

Programmatoelichting pianorecital Ramon van Engelenhoven 19 januari 2020

In 1793 ging Beethoven naar Wenen met als voornaamste doel lessen te volgen bij Haydn. Haydn liet Beethoven symfonieën van hemzelf overschrijven, zodat Beethoven ze grondig zou leren kennen. De ‘**Grande sonate pathétique**’, geschreven vóór Beethovens eerste symfonie, lijkt wel zijn antwoord op de lessen bij Haydn. Groots van opzet, zoals Haydn dat deed in zijn latere symfonieën. En net als veel van Haydns symfonieën beginnend met een langzame inleiding. Toch klinkt vooral de Beethoven zoals we hem zo goed kennen: op zoek naar manieren om de vorm uit te rekken (fragmenten van de inleiding die terugkomen in het snelle deel), de dramatische lyriek van het langzaam deel, maar ook het bijna *catchy* thema uit het laatste deel. Het was er allemaal al in opus 13 en er zou nog veel goeds volgen.

Thomas Beijer zocht inspiratie voor zijn **Fantasia on El Canto del Caballero** bij de Spaanse Renaissance-componist Antonio de Cabezón. Die had zelf variaties, *diferencias*, op dit lied geschreven. Beijer gebruikt wel compositietechnieken die Cabezón ook gebruikte, zoals de passacaglia of het motet, of Spaanse dansritmes als de gigue, de pavan en de gallardo. Soms horen we de Spaanse Renaissance ook, maar lang niet altijd: zo *swingend* heeft een passacaglia niet vaak geklonken

Zoekend, bijna letterlijk ‘op de tast’ begint Chopins **Polonaise-Fantasia**. Alsof alles nog moet worden ingevuld, er een improvisatie begint waarin niets nog vaststaat. Als dan uit die ogenschijnlijk geïmproviseerde akkoordopeenvolging een melodie ontstaat, is dat aarzelend en voorzichtig. Pas daarna klinkt, in de linkerhand in octaven, voor het eerst het typerende polonaiseritme. Maar dat krachtige ritme wordt meteen weer naar de achtergrond geplaatst, en ondersteunt dan slechts diezelfde melodie. Martiaal, zoals bij veel van Chopins polonaises, wordt het eigenlijk nooit. Soms hevig gepassioneerd, maar vaker ingehouden en verinnerlijkt.

Drie *spooky* gedichten beeldt Ravel uit in zijn pianocyclus **Gaspard de la Nuit**. In het eerste deel, *Ondine*, klinkt de onderwaterwereld van de waternymf Ondine in de rechterhand, terwijl de linkerhand de begeerde sterveling lokt. De onmogelijke liefde tussen nymf en mens eindigt, na een kort onbegeleid gespeeld meditatief moment, in een sardonische lach met omlaag buitelande gebroken akkoorden. Daarna keert de rust terug in het water. Doodsklokken klinken onophoudelijk in *Le Gibet*, ‘de galg’. Onheilspellend en luguber klinkt steeds een Bes: een lijk hangt aan de galg buiten de stadsmuren in de brandende zon. Alleen de geluiden van insecten verbreken de stilte. *Scarbo* is de dwerg die opspringt, verdwijnt en – na opnieuw een maat rust – toch weer opduikt, rusteloos en onvoorspelbaar als altijd.

Korngolds opera *Das Wunder der Heliane* uit 1927 lijkt inhoudelijk op George Orwells *1984*, meer dan twintig jaar later geschreven. Bij Korngold is het de ‘Heerser’ die al het menselijke onderdrukt: verlangen, liefde, zelfs humor is verboden. Als een vreemdeling probeert de mensen aan het lachen te brengen wordt hij ter dood veroordeeld. Dan zoekt Heliane hem op in zijn dodencel, **Ich ging zu ihm**, en toont zich op zijn verzoek naakt aan hem, ‘damit sein armes Aug noch Liebe könne sehen, ehe dass es bräche.’ Korngolds laat-romantische, gloedvolle muziek is het tegenwicht in een onmenselijke wereld.

Componisten hebben zich altijd laten inspireren door de volksmuziek uit hun eigen land. De bourree of gavotte bij Bach, de Duitse dans bij Mozart, de Ländler bij Schubert, de volksliederen in Mahlers symfonieën. Voor de Argentijn Ginastera was de Argentijnse folklore een bron om zijn ‘klassieke’ muziek te creëren. De **Danzas Argentinas, op. 2** schreef hij toen hij eenentwintig was.

(door Eric Boor, musicoloog)