**Toelichting programma 26 januari 2020 het Koninklijk Concertgebouw Amsterdam**

Er gebeurde veel op muziekgebied in de tweede helft van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. De klassieke vormen komen onder druk te staan dankzij onder anderen Schumann, de toontaal wordt rijker en leidt naar de nieuwe wegen van Debussy en Stravinsky en zowel de piano- als de viooltechniek schrijdt razendsnel voort dankzij de inventiviteit van componisten en musici als Chopin, Ysaÿe en wederom Debussy. Een beknopte tijdreis vol ontroerende en opwindende muziek.

In de laatste jaren van zijn leven werd Robert Schumann steeds zwaarder op de hand. De meeste werken zoals de Fantasiestukken op. 111, het Pianotrio in g en de twee vioolsonates op. 105 en 121 hebben een fatalistisch en introspectief karakter en de mineurtoonsoorten overheersen. Bovendien bleef Schumann moeite hebben met de strengere vormen zoals de sonate. De componist van de vele cycli vol karakterstukken had een verhaal, een beeld nodig om zijn meest briljante werken te schrijven. Toch liet het fenomeen vioolsonate hem niet los. Na zijn eerste Vioolsonate in a op. 105 was hij niet tevreden. ‘Vandaar dat ik een Tweede vioolsonate schreef, in de hoop dat deze beter uitpakt’, aldus de componist. Hij schreef deze **Tweede vioolsonate** in vrij korte tijd in oktober 1851, vlak na de eerste. Het is vooral de piano die overheerst terwijl de viool zelden het middenregister overschrijdt. Alleen in het snelle laatste deel komt er een werkelijke dialoog op gang en verdelen de instrumenten het thematische materiaal. En ondanks de introspectieve bui haalt Schumann aan het eind toch even stevig uit.

Uithalen deed ook Eugène Ysaÿe in de **Caprice d’après Etude en forme de valse** gebaseerd op de Etude en forme de valse uit de Six etudes uit 1877 van Camille Saint-Saëns. De Belgische violist volgt in dit werk dat meer hercomponeren dan arrangeren is, de noten van Saint-Saëns wel, maar voegde hier en daar wat spektakel toe om zo in beide instrumenten de virtuositeit uit te vergroten en het werk om te vormen tot een waar showstuk dat sindsdien kan rekenen op een grote belangstelling van niet alleen ambitieuze violisten, maar ook van een breed publiek dat wat muzikaal trapezewerk wel kan waarderen.

Frédéric Chopin zette in de vroege negentiende eeuw de piano naar zijn hand. Bovendien maakte hij diverse tot dan toe nauwelijks bekende vormen populair. Daarbij schreef hij niet zomaar Polonaises, Walsen, Scherzo’s, Nocturnes en Barcarolles, maar transformeerde hij deze dansen en vormen tot kunstwerken die veel verder gingen dan hun oorsprong. Zo is de **Barcarolle op. 60**uit 1846, het laatste werk dat Chopin in 1848 publiekelijk uitvoerde, al lang geen Venetiaans gondellied meer, al is die oorsprong duidelijk hoorbaar in de doorgaande melodie en de kabbelende begeleiding, maar een groots dramatisch opus dat welhaast als een symfonisch gedicht een verhaal vertelt dat de luisteraar meesleept.

Hoewel het na het werk van de romantische virtuozen nagenoeg onmogelijk leek, bracht Claude Debussy aan het einde van de negentiende eeuw een revolutie teweeg in de pianotechniek en -muziek. Debussy ontwikkelde een geheel eigen stijl en vorm waarin symboliek en suggestie de boventoon voeren. Zijn pianotechniek paste hij daar geheel op aan. Die eigen stijl is volop aanwezig in zijn **Images**. Hij publiceerde de twee boeken in 1905 en 1908 en hij was zeer overtuigd van zijn werk. Nadat hij de eerste drie stukken had ingeleverd, noteerde hij in een brief aan zijn uitgever. ‘Hebt u de Images gespeeld? Zonder valse bescheidenheid geloof ik dat de drie stukken het goed maken en dat ze hun plaats in de pianoliteratuur in zullen nemen. Links van Chopin of rechts van Schumann. Zoals u verkiest.’ Een understatement, want zeker het eerste deel, Reflets dans l’eau, was met de murmelende arpeggio’s, uitmondend in suggestieve klankwaaiers en het subtiele pedaalgebruik absoluut een noviteit. Ook de wijze waarop Debussy verwees naar de zeventiende eeuw in Hommage à Rameau en de manier waarop hij de gamelanmuziek, die hij tijdens de Wereldtentoonstelling in Parijs had gehoord, vertaalde in de voortgaande quasi-polyritmische structuren van het laatste deel Mouvement, getuigen van een avontuurlijke en vernieuwende geest.

Vernieuwend en avontuurlijk was ook Igor Stravinsky. De westerse wereld maakte kennis met de jonge componist dankzij Sergej Diaghilev en zijn Ballets Russes, de balletgroep die in Parijs was uitgegroeid tot het meest spraakmakende gezelschap van de vroege twintigste eeuw. In 1910 had Diaghilev het risico genomen om een werk van de jonge, onbekende Stravinsky op het programma te zetten. De Vuurvogel werd het grote succes van dat jaar. De prachtige muziek die zijn wortels duidelijk vond in het werk van Tsjaikovski en Rimski-Korsakov betoverde het publiek direct en ook het complete ballet was een sensatie. Stravinsky baseerde zich op een Russisch sprookje en ook in de partituur was Rusland nadrukkelijk aanwezig. In de Dans Infernale denderen de Russische ritmes over elkaar heen, de Finale begint met een letterlijk citaat van een Russisch volksliedje en ook de prachtige Berceuse is geïnspireerd op de volksmuziek. De Italiaanse pianist en docent Guido Agosti maakte in 1928 juist van juist deze drie delen een fascinerende pianobewerking waarin de virtuositeit van de romantici en de vernieuwingsdrang van Debussy samenkomen in een niet eerder gehoorde toontaal.

Paul Janssen