**Toelichting programma 26 oktober 2022\_2030 Ruïnekerk Bergen NH**

Eigenlijk is het trio de meest vanzelfsprekende bezetting als het om de westerse muziek gaat. Bas, middenstem en melodie, het is precies wat westerse muziek tot westerse muziek maakt. Want al sinds de middeleeuwen gaat het in onze muziek om slechts twee zaken: meerstemmigheid en harmonie. De wens deze twee zaken te combineren groeide in de vroege barok uit tot een systeem waarbij de baslijn, die uiteraard volgens de regels van het contrapunt in de pas liep met de melodie, een harmonisch schema impliceerde. Hieruit ontstond de praktijk van de basso continuo. Een stuk muziek, een sonate voor viool bijvoorbeeld, bestond uit niet meer dan een melodielijn en een baslijn. Naast deze sonate kwam in de zeventiende eeuw ook de triosonate in zwang. Hetzelfde principe, maar dan voor twee melodie-instrumenten, doorgaans twee violen, en een basso continuo. Het zijn deze barokke praktijken die de basis vormen voor het klassieke strijktrio. De tanende belangstelling voor het voor velen complexe systeem van de basso continuo verloor in de tweede helft van de achttiende eeuw meer en meer terrein ten faveure van een simpelere uitdrukkingsvorm: een melodie gedragen door een in eerste instantie eenvoudig harmonisch schema. En dat schema kon zelfs vertegenwoordigd worden door een eenzame baslijn. Vandaar dat het klavecimbel bij de praktijk van de triosonate al snel naar de achtergrond verdween en er een ensemble overbleef van een cello en twee violen, het vroegste strijktrio. De eerste strijktrio’s van Joseph Haydn zijn nog geschreven voor twee violen en een cello of bas, maar de behoefte aan het invullen van de harmonie bracht als eerste bij diezelfde Haydn de combinatie van viool, altviool en cello in beeld. Vooral door de bijdragen van Mozart en later Beethoven en Schubert groeide deze bezetting uit tot het standaard strijktrio. Het is een bezetting die niet alleen uit de voeten kan met de westerse nadruk op harmonie en melodie, het is ook een combinatie die ondanks de homogeniteit van de strijkersfamilie een rijk palet aan kleuren en effecten kan etaleren. Vandaar dat het ook in de twintigste eeuw, waarin de klassieke westerse harmonie meer en meer naar de achtergrond verdween, een dankbare bezetting is.

Franz Schubert was zeer vertrouwd met strijkinstrumenten. Zijn vader speelde cello, zijn broers viool en Schubert kon goed op de altviool overweg. Diverse strijkkwartetten die Schubert als jonge man schreef waren ook vooral voor huiselijk gebruik. Hetzelfde zou kunnen gelden voor het **Strijktrio in Bes D. 471**. Schubert was na een poging om als componist in zijn onderhoud te voorzien weer teruggekeerd bij de familie en nam weer tijdelijk de taak als onderwijsassistent van zijn vader op zich. Het Strijktrio uit september 1816 kan hij geschreven hebben omdat een van zijn broers afwezig was en hij het thuis slechts met een viool, altviool en cello moest doen. Waarom Schubert alleen het eerste deel Allegro afmaakte en het werk aan het tweede deel na zo’n dertig maten staakte is niet bekend. Het werk kwam pas aan het einde van de negentiende eeuw weer boven water, waarna dit Allegro snel uitgroeide tot een geliefd repertoirestuk voor het standaard strijktrio. Het werk in de standaard sonatevorm met twee thema’s lijkt vooral een eerbetoon aan Schuberts klassieke voorgangers Haydn en Mozart doorspekt met typische Schubertmelodieën.

Mieczyslaw Weinberg werd als jood geboren in Polen en vluchtte aan het begin van de Tweede Wereldoorlog naar Rusland. Daar kwam hij in 1943 onder de hoede van Dmitri Sjostakovitsj. Er ontwikkelde zich een goede vriendschap tussen de twee componisten. Hoewel Weinberg zeker tot Stalins dood in 1953 doorlopend onder vuur van de autoriteiten lag, liet Sjostakovitsj geen gelegenheid onbenut om de muziek van zijn vriend aan te prijzen. Weinberg had op het vlak van de symfonie en het strijkkwartet een vergelijkbare productie als Sjostakovitsj en de onderlinge muzikale uitwisseling was groot. Weinberg noemde zichzelf, hoewel hij nooit les van hem had gehad ‘een leerling van Sjostakovitsj’. Ondertussen keek Sjostakovitsj de vele referenties aan de Joodse, Poolse en ook Russische volksmuziek af van Weinberg. Het is immers pas sinds de vriendschap met Weinberg dat joodse thema’s een rol spelen in werken als het tweede Pianotrio, het Vierde strijkkwartet en de liedcyclus ‘Uit Joodse volkspoëzie’.

Die invloed van joodse, en ook zigeuner- en Moldavische volksmuziek is goed waarneembaar in het **Strijktrio** dat Weinberg in 1950 schreef. Met groot gemak weet de Pools-Russische componist volksmuziek te integreren met posttonale harmonieën en fugatische technieken, wat hem ook qua toontaal een ondergewaardeerd componist maakt. Het eerste deel begint met een melancholisch thema in de cello en werkt toe naar een botsende climax waarna klezmer-elementen een terugkeer naar het openingsmateriaal kleuren. In het tweede deel speelt de volksmuziek nauwelijks een rol en laat Weinberg horen hoezeer hij de fugatechniek beheerst. De finale lijkt daarna weer zo ontsproten aan de volksmuziek. Het bouwt over een ostinato op tot een hoogtepunt alvorens het sterft in een desolaat slot. Kort na het voltooien van het werk werd Weinberg gearresteerd wegens ‘zionistische activiteiten’. Hoewel Weinberg mede dankzij de bemoeienis van Sjostakovitsj twee dagen na de dood van Stalin in 1953 weer vrijkwam, bleef het Strijktrio tot 2007 ongepubliceerd op de plank liggen.

Franz Schubert heeft zo zijn zorgeloze tijden gekend, getuige vele anekdotes die over hem en zijn drinkbroeders de ronde doen. Zo beschreef een van Schuberts vrienden Anselm Hüttenbrenner, hoe de componist na een van alcohol doordrenkte avond voor hem het lied *Die Forelle* ‘componeerde’. Schubert dateerde het manuscript ‘11 februari 1818 twaalf uur ’s nachts’. In feite schreef de componist dit dartele zorgeloze lied voor zijn vriend uit zijn hoofd op, wan hij had het werk al in 1817 gecomponeerd. Een dierbaar lied dat ook weer terugkeerde in 1819 toen de 22-jarige Schubert de zomer doorbracht in het dorpje Steyer in Ober Österreich. Daar kwam hij de plaatselijke mijndirecteur Sylvester Paumgartner tegen die bekend stond als een uitstekend amateurcellist. Paumgartner was met vrienden het pianokwintet van Johann Nepomuk Hummel aan het instuderen met de ongebruikelijke bezetting van piano, viool, altviool, cello en contrabas. Paumgartner kende Schuberts vertrouwdheid met strijkinstrumenten en vroeg de jonge componist of hij niet een werk voor dezelfde bezetting kon schrijven. Als suggestie gaf Paumgartner Schubert mee iets te doen met het lied *Die Forelle* omdat hij dol was op dat lied en omdat Steyer aan de rivier de Ens ligt, een plek waar het goed op forellen vissen was. Schubert liet het zich geen twee keer zeggen en reserveerde de suggestie voor het vierde deel, een serie variaties over de melodie van *Die Forelle*, waar het **Pianokwintet D 667** uiteindelijk zijn naam aan dankt. Dit vierde deel is in feite een soort ingelast deel, want Schubert verliet de standaard vierdeligheid die ook het kwintet van Hummel bevatte, door dit deel voor de finale te zetten. De andere delen vormen in feite een standaard pianokwintet met een eerste deel in sonatevorm, een langzaam tweede deel, een duizelingwekkend scherzo en een dansante finale.

Paul Janssen