**Toelichting programma 9 maart 2020 Hoornder kerk Den Hoorn (Texel)**

Joseph Haydn komt de eer toe de grondlegger van het klassieke pianotrio te zijn. Toch deed hij niets anders dan voortborduren op de barokke sonate en triosonate waarin een of twee solo-instrumenten zich begeleid weten door een basso continuo bestaande uit een akkoordinstrument en een bas. Haydn zette de bezetting om naar klassieke snit en gaf in de loop van zijn rijke leven de drie instrumenten steeds meer zelfstandigheid. Dankzij deze ingreep kon de bezetting van viool, cello en piano in vele vormen ingezet worden en uitgroeien tot een begrip vergelijkbaar met het strijkkwartet. Elke zichzelf respecterende componist heeft wel een of meer pianotrio’s geschreven, want de bezetting leent zich voor elk tijdperk. Zo staat vandaag de klassieke snit van Haydn naast de romantiek van Tsjaikovski en de schrijnende twintigste eeuw van Sjostakovitsj.

De eerste pianotrio’s van Joseph Haydn waren nog vooral pianosonates met begeleiding van de andere instrumenten, een gangbare praktijk in die dagen. Zelfs zijn laatste trio’s uit de jaren negentig van de achttiende eeuw droegen vaak nog de naam ‘Pianosonate met de begeleiding van viool en cello’. Haydns trio’s waren ook meer bedoeld voor het amateurcircuit, voor het huiselijk vermaak van de gegoede burgerij. En daarbij was de piano als centrum van de muzikale festiviteiten onmisbaar. Dat is ook duidelijk te horen aan Haydns **Trio nr. 39 in G Hob. XV:25**, het zogenaamde Zigeunertrio uit 1795. De textuur is helder en doorzichtig, en hoewel de cello en vooral de viool inmiddels een duidelijk zelfstandige rol hebben is de piano nog steeds de motor achter het Inleidende Andante, een charmant thema met variaties, en het lyrische Adagio dat, voor die tijd en voor Haydn verrassend in E majeur staat. Het werk dankt zijn bijnaam aan het laatste deel, de spectaculaire Rondo à l’Ongarese. Dit zwaartepunt van het trio is gebaseerd op melodieën van de Hongaarse zigeunerdans, de verbunkos. Melodieën die Haydn ongetwijfeld hoorde rond het landgoed van de Esterhazy’s. Hoewel Haydn deze volksmelodieën in een klassiek keurslijf perst, laat hij de viool met even frenetiek als schmierend passagewerk wel stralen als een heus zigeunerinstrument, terwijl de piano en de cello de temperatuur stevig doen oplopen.

Met zoveel expressiviteit uit drie instrumenten is het wonderlijk dat het trio pas in de negentiende eeuw uitgroeide tot een volwaardige bezetting met drie gelijkwaardige instrumenten. In Rusland voegde men er een extra dimensie aan toe en kreeg het trio in de tweede helft van die negentiende eeuw mede dankzij Tsjaikovski bovenal de klank van een klaagzang. Ook Dmitri Sjostakovitsj droeg in het midden van de twintigste eeuw zijn steentje bij. Vier dagen na de dood van zijn goede vriend Ivan Sollertinsky in februari 1944 voltooide hij het schrijnende eerste deel van zijn **Trio nr. 2**. Het trio dat in eerste instantie bedoeld was als een reflectie over de gebeurtenissen in de concentratiekampen gedurende de Tweede Wereldoorlog, werd zo een in memoriam voor Sjostakovitsjs ‘ideale gezelschap, mentor en alter ego’.

Het begin van het eerste deel, een bleke, bijna wanhopige canon, zet de toon die in het tweede deel even onderbroken wordt. Dit typische Sjostakovitsj-scherzo is bedoeld als een beknopt portret van Sollertinsky. De sombere passacaglia die het Largo vormt haakt weer aan bij de sfeer van het begin. De referentie aan de Holocaust bleef vooral in het laatste deel bestaan waar Sjostakovitsj in een macabere dans een Joods thema citeert dat ook een belangrijke rol speelt in zijn fameuze Achtste strijkkwartet. Aan het slot keert het thema van het Largo weer terug, nu in een iets positiever daglicht.

 ‘Ik kan de combinatie van viool, cello en piano niet uitstaan’, schreef Pjotr Iljitsj Tsjaikovski in 1880 aan zijn beschermvrouwe Nadezjda von Meck nadat zij hem had gesuggereerd een trio te schrijven. ‘Ik vind dat de timbres van deze instrumenten niet versmelten… ik beschouw het als een marteling om te luisteren naar een pianotrio. De piano kan alleen maar efficiënt zijn in drie situaties: solo, samen met een orkest of op de achtergrond als een begeleidingsinstrument.’ Toch zou de componist van groot belang zijn voor de ontwikkeling van het Russische pianotrio, want een jaar later schreef Tsjaikovski zonder dat iemand er om vroeg zijn enige pianotrio, het **Pianotrio in a op. 50**. Hij schreef het werk ‘ter herinnering aan een groot artiest’, de oprichter van het conservatorium van Moskou en Tsjaikovski’s mentor en goede vriend Nikolai Rubinstein die op 23 maart 1881 overleed. Waarom Tsjaikovski ter herinnering aan hem juist een pianotrio schreef is niet duidelijk, wel dat het een van de meest opmerkelijke trio’s uit het repertoire is geworden. Het is met een duur van zo’n vijftig minuten een van de langste trio’s, zeker voor die tijd, en het heeft met slechts twee delen een onconventionele opzet. Het eerste deel begint conform de titel met een elegische inleiding en gaat hoewel de sfeer somber blijft over in een relatief conventionele ‘sonate’. Het tweede deel is een groots thema met variaties, vol verborgen muzikale herinneringen aan Rubinstein. Wat vooral opvalt, is de haast orkestrale sfeer die het werk heeft, precies waar Tsjaikovski angst voor had. ‘Het trio is klaar’ schreef hij begin 1882 aan Von Meck. ‘Maar ik ben bang dat ik gefaald heb de instrumentale combinatie aan te passen aan mijn muzikale gedachten. Ik vrees dat ik muziek van een symfonisch karakter heb gearrangeerd als een trio in plaats van direct voor de instrumenten te schrijven.’

Al snel bleek Tsjaikovski’s grootste angst de grote kracht van het trio; het werd ondanks de lengte een van de populairste werken van het triorepertoire.

Paul Janssen