een volmaakte samenklank vraagt echter ook dat de tussenstemmen (tweede viool en altviool) volmaakt in evenwicht zijn met de buitenstemmen, de sopraan (eerste viool) en de bas (cello). Dat is een kwestie van balans, een balans die tot stand moet komen op basis van de klank van ieders spel, van techniek en volmaakte intonatie, de wens om samen muziek te maken, en het vermogen als individu maar vooral als groep met de luisteraar te communiceren. Zoals Norbert Brainin, de primarius van het Amadeus Kwartet, het eens in een lezing formuleerde: 'Het is de echte balans in het ensemble die beslissend is voor het echte en aanhoudende succes van een echt strijkkwartet.' Alleen wanneer die echte balans wordt gerealiseerd, komt de gespeelde muziek, dus ook de componist ervan, volledig tot zijn recht.

Dit inzicht kwam overigens pas in de tweede helft van de negentiende eeuw tot ontwikkeling binnen een professionele strijkkwartetcultuur gestoeld op de werken van Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert en Brahms. In een tijd waarin men begon na te denken over de technische aspecten van het kwartetspel: over de manier van strijken en of het nodig is dat elke speler in synchrone passages of bij gelijkkluidende frases dezelfde streken kiest; over het vibrato en of het wenselijk is dat alle strijkers op eenzelfde manier vibreren; en uiteindelijk ook over de te bespelen instrumenten en in hoeverre die van eenzelfde herkomst zouden moeten zijn, van eenzelfde bouwer. Na 1900 ontstond zo een waarlijke 'haute cuisine' van het kwartetspel. Het spelen in een strijkkwartet is zo een specialisme geworden

waaraan een musicus zich voor de volle honderd procent moet wijden. Ad-hoc- kwartetten kunnen het juiste niveau nimmer bereiken.

Een kwartet is een symbiose. Veel musici ervaren hun kwartet als het 'andere' huwelijk. Sommige kwartetten blijven decennialang bij elkaar, zoals het Amadeus Kwartet, dat pas na veertig jaar werd opgeheven bij de dood van de altviolist Peter Schidlof in 1987. Andere kwartetten wisselen iets vaker van musici, zoals het Alban Berg Kwartet of zeer vaak zoals het Amerikaanse Juilliard en het Russische Borodin Kwartet. Veelal zijn wisselingen het gevolg van andere levens- en loopbaanwensen, ziekte, overlijden of onverenigbaarheid van karakter. Veel mutaties vinden vooral in de latere jaren van een ensemble plaats, omdat een van de kwartetleden het wel meer dan veertig of zelfs vijftig jaar volhoudt en de anderen om tal van redenen moeten afhaken of willen ophouden. Bepaalde kwartetten met een langdurige loopbaan zijn onder meer het Schuppanzigh Kwartet (1795/1805-1830), het Hellmesberger Kwartet (1849-1901), het Joachim Kwartet (1869-1907), het Rosé Kwartet (1882-1945), het Kolisch Kwartet (1921-1944), het Beethoven Kwartet (1923-1987), het Hongaars Kwartet (1935-1972), het Quartetto Italiano (1945-1980), het Juilliard Kwartet (sinds 1946), het Amadeus Kwartet (1947-1987), het Nederlands Strijkkwartet (1951-1971), het Alban Berg Kwartet (1970-2008), het Kronos Kwartet (sinds 1973) en het Arditti Kwartet (sinds 1974).



2. Kwartettafel in Louis XV-stijl (late 19<sup>e</sup> eeuw).

Het strijkkwartet heeft zich vanaf het midden van de achttiende eeuw in hoog tempo ontwikkeld. In amper twee decennia was het algemeen ingevoerd als belangrijkste vorm van kamermuziek, niet alleen als muzikale conversatie op niveau, maar ook als entertainment in de salons van de stadsadel en de gegoede burgerij. Het lijkt erop dat tal van componisten onafhankelijk van elkaar met het nieuwe genre in de weer zijn gegaan. Haydn was een van hen, niet de eerste, wel de meest opvallende voor de verdere ontwikkeling van het genre. Van hem loopt een belangrijke lijn via Mozart naar Beethoven, Schumann en Brahms door tot in de twintigste eeuw. Rond het midden van de negentiende eeuw was de algemene opvatting dat het strijkkwartet tot de hoogste kunstvorm binnen de muziekkunst gerekend moet worden. Dat juist in dat medium een componist de toppen van zijn kunnen bereiken kan en tegelijk het dichtst bij zichzelf zal komen, de meest persoonlijke uiting van zijn ziel zal kunnen verklanken. Het gevolg van een dergelijke mening, die zich in het midden van de negentiende eeuw aandiende en gestoeld is op zowel de filosofische gedachten van Arthur Schopenhauer als de faam van de laatste strijkkwartetten van Beethoven, is dat terwijl de meeste componisten vóór 1800 nog probleemloos veertig, vijftig of zestig strijkkwartetten aan het papier toevertrouwen, niet zelden ook nog in series van zes bij elkaar, menigeen het binnen enkele decennia niet waagde meer dan een handvol te produceren.

Maar er bestond ook een parallelle ontwikkeling. Want het strijkkwartet was in de vroege negentiende eeuw niet alleen een medium voor specialisten geworden (zowel spelende als luisterende), maar ook een algemeen geliefd genre voor amateurkwartetten. Die zochten een lichter genre, waarin meer nadruk ligt op aangename melodieën die veel weg hebben van geliefde operaria's, en waarbij een professional (meestal de primarius) de andere drie op sleeptouw neemt. Zo schreven al in de late achttiende eeuw tal van componisten, vooral in Frankrijk maar ook in de Duitse landen, elegante *Quatuors concertants* of *Violinquartette*. Na verloop van tijd verloren deze 'salonfähige' kwartetten hun populariteit en werden voor huiselijk gebruik steeds meer opgevolgd door eenvoudige kwartetten, die in de twintigste eeuw onder de noemer huismuziek werden geschoven. In de concertzaal werden deze, evenals de vele briljante kwartetcomposities uit de achttiende eeuw, vrijwel niet meer uitgevoerd. Zelfs de strijkkwartetten van Mendelssohn, Berwald of Saint-Saëns werden door menige door de wol geverfde kwartetliefhebber te licht bevonden. Deze tweedeling begon al toen Haydn aan het einde van zijn lange loopbaan besloot om de diverterende vroege kwartetten niet in zijn lijst met strijkkwartetten op te nemen maar ze als divertimenti op een zijspoor te zetten. Het strijkkwartet was een serieuze zaak.

Rond 1900 was de situatie voor het kwartet dus tamelijk eenduidig: een zichzelf respecterend componist kan de lat niet hoog genoeg leggen wanneer hij een strijkkwartet wil schrijven. Het is toch opvallend dat weinig componisten in dit genre onbekommerd partituur na partituur hebben nagelaten. Drie tot zes exemplaren op een heel leven is eerder regelmaat dan uitzondering. Zelfs notoire veelschrijvers (hetgeen geen kwalitatief oordeel is maar uitsluitend een kwantitatieve observatie) zoals Heitor Villa-Lobos (17 kwartetten), Darius Milhaud (18), Dmitri Sjostakovitsj (15), Vagn Holmboe (20), of recenter Leif Segerstam (tot op heden ruim 30) en Wolfgang Rihm (tot op heden 13) komen niet in de buurt bij de aantallen van hun voorgangers rond 1800. Even leek het erop dat het strijkkwartet als traditioneel genre na 1945 uit de gratie was geraakt, maar dat gold slechts voor enkele componisten. Ook de toenmalige avantgarde heeft de weg naar deze bijzondere combinatie gevonden. Er worden in de eenentwintigste eeuw nog steeds zeer veel strijkkwartetten gecomponeerd en zeer veel strijkkwartetensembles opgeleid.

Tot slot van deze beknopte inleiding moet vermeld worden dat het niet de bedoeling is noch de wens is geweest een volledig overzicht van het repertoire voor strijkkwartet aan te reiken. De vele bijzondere combinaties met strijkkwartet worden hooguit hier en daar aangestipt. Het strijkkwartet plus is nu eenmaal niet hetzelfde als het strijkkwartet sec. De balans en intimiteit worden verstoord zodra er een vijfde instrument bij komt, ook wanneer dat een andere strijker is. De combinaties met strijkkwartet hebben zeker bijzondere muziek opgeleverd. Denk alleen maar aan de strijkkwintetten met twee altviolen van Mozart en Brahms, of het kwintet met twee cello's van Schubert, de kwintetten met klarinet van Mozart, Brahms en Reger, en zeker met een zo totaal ander instrument als de piano in de kwintetten van Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms en Franck. En dan is er de bijzondere combinatie met zang bij Schönberg, Respighi en Barber. En in speciale gevallen met twee extra strijkers, een altviool en een cello, zoals bij de sextetten van Brahms, Tsjaikovski en Schönberg. Er bestaan zelfs strijkkwartetten met elektronica, met name van Leon Kirchner, Ton Bruynèl, Jonathan Harvey en Kaija Saariaho.

Maar nee, ook deze interessante toevoegingen en alternatieven, die zo vaak in een kwartetavond voor een verrassende afwisseling kunnen zorgen, zal ik niet nader behandelen. Immers, om met de woorden van Stefan Hertmans te spreken:

Strijkkwartetten zijn een hele wereld op zich; ze combineren de volheid van symfonische bewegingen met de intimiteit van een gedicht; ze hebben

een dieperliggende spreektoon in zich. Ik ken geen andere instrumentale muziek die zo dicht tot het spreken nadert als het strijkkwartet, en tegelijk is het de zuiverste compositievorm; je hoort de componist luidop denken over structuur en gevoel. Het strijkkwartet is het speelveld waarop dat grote gevecht tussen emotie en rede op zijn zuiverst wordt gestreden, en dit in een discursieve toon, die ons tegelijk betovert met zijn ingehouden schoonheid. (*De Gids* (1993) Jaargang 156, p.689)

## 2. Een reconstructie

Tot op heden weten we eigenlijk nog steeds niet waar en hoe het strijkkwartet precies is ontstaan. Dat lijkt merkwaardig bij zo'n belangrijk genre in onze westerse cultuur. Bovendien rijst de vraag: hoe is het mogelijk geweest dat de muziek voor twee violen, een altviool en een cello binnen een generatie, tussen 1760 en 1785, steeds meer ieders aandacht is gaan opeisen om tenslotte het nec plus ultra te worden van het compositorische vak? Nog geen tien jaar na de dood van de grote Johann Sebastian Bach moeten de eerste composities voor deze bijzondere bezetting geschreven zijn. Toch zal het strijkkwartet als genre niet geheel uit de lucht zijn gevallen. Het is zelfs ondenkbaar dat deze bezetting de uitvinding is geweest van een enkeling en dat – zoals de traditionele overlevering ons wil doen geloven – één componist, Joseph Haydn, het strijkkwartet eigenhandig van een charmante vorm van huiselijke entertainment omhoog gestuwd zou hebben tot het zo door en door persoonlijke genre dat zoveel componisten met ontzag heeft vervuld en zoveel luisteraars vervoerd.

De opkomst van het strijkkwartet kan van verschillende kanten bekeken worden. Ten eerste in relatie tot de bezetting van de vier instrumenten, in het bijzonder de samenstelling van twee violen, een alt en een cello. Ten tweede vanuit diverse, oudere barokke muziekgenres. En ten derde op basis van verscheidene maatschappelijke ontwikkelingen in het midden van de achttiende eeuw.

De eerste twee invalshoeken hebben in zekere zin met elkaar te maken, aangezien, zoals gezegd, al in de vijftiende eeuw, in de vroegrenaissance, de vierstemmigheid in de vocale muziek als een perfect ensemble werd beschouwd, verdeeld over sopraan, alt, tenor en bas, de meest voorkomende stemtypes. In de loop van de renaissance werd deze basisbezetting omwille van een rijkere klank, van dramatische effecten en van de met name in Noord-Italië zo geliefde meerkorigheid steeds verder uitgebreid. Maar de basis, die vierstemmigheid, bleef het ideaal.