**Toelichting programma vrijdag 4 november 2022 Dorpskerk Castricum**

Frédéric Chopin was in de eerste helft van de negentiende eeuw niet alleen een pianist met de status van een popidool, hij gold ook als een groot vernieuwer van de pianomuziek. Omdat in de twintigste eeuw de scheiding tussen uitvoerend musicus en componist steeds groter werd, is het lastiger de grote vernieuwers van de modernere klaviermuziek te benoemen. Toch zijn ze er wel degelijk. Maurice Ravel gooit hoge ogen met zijn complexe partituren zoals het vroege Miroirs. En György Ligeti ontpopte zich vooral later in zijn leven als een virtuoos en vernieuwend pianocomponist. De voorbodes daarvan zijn al aanwezig in zijn sympathieke Musica Ricercata. Luciano Berio geldt sowieso als een componist die de instrumentale grenzen opzocht, al is zijn Wasserklavier opvallend mild en bijna traditioneel. En Igor Stravinsky maakte het vooral bewerkers van zijn orkestpartituren zo lastig dat ze, zoals Guido Agosti, wel tot duizelingwekkende pianopartituren moesten komen. Wat dat aangaat is dit programma niet alleen een voorbeeld dat twintigste-eeuwse pianomuziek ook welluidend kan zijn, maar vooral een staalkaart van de erfgenamen van Chopin.

Luciano Berio was niet alleen maar een van de kopstukken van de naoorlogse avant-garde. De Italiaanse componist kende ook zijn klassiekers. Dat bewees hij al vroeg met een werk dat later het eerste deel van zijn Six encores zou worden. Berio schreef deze zes korte pianowerken tussen 1965 en 1985. Deze even lichtvoetige als geconcentreerde werken die zich laten beluisteren als kruisingen tussen een werk van Schubert, etudes van Chopin en stijlmiddelen uit de tweede helft van de twintigste eeuw begonnen met **Wasserklavier**. Het is een werk waarin zowel het vloeiende van stromend water als het gladde spiegeloppervlak van een windstil meer een muzikaal equivalent krijgen.

Maurice Ravel had als jonge pianist en componist op zijn minst een gemankeerde verhouding met het muzikale establishment. Het Conservatorium van Parijs stuurde hem zowel weg van de piano- als van de componistenopleiding en zijn pogingen om de prestigieuze Prix de Rome te krijgen groeide uit tot een publieke klucht. Uiteindelijk vond de jonge Ravel gehoor bij geestgenoten als de pianist Ricardo Viñes, de criticus M.D. Calvocoressi, de dichters Tristan Klingsor en Léon-Paul Fargue en de schilders/ontwerpers Edouard Benedictus en Eugene Alian Séguy. Zij noemden zich de Apaches, de hooligans, en kwamen wekelijks bijeen om nieuwe werken te lezen en te spelen. Ravel schreef de cyclus **Miroirs** in 1904 en 1905. Elk van de vijf delen is opgedragen aan een lid van de Apaches. Zo is het eerste deel Noctuelles (nachtvlinders) geïnspireerd door een dichtregel van Fargue en is Oiseaux tristes opgedragen aan Viñes om dat hij de enige was die dit overigens minst pianistische deel meteen waardeerde. Het uitbundige vierde deel Alborada del gracioso, doorgaans goed voor voortijdig applaus, schreef hij speciaal voor Calvocoressi. Dit deel waarin Ravel verwijst naar de Baskische wortels van zijn moeder groeide nadat hij het op verzoek van Sergei Diaghilev orkestreerde voor een ballet uit tot een van zijn bekendste orkestwerken.

Het verstilde La vallée des cloches lijkt een studie in verschillende klokgeluiden op de piano. Volgens pianist Robert Cassadesus, die het werk onder leiding van Ravel instudeerde, was het een impressie van de klokken van Parijs. De zware klokslagen waarmee dit deel en de complete cyclus eindigt zouden geïnspireerd zijn op de grote klok van de Sacré-Coeur.

We kunnen het ons nu bijna niet meer voorstellen, maar de 24 Preludes op. 28 van Frédéric Chopin waren toen ze verschenen al snel even revolutionair als populair. Een prelude was in die tijd vooral een stemmig stuk dat hooguit werd gebruikt om ‘op te warmen’ voor het echte werk. Zo niet voor Chopin. Tussen 1837 en 1838 schreef hij 24 op zichzelf staande werken die gezamenlijk een cyclus vormen geïnspireerd op Bachs Wohltemperierte Klavier. Diverse technieken en een veelheid aan stemmingen komen langs in de werken die systematisch door alle toonsoorten lopen. De preludes wisselen nocturne-achtige stemmingen af met virtuoos pianowerk. Beide elementen komen samen in de beroemdste prelude van de set, de **Prelude op. 28 nr. 15** ofwel de Regendruppelprelude. Deze langste prelude van de hele set dankt zijn bijnaam aan een repeterende As die gedurende het hele werk klinkt en die voor velen lijkt op vallende regendruppels. Die suggestie heeft het ook te danken aan een passage in Histoire de ma vie van George Sand waarin zij recapituleert hoe Chopin al pianospelend een droom had terwijl Sand en haar zoon in een intense regenstorm zaten. Hoewel Sand zelf geen werk noemt zijn velen het erover eens dat ze verwijst naar wat later de Regendruppelprelude is geworden.

György Ligeti dacht in 1945 nog te kunnen studeren bij Bartók. Hij schreef zich in voor Bartóks klas aan de Franz Liszt Academie in Boedapest, maar de dood van de grote meester Op 26 september 1945 gooide roet in het eten. De lessen van Bartók waren echter al lang geleerd. Dat Ligeti het werk van Bartók goed bestudeerd heeft is duidelijk in zijn vroegste werken. Hoewel het communistische regime sinds Ligeti in 1950 aan het conservatorium in Boedapest was verbonden louter volksmuziekbewerkingen en ‘socialistisch-realistische’, dus tonale muziek duldde, schreef de componist in het geheim muziek ‘voor de bureaulade’ die aansloot bij het werk van Bartók. Ook zijn elfdelige pianocyclus **Musica Ricercata** (1951-53) was dat lot beschoren. De soms zeer chromatische werken balanceerden op de grens van wat het regime tolereerde. De titel verwijst enerzijds naar de ricercare, de vroeg zeventiende-eeuwse voorloper van de barokke fuga, en anderzijds naar de letterlijke betekenis die vertaald kan worden als ‘zoekend naar’. Ligeti gaf aan dat hij in deze werken op zoek was naar zijn eigen stijl, zijn eigen manier van componeren. Hij deed dat in de Musica ricercata systematisch door te beginnen met een werk met slechts twee noten (en de octaveringen ervan) en bij ieder volgend stuk een noot toe te voegen. Zo bereikte hij bij het vandaag niet klinkende elfde stuk een palet dat alle twaalf chromatische tonen bevatte. In de acht delen die vandaag klinken uit dit even verbazingwekkende als sympathieke vroege meesterwerk is te horen hoeveel Ligeti al wist te bewerkstelligen met een beperkt arsenaal aan noten. Diverse kenmerken zoals polyritmische en repetitieve structuren keerden later in zijn carrière terug in de virtuoze Etudes voor piano.

Het feit dat Igor Stravinsky zijn prominente plek in de geschiedenis van de twintigste eeuw in kon nemen, dankt hij naast zijn eigen talent vooral aan Sergej Diaghilev, de visionaire leider van Ballets Russes. Toen Diaghilev in 1910 vanwege de grote tijdsdruk bot ving bij Anatoli Lladov met de vraag muziek te schrijven voor een ballet naar het Russische sprookje **De Vuurvogel**, besloot hij de in het Westen nog onbekende Stravinsky voor de leeuwen te werpen. Stravinsky schreef een partituur waarin, naar pas later bleek, de rauwe Russische volksmuziek, zoals ook later in Petroesjka en de Sacre, nadrukkelijk aanwezig was en maakte grote indruk met zijn opzwepende ‘nieuwe’ taal. Het werd zijn internationale doorbraak en later volgden diverse suites en transcripties uit dit ballet. De Italiaanse pianist en pianodocent Guido Agosti presteerde daarbij het onmogelijke door de kleurrijke partituur van drie delen uit De Vuurvogel terug te brengen tot twee handen en één piano. En het werkt. Zozeer zelfs dat het meer nog dan de orkestpartituur, de nadruk legt op de kracht van de jonge Stravinsky. In de Helledans van koning Kastsjei denderen de Russische ritmes over elkaar heen en de Finale begint met een letterlijk citaat van een Russisch volksliedje. Ook de vandaag niet klinkende Berceuse is geïnspireerd op de volksmuziek.

Paul Janssen