

## Toelichting programma 21 september 2021 TAQA Theater De Vest

Hoewel Joseph Haydn te boek staat als de peetvader van het pianotrio, was het Ludwig van Beethoven die deze bezetting definitief bestaansrecht gaf en perspectieven bood voor de negentiende eeuwse componisten. Zijn pianotrio's, het beroemde Geistertrio voorop, vormden en vormen de inspiratiebron voor veel componisten na hem. Ook Pjotr Iljitsj Tsjaikovski en de hedendaagse componist Alexey Shor vonden in het werk van Beethoven de voorbeelden voor een perfecte balans tussen de instrumenten en een bij vlagen symfonische klank. Ondertussen was het Tsjaikovski die er voor zorgde dat het pianotrio ook in de Russische wereld een geaccepteerde en gangbare vorm werd.

Ludwig van Beethoven liet geen misverstand over zijn ambities bestaan toen hij in 1795 drie pianotrio's als zijn opus 1 publiceerde. Joseph Haydn had het pianotrio op de klassieke kaart gezet, en Beethoven zou wel even laten horen hoezeer hij het voorbeeld van zijn kortstondige leermeester kon overtreffen. Beethoven creëerde direct meer evenwicht en gelijkheid tussen de drie instrumenten onderling en zou uiteindelijk elf pianotrio's schrijven. Toch duurde het na opus 1 ruim tien jaar voordat hij weer naar het pianotrio terugkeerde. Na het voltooiën van zijn Zesde symfonie, de *Pastorale*, schreef de componist in 1808 twee pianotrio's opus 70. De eerste van deze set, het **Geistertrio**, groeide uit tot een van Beethovens bekendste bijdragen aan deze vorm. De opmerkelijke bijnaam dankt het werk aan het langzame middendeel, Largo assai ed espressivo, dat omgeven wordt door twee vrolijke en snelle hoekdelen, waarin de drie instrumenten ondanks een aantal dominante uitbarstingen van de piano, inderdaad volkomen gelijkwaardig zijn. Dit largo wordt wel de langzaamste muziek genoemd die tot dan toe geschreven was. Het mysterieuze en spookachtige werk vol ijle tremolo's en voor die tijd wonderlijke orkestrale texturen zou gebaseerd zijn op schetsen voor een heksenscène in een opera over Macbeth die Beethoven uiteindelijk nimmer schreef. Het deel is gefragmenteerd en lijkt zich dolend en zonder enige coherentie zoekend een weg te banen. Pas in het laatste deel herstelt Beethoven de onzekerheid weer met virtuoos spel en een duidelijk herkenbare sonatevorm.

Hoewel de in Kiev geboren Maltees-Amerikaanse componist Alexey Shor in 1970 geboren werd, staat zijn taal niet ver af van de wereld van Beethoven. Noem het postmodern, noem het neoklassiek, feit is dat in het rijke oeuvre van Shor traditionele harmonie en herkenbare melodie van groot belang zijn. Als kind van twee wetenschappers vond hij in eerste instantie zijn weg als wiskundige, maar de muziek was nooit ver weg. Al snel zette hij zijn fascinatie voor de wetmatigheid achter de traditionele harmonieleer om in eigen werken waarin hij deze logica combineert met een melancholische inslag en een grote liefde voor de componisten die hem de weg wezen. Dat is ook meteen de samenvatting van zijn **Zeven stukken voor pianotrio**. De zeven korte karakterstukken die als een cyclus van Robert Schumann een eenheid vormen hebben korte thema's en harmonische elementen gemeen, maar lijken stuk voor stuk flarden te bevatten uit bekende werken van het klassieke repertoire. Toch wordt de herkomst van een inspiratiebron alleen duidelijk in het laatste deel, Schubertango, waarin Shor daadwerkelijk fragmenten van Schubert verwerkt en een haast vanzelfsprekend Latijns-Amerikaans sausje geeft. Hij schreef dit deel oorspronkelijk voor altviool en orkest, zoals hij ook andere delen eerder voor een andere combinatie schreef. Zo was de Saint Elmo Barcarolle eerst een werk voor piano solo. Shors magistrale instrumentatietechniek zorgt er voor dat de stukken klinken als absoluut gemaakt voor het pianotrio.

De melancholie gecombineerd met de symfonische inslag is iets wat Shor wat het pianotrio betreft van Pjotr Iljitsj Tsjaikovski geleerd kan hebben. Hij was het immers die het pianotrio in de laatste decennia van de negentiende eeuw op de kaart zette in Rusland. Terwijl het pianotrio in heel West-Europa furore maakte, wilde het in Rusland maar niet lukken. Tsjaikovski zelf gaf in 1880 toen zijn beschermvrouwe Nadezhda von Meck hem om een pianotrio voor huiselijk gebruik vroeg zelf de reden voor. 'De drie instrumenten mengen niet goed', zo motiveerde de componist zijn

aanvankelijke weigering. ‘De piano zou de delicate klanken van de viool en de cello alleen maar overstemmen. Naar mijn idee is de piano alleen effectief als solo-instrument, in combinatie met een symfonieorkest en als overduidelijk begeleidingsinstrument voor een ander instrument of een stem.’ Een jaar later schreef Tsjaikovski schoorvoetend aan Von Meck: ‘Ik heb het begin van een trio geschreven. Ik weet niet of het succesvol wordt en of ik het afmaak, maar ik doe mijn best.’ De aanleiding voor Tsjaikovski’s omslag en zijn streven zichzelf ‘te testen’ was de dood van zijn mentor Nikolai Rubinstein. Met zijn **Pianotrio in a op. 50** wilde de componist een kamermuzikaal monument oprichten voor deze conservatoriumdirecteur aan wiens herinnering hij het werk ook opdroeg. En monumentaal werd het. Hoewel het werk slechts twee delen bevat, neemt het zo’n vijftig minuten in beslag. Het eerste deel is een even onstuimige als meeslepende elegie en een vrije sonate vorm en het tweede deel vormt het ware zwaartepunt van het trio. Een thema dat zo uit de door Rubinstein geliefde Russische volksmuziek ontleend had kunnen zijn, is de aanleiding voor twaalf variaties, waarvan de laatste door velen als een apart derde deel beschouwd wordt omdat Tsjaikovski het hele variatietraject nog eens dunnetjes over lijkt te doen voordat het werk wegsterft in een coda dat het eerste deel nog even in herinnering roept. Ondanks de lengte werd het werk direct een groot succes en inspireerde het vele Russische componisten na Tsjaikovski om ook een trio te schrijven. Zo eerde Sergei Rachmaninoff de componist door na diens door zijn tweede Trio Elegiaque ter nagedachtenis aan Tsjaikovski te schrijven.

Paul Janssen