

Rudolf Rasch

Muziek in de Republiek (Oude Versie)

Hoofdstuk Een: Inleiding

Deze tekst maakt deel uit van de oude versie van het project “Muziek in de Republiek”, die eerder online beschikbaar was onder de titel *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden*. Een nieuwe, geheel bijgewerkte versie is, met talrijke illustraties en op groot formaat, in boekvorm (380 bladzijden) beschikbaar als

Muziek in de Republiek: Muziek en maatschappij in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795

Uitgeverij KVNMM, 2018.

ISBN 9789063752316

Zie: <https://www.kvnm.nl/nl/Webshop/Muziek-in-de-Republiek>

De documentatiedelen van de oude versie zijn niet in het boek opgenomen. Deze zijn raadpleegbaar op de website.

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Muziek in de Republiek (Oude Versie): Hoofdstuk Een: Inleiding
<https://muziekinderepubliek.sites.uu.nl/>

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: r.a.rasch@uu.nl

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

24 augustus 2018

HOOFDSTUK EEN

INLEIDING

1.1 Muziek in de Republiek

1.2 Algemeenheden

1.3 Tijd

1.4 Geld

1.5 Boek en schrift

1.1 Muziek in de Republiek

De hier gepresenteerde studie beoogt de muziekgeschiedenis van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden te schetsen. Niet dat er gedurende de voorbije anderhalve eeuw niet in allerlei studies aandacht is besteed aan tal van onderwerpen uit de Nederlandse muziekgeschiedenis van de zeventiende en de achttiende eeuw, maar een systematisch, integrerend en evaluerend overzicht volgens de min of meer recente stand van kennis - zoals dat wel beschikbaar is voor de negentiende eeuw (Eduard Reeser's *Een eeuw Nederlandse muziek: 1815-1915*; 1950, 1986) en de twintigste eeuw (Leo Samama's *Zeventig jaar Nederlandse muziek: 1915-1985*; 1986) - is nog niet voorhanden.

Muziekgeschiedenis wordt hier opgevat als het geheel van historische en theoretisch-analytische kennis van de muziek binnen de gestelde geografische en chronologische grenzen. Dat betekent dat de muziekgeschiedenis niet compleet is met een loutere beschrijving van de in het gestelde tijdvak en het gedefinieerde gebied vigerende muzikale instituties (het muziekleven), noch met een opsomming en een beschrijving van de te dien tijde en aldaar ontstane en/of uitgevoerde composities (het repertoire). Beide aspecten, muziekleven *en* repertoire, en dan vooral in onderlinge samenhang, zijn van belang voor een goed en volledig muziekhistorisch inzicht. De studie daarvan zal tegelijkertijd vragen oproepen betreffende randgebieden zoals de muziekwitgeverij, de muziekinstrumentenbouw en de muziektheorie. Ook deze aspecten - alsmede andere, hier nog niet genoemde - mogen in een serieuze, integrale muziekgeschiedschrijving niet ontbreken.

Ook kan een muziekgeschiedenis niet zonder biografische informatie: uiteindelijk zijn alle muziekhistorische 'handelingen' verricht door personen. De muziekgeschiedenis kan echter niet worden gereduceerd tot het leven en werken van grote meesters uit het verleden. Representatieve inzichten in muzikale ontwikkelingen uit het verleden worden veel vaker geleverd door de studie van de biografie van minder opvallende persoonlijkheden, omdat deze bijna per definitie beter het tijdsgemiddelde weergeven dan de uitzonderlijke figuren. De onderhavige studie zal worden besloten met een bio-bibliografisch lexicon van de Nederlandse muziek in de zeventiende en de achttiende eeuw.

De gegeven verscheidenheid van benaderingen die wordt toegepast, met een scheiding in muziekleven, repertoire en lexicon, maakt een simpele chronologische ('diachrone') behandeling van alle relevante facetten van de muziekgeschiedenis onmogelijk. In plaats van een diachrone benaderingswijze moet een systematische ('synchrone') methode worden toegepast. De muziekgeschiedenis wordt dan gezien als een geheel van tegelijk optredende processen. Deze worden één voor één in de achtereenvolgende hoofdstukken van de verschillende delen beschreven en geanalyseerd. Het zal blijken dat de indeling binnen de hoofdstukken nu eens globaal chronologisch, dan weer gemengd geografisch-chronologisch is, in weer andere gevallen ook met genre of onderwerp rekening houdt. Steeds wordt geprobeerd in de inleidende paragraaf van elk hoofdstuk de totale periode en het totale gebied in één blik te overzien.

De voorgestelde manier van behandelen van de muziekgeschiedenis heeft principieel een interdisciplinair karakter. Voor elk aspect van de muziekgeschiedenis moet een kader worden geconstrueerd: voor de bespreking van de hofmuziek de geschiedenis van het Oranje-huis, voor de bespreking van de kerkmuziek de kerkgeschiedenis en de hymnologie, voor de bespreking van de theatermuziek de literatuur- en theatergeschiedenis, enzovoort. Muzikale activiteiten vinden nooit in isolement plaats.

Wie probeert de plaats van de muziek in een samenleving te beschrijven, zal al spoedig tot de slotsom komen dat die plaats gevarieerd en complex is. Muziek blijkt openlijk of verscholen aanwezig te zijn in bijkans elke menselijke activiteit, van kerk tot theater, van universiteit tot leger. Daarbij kunnen op één en hetzelfde moment op korte afstand van elkaar totaal verschillende muzieksoorten hebben geklonken. Men denke zich Amsterdam in de loop van de achttiende eeuw in, wanneer tegelijkertijd in de theaters Italiaanse *opere buffe* worden uitgevoerd, welgestelde amateurs instrumentale soli en trio's spelen, Locatelli vioolles geeft aan aankomende virtuozen, in de Hervormde Kerk de gemeente zich door de psalmen heenworstelt, in de Katholieke Kerk gregoriaans wordt gezongen door een amateurkoor of concorderende kerkmuziek wordt uitgevoerd door een beroepsorkest en dito solisten, de tamboers van de burgerwacht hun trommels roeren, de trompetters op de torens hun signalen blazen en de beiaarden hun bewerkingen laten horen, via voorslag of handspel. Men bedenke daarbij dat de gegeven opsomming zeker niet volledig is.

Uiteraard bestaat er een sterke verwevenheid tussen hetgeen er muzikaal binnen een bepaalde cultuur plaatsvindt, zowel op het gebied van de muzikale compositie als op dat van de muzikale uitvoering, en de culturele context die deze muziek omringt. Wat er in de kerk gebeurt, is afhankelijk van de voorschriften met betrekking tot de muziek die op hun beurt uit de opvattingen over de eredienst van de betreffende geloofsrichting zijn afgeleid. Daarnaast hebben eigentijdse muzikale ontwikkelingen (op het gebied van harmonie, contrapunt, becijferde bas, ritme, instrumenten, enz.) invloed op de composities. Wat er in de theaters aan muziek klinkt, is afhankelijk van de doelstelling het publiek te vermaken en de wens om nationale en internationale muzikale en theatrale tradities te volgen. Wat de muziekmeester zijn amateur-leerlingen voorzet wordt bepaald door de smaak van de meester en de capaciteiten van zijn leerlingen en door de sociale codes waarbinnen die lessen plaatsvinden. Organisten, beiaardiers, tamboers en trompetters functioneren binnen duidelijk gedefinieerde institutionele kaders. In het geval van vocale muziek spelen formele en inhoudelijke kenmerken van de tekst een dominante rol ten aanzien van de muzikale compositie, waarbij die tekst altijd een betekenis bezit en daarom altijd culturele implicaties heeft.

Al kan de stelling worden verdedigd dat alles met alles samenhangt en muziekgeschiedenis aldus een multidimensioneel netwerk is met onderlinge relaties in alle richtingen, ten behoeve van een behandeling daarvan in een boek is het een logische noodzakelijkheid dat alle elementen van het netwerk in een bepaalde (ééndimensionele) volgorde worden gebracht. De al genoemde driedeling in muziekleven, muzikaal repertoire en personele informatie is benut als basis in de behandeling van de totale stof. De drie hoofddelen leveren tezamen met het inleidende deel en een deel waarin bijzondere onderwerpen (zoals de muziekinstrumentenbouw, de muziektheorie en de relaties met de beeldende en literaire kunsten) aan de orde komen een vijfluk op, waarmee de muziekgeschiedenis van de Nederlandse Republiek volwaardig kan worden beschreven.

Men kan de vraag te stellen of de muziekgeschiedenis van de Republiek een eigen karakter heeft, dat afwijkt van dat van de muziekgeschiedenis in de buurlanden. Evenzeer is de vraag mogelijk of er in de verschillende aspecten van die muziekgeschiedenis tezamen een bepaalde eenheid zowel als een eigenheid valt te onderkennen. Met andere woorden, verschillen muziekleven en muzikaal repertoire van de Republiek voldoende van wat er in andere, met name omringende cultuurgebieden, gebeurde om een eigen behandeling te rechtvaardigen? En vormen de chronologische grenzen van de Republiek de juiste waterscheidingen ten opzichte van de muziekgeschiedenis in vroegere en latere perioden? Deze vragen kunnen gemakkelijk positief

worden beantwoord. De staatsinstellingen, de politiek, de economie en de verzameling van godsdienstige gezindheden in de Republiek weken voldoende af van die in de omringende landen (en van waar dan ook in Europa) om garant te staan voor een geheel eigen culturele infrastructuur en daardoor voor een geheel eigen muzikleven met het daarmee samenhangende eigen muzikale repertoire. Het ontstaan van de Republiek betekende in zoveel opzichten een totale cultuuromslag ten opzichte van het direct daaraan voorafgaande verleden dat een gezamenlijke behandeling van de jaren vóór en volgend op de stichting van de Republiek bijna een onmogelijkheid is. Het einde van de Republiek, de Bataafse Revolutie van 1795, veroorzaakte in minder opzichten een plotselinge cultuurbreuk dan de benaming ‘revolutie’ doet vermoeden. Maar daar staat tegenover dat de jaren rond 1800 in algemene zin een periode van zeer snelle en drastische culturele verandering waren, waardoor uiteindelijk de muziekgeschiedenis van de negentiende eeuw een geheel ander gezicht vertoont dan die van de achttiende eeuw. Daarmee wordt zowel het grondgebied als de periode afgebakend als een eenheid die apart kan worden behandeld.

De specifieke factoren die de cultuur van de Republiek beïnvloedden en daarmee het muzikleven en alles wat daarvan afhangt, zijn vrij eenvoudig te identificeren. Vier kunnen er worden genoemd. In de eerste plaats was er het calvinistisch protestantisme, gezichtsbepalend in het geestelijk leven. In de godsdienstige kaart van het zeventiende- en achttiende-eeuwse Europa was het calvinisme een relatieve zeldzaamheid; de gebieden die de Republiek omringden waren voor het grootste deel rooms-katholiek, voor een kleiner deel luthers.

De tweede factor die typerend was voor de Nederlandse Republiek is de spreiding van de macht, als gevolg van de betrekkelijk onafhankelijk functionerende stedelijke, landelijke (in de zin van buiten de steden gelegen gebieden betreffende) en gewestelijke overheden en daarnaast de generaliteit (Staten Generaal en Raad van State). Boven en naast dit alles was een stadhouder mogelijk, maar niet voor alle gewesten noodzakelijk dezelfde en ook niet altijd noodzakelijk geacht. Analoog aan deze machtsspreiding was er in het muzikleven een relatieve autonomie van de verschillende sectoren en een geografische spreiding over het grondgebied van de Republiek; zowel de autonomie als de spreiding was aanzienlijk ruimer dan in de centralistisch en absolutistisch geregeerde staten elders in Europa.

De derde factor is de tolerantie zowel in godsdienstig opzicht als in geestelijk en cultureel opzicht in het algemeen. Naast de dominante Hervormde Kerk bestond er in de Republiek een veelheid van andere godsdienstige en geestelijke stromingen: van doopsgezinden, lutheranen, rooms- en oud-katholieken tot hernhutters en vrijmetselaars. In joodse ogen was Amsterdam het Jerusalem van het noorden. Dat deze veelheid bijdroeg tot verscheidenheid, zo niet pluriformiteit, in het muzikleven, is gemakkelijk te begrijpen.

Een vierde en laatste factor om te noemen is het internationalisme van de Republiek. Voor een kleine handelsnatie ingeklemd tussen grotere staten of delen van staten of blokken van staten, was de absorptie van culturen van buiten onvermijdelijk. Met enige overdrijving kan men de muziekgeschiedenis van de Republiek beschrijven als de muziekgeschiedenis van Europa gezien door een verkleinglas. Het Italiaanse madrigaal, de Franse opera, de Italiaanse solo- en triosonate, het Duitse *Singspiel*, alles wat zich buiten de landsgrenzen als belangrijk nieuw fenomeen ontwikkelt, werd snel bekend in de Republiek middels import, vervolgens uitgevoerd en in veel gevallen ook nog nagebootst. Er is weinig wat plaatsvond zonder enige vorm van buitenlandse invloed. Een belangrijk deel van de in de Republiek werkzame musici en componisten blijkt bij nader inzien van buitenlandse herkomst, in de achttiende eeuw wellicht zelfs een meerderheid. De Republiek was in de achttiende eeuw bovendien een centrum van internationale muziekuitgeverij en -handel. Muziek uit heel Europa vond zijn weg naar de Republiek; de muziek die aldaar was gedrukt en uitgegeven vond haar weg over hetzelfde hele werelddeel (en daarbuiten).

De muziek was niet de enige culturele of maatschappelijke sector van de Nederlandse Republiek waarin buitenlanders een belangrijke, zo niet overheersende rol spelen. Ook in de handel, op de universiteiten, in het

leger, in de kerken, enzovoorts waren buitenlanders vaak prominent aanwezig. In alles wat mode en smaak betrof (van tuinen en meubilair tot kleding, eten, etiquette, dans, schrift en spraak) legde het Franse voorbeeld een geweldig gewicht in de schaal, in mindere mate het Italiaanse. Het grootste contingent buitenlanders kwam uit de Duitssprekende gebieden van Europa; kleinere groepen waren afkomstig uit de Zuidelijke Nederlanden, Frankrijk en Italië.

Door het min of meer gelijktijdig naar voren komen van al deze aspecten - het calvinisme, de machtsspreiding, de tolerantie en het internationalisme - bij het ontstaan van de Republiek, veroorzaakte de overgang van een Nederlandse stad van Spaans naar Staats bestuur direct een ommekeer in het muziekleven. De katholieke kerkmuzikale tradities vielen weg en werden vervangen door de calvinistische inrichting van de kerkzang. Stadsspeellieden werden afgedankt, door de oorlogstoestand werden alle culturele activiteiten gereduceerd tot een fractie van wat eerder aan de orde was. Alleen de organist kon op zijn plaats blijven en er bleef wat emplooi voor vrije speellieden. Muzikale amateurs konden hun liefhebberij voortzetten. Na de consolidatie van de Republiek herstelde het stedelijke muziekleven zich en ontstonden er muzikale instellingen zoals de muziekcolleges. Ook gingen kerk en theater (als tegenpolen) een rol van betekenis spelen.

De zeventiende eeuw is in de Europese muziekgeschiedenis de eeuw van de nationale stijlen, de Franse en de Italiaanse voorop. Ook voor de Republiek gold dat toen de muzikale cultuur het meest (dat wil zeggen, meer dan in de achttiende eeuw) een eigen aard had en het meest afweek van wat er in de andere Europese cultuurgebieden gebeurde. Het is niet zo eenvoudig die 'Nederlandse stijl' te definiëren, maar het moet toch worden geprobeerd. In het algemeen zijn Nederlandse composities van de zeventiende eeuw wat aan de conservatieve kant, relatief eenvoudig en overzichtelijk, nog op het laat-zestiende-eeuwse contrapunt gebaseerd en zeer sterk op de melodie van het lied (inclusief de psalm) en de (gestileerde) dans geënt. Becijferde bas werd globaal vanaf de jaren-1640 gemeengoed. Instrumentale virtuositeit speelde maar een beperkte rol. Op het gebied van de lied- en dansbewerking ontstond een eigen muzikale taal; verder werden genres uit de omliggende landen geïmporteerd.

Toen in de achttiende eeuw de Italiaanse stijl maatgevend werd voor (bijna) alles wat er muzikaal in Europa plaatsvond, kon ook de Republiek niet aan die invloed ontkomen. De jaren rond 1710 kunnen worden gezien als het definitieve keerpunt wat betreft de overgang van de vroegere situatie met een veelheid aan invloeden naar de latere situatie met een overheersende Italiaanse invloed. Sleutelgebeurtenissen uit deze periode waren het verschijnen van de versierde versies van Corelli's vioolsonates opus 5 in Amsterdam (1710) en de eerste uitgave aldaar van *L'estro armonico ... Opera terza* van Antonio Vivaldi (1711) en van de *Trattenimenti armonici ... Opera sesta* van Tomaso Albinoni (1712).

In de zeventiende eeuw was het muziekleven van de Republiek beperkt van intensiteit. Er was geen hof met een bloeiend muziekleven; de dominerende kerk ondersteunde evenmin een muzikale cultuur. Muziek in het theater was beperkt aanwezig, concertleven was er nog niet, en de muziekuitgeverij stond nog in de kinderschoenen. Zeer sterk was de blik op het buitenland gericht, zowel op Engeland en Frankrijk als op Duitsland en Italië, waar inderdaad veel meer plaatsvond op muzikaal gebied dan alhier, in alle opzichten. Deze achterstand werd goeddeels ingelopen in de eerste helft van de achttiende eeuw, vooral door de ontwikkelingen op het gebied van het concertleven en de muziekuitgeverij, zodat gedurende de tweede helft van de achttiende eeuw de Republiek in muzikaal opzicht een vrijwel normaal Europees land was, met een concertleven, een muzikale hofcultuur, operatradities, componisten die sonates, kwartetten en symfonieën schrijven, muziekuitgeverijen die deze werken middels plaatdruk verspreiden, enzovoorts. Op het gebied van de psalmbewerking en wellicht op dat van de beiaardmuziek behield de Nederlandse muziek haar eigen stempel. Ook genres als het Nederlandse lied en de patriottenmuziek hebben een specifiek Nederlands karakter.

Overigens was men zich ten tijde van de Republiek al duidelijk bewust van het internationale karakter van het muziekleven alhier. Adrianus Valerius deelt in zijn *Nederlandtsche Gedenck-clanck* (1626) de gebruikte liedmelodieën in als Franse, Engelse, Italiaanse en Nederlandse ‘voisen’ of ‘stemmen’. (De dansmelodieën zijn naar type ingedeeld.)

In de zeventiende en de achttiende eeuw waren het vooral buitenlandse identiteiten die een rol speelden in de muzikale voorstellingsruimte en belevingswereld in de Republiek. Italiaanse muziek en Italiaanse musici hadden een duidelijke identiteit als modern, virtuoos en van gegarandeerd goed gehalte. Afkomst zijn uit Italië was zonder meer een aanbeveling:¹

Op aanstaande Donderdag den 11 Maart, 's avonds ten 6 uuren, zullen de Gebroeders Srs. COLLA, geboortig uit Italiën, de eere hebben een Vocaal en Instrumentaal Concert te geven, op de Zaal boven de Manegie, ...

Het expliciet vermelden van het gebruik van de Italiaanse stijl was evenzeer een aanbeveling:²

By Johan Covens Jr., t' Amst. op den Vygendam, is gedrukt en werd uitgegeven: Stichtelyke Gezangen op de beste Italiaansche en eenige in dien smaak nieuw gemaakte Zangwyzen, by verscheidene gelegenheden gedicht door Rutger Schutte, ..., Eerste Deel, ...

Deze ‘Italiaanse’ zangwijzen waren overigens voor een groot gedeelte ontleend aan de *Canzonette ... Libro primo* (1733) van WILLEM DE FESCH. De stijl van deze liederen is minder Italiaans dan de taal van de oorspronkelijke teksten. Het begrip ‘Italiaans’ heeft bovendien vaak de betekenis ‘met basso continuo’.

De Franse muzikale identiteit is in die tijd vooral verbonden met de dans en de dansmuziek. Het Frans en het Italiaans (en in mindere mate het Latijn) waren in de zeventiende en de achttiende eeuw de talen die zonder verdere toelichting in de muziekdruk en -uitgeverij kunnen worden gebruikt voor titels, opdrachten, muziektermen, enzovoorts. Het gebruik van andere talen (behalve het Nederlands en incidenteel het Engels en het Duits) betekent steeds een cultureel gerichte stellingname.

Een andere manier waarop het prestige van buitenlandse musici naar voren kan worden gebracht is het uitdrukkelijk vermelden van het dienstverband aan een buitenlands hof, bijvoorbeeld het Franse koninklijk hof of één van de Duitse keurvorstelijke hoven:³

Le Sr. Ernest Schick, Premier Violon de son Altesse Electorale de Mayence, aura l'honneur de donner Mardi 13 Janvier 1778, aux Armes d'Amsterdam, un grand Concert Vocal & Instrumental, dans le quel il se fera Entendre sur le Violon par plusieurs Concerts de sa Composition.

De heer Ernst Schick, eerste violist van Zijne Keurvorstelijke Hoogheid van Mainz, zal de eer hebben op dinsdag 13 januari, in ‘Het Wapen van Amsterdam’ een groot vocaal en instrumentaal concert te geven, waar hij zich op de viool zal laten horen in verschillende door hem gecomponeerde concerten.

(Deze Ernst Schick was overigens in 1753 te Den Haag uit geïmmigreerde Duitse ouders geboren.)

Niet geheel representatief, maar wel tekenend is de laatdunkendheid waarmee Constantijn Huygens over het muzikaal niveau van zijn eigen land kon spreken:⁴

1. *Amsterdamse Courant*, 6 en 9 maart 1762.

2. *Amsterdamse Courant*, 8 juli 1762.

3. *Amsterdamse Courant*, 6 en 10 januari 1778.

En effect, Monsieur, c'est un Roy borgne qui vous parle au païs des aveugles, et je dis avec beaucoup de déplaisir, qu'il n'y a que moy en ces provinces qui se mesle de ce beau mestier jusques à la composition.

Feitelijk, mijnheer, is het koning eenoog die tot u spreekt in het land der blinden, en ik zeg u met veel ongenoegen dat ik de enige ben in deze contreien die zich bezighoudt met dit mooie vak en zelfs componeert.

Tegenover de onmuzikaliteit van zijn landgenoten stelde hij het natuurlijke vermogen tot zingen van de gemiddelde Fransman:⁵

Après-demain on le mènera en compagnie, où je me rendray fort désireux de veoir quelqu'expert qui apprenne à nostre jeunesse à chanter au moins aussi bien qu'un lacquais Francois, qui sçavent cela par nature.

Overmorgen zal men hem [Augustin Fleury] in gezelschap [hier] brengen, waar ik mij [eveneens] zal begeven, met de grote wens een expert te ontmoeten die onze jeugd tenminste even goed leert zingen als de [gemiddelde] Franse lakei, die dat van nature kan.

Maar Huygens' dubbelzinnigheid in deze materie blijkt uit passages in andere brieven, waarin hij aangaf dat de Fransen nog wel eens verrast zouden kunnen worden door het muzikaal niveau dat zij in Den Haag en Amsterdam kunnen aantreffen:⁶

Au moins j'ose me promettre, que, cela arrivant, vos députez, des Sieurs Baptiste et Descosteaux, tant violons que flutes douces, ne voudront pas sortir d'un païs réconcilié sans en veoir des quartiers si considérables, comme sont La Haye et nostre villette d'Amsterdam, où mesme la musique est en bon train, et beaucoup d'illustres compositeurs capables d'admirer l'excellence des vostres.

Tenminste durf ik erop te rekenen dat, als het gebeurt, uw afgevaardigden, musici zoals [Jean] Baptiste [Lully] en [Artus] Auxcousteaux, zowel violisten als blokfluitisten, een land waarmee zojuist vrede is gesloten niet zullen willen verlaten, zonder zulke belangrijke plaatsen daarvan te hebben bezocht, zoals Den Haag en ons stadje Amsterdam, waar de muziek werkelijk in volle gang is en waar veel belangrijke componisten zijn die de voortreffelijkheid van die van uw land op waarde weten te schatten.

Van tijd tot tijd werd een Nederlandse identiteit welbewust nagestreefd. Simon Stevin propageerde in zijn *Spiegheling der singconst* (twee versies, de eerste rond 1585-1590 geschreven, de tweede rond 1610-1620) het systematisch gebruik van Nederlandse muziektermen, maar doordat zijn geschrift niet werd uitgegeven waren de voorstellen gedoemd om onopgemerkt te blijven. Joan Albert Ban had met de Nederlandstalige terminologische voorstellen in zijn *Zangh-bloemzel* (1642) en *Kort sangh-bericht* (1643) wat meer succes: in een zeker aantal muziekuitgaven uit het midden van de zeventiende eeuw (vooral die van de Amsterdamse muziekdrukker Paulus Matthysz) vindt men Bans Nederlandse termen ter vervanging van de gangbare Romaanstalige. Zo worden er bijvoorbeeld de stembenamingen *Cantus*, *Altus*, *Tenor* en *Bassus* vervangen door *Boven-sangh*, *Hoogh-stem*, *Neurie* en *Grondt-stem*. Maar tot een doorbraak is het niet gekomen. De eerste helft van de zeventiende eeuw kende een bescheiden, maar niet onbelangrijke traditie van het componeren op

4. Huygens aan Villiers [wie dat was is niet bekend], 20 oktober 1656 (Worp 5, nr. 5514, pp. 274-275).

5. Constantijn Huygens aan zijn zoon Christiaan, 11 januari 1680 (Worp 6, nr. 7142, p. 428).

6. Huygens aan Godefroy d'Estrades, 10 januari 1677 (Worp 6, nr. 7041, p. 385).

Nederlandse tekst, door de vervaardigers duidelijk gevoeld als een daad van landsbelang. Onder anderen hebben de Leidenaar CORNELIS SCHUYT en de Haarlemmer CORNELIS THYMANSZOOM PADBRUÉ deze stap gezet. (Maar de twee belangrijkste componisten uit deze periode, JAN PIETERSZOOM SWEELINCK en CONSTANTIJN HUYGENS, hebben zich, voorzover bekend, wat betreft de vocale compositie geheel beperkt tot teksten in het Latijn, het Frans en het Italiaans.)

Een tweede opleving van de nadruk op nationale elementen vond plaats in de decennia rond 1700, vooral in het zangspel en het continuolied, door componisten als DAVID PETERSEN en SERVAAS DE KONINK en dichters als Cornelis Sweerts en Abraham Alewijn. Deze ‘beweging’ was zeker een reactie op de sterke invloed van de Franse opera in die tijd (met name die van JEAN-BAPTISTE LULLY). Maar ook deze opleving heeft de dominantie van de vreemde talen niet kunnen doorbreken.

In de achttiende eeuw blokkeerden het internationale karakter van het Nederlandse muziekleven en de overheersende aanwezigheid van buitenlandse musici de verdere ontwikkeling van een Nederlandse identiteit. Misschien speelde ook de afwezigheid van dichters van voldoende niveau om goede teksten voor muziek te leveren een rol, dit in tegenstelling tot eerdere perioden van muzikaal nationalisme waarin de band met eigentijdse dichters een belangrijk aspect is geweest. Men denke aan de rol van Joost van den Vondel, Pieter Corneliszoon Hooft en Constantijn Huygens in dit verband. Gedurende de tweede helft van de achttiende eeuw werden Nederlandse teksten buiten de protestantse geestelijke muziek gebruikt voor continuolied, cantate en vertaalde opera, maar tot een specifiek Nederlandse stijl heeft dit niet geleid. Zo kan de Hamburger JACOB WILHELM LUSTIG zich, 25 jaar na zijn vestiging in Groningen, in zijn *Inleiding tot de muzykkunde* (1751) beperken tot het noemen van vier stijlen: de Italiaanse (teder, vloeiend en met lange frasen), de Franse (levendig, aanminnig en kort), de Duitse (stemmig, arbeidzaam en kunstig) en de Poolse (vrolijk, kluchtig en ritmisch geprononceerd). Wel vindt men in de *VI Sonate di cembalo ... Opera VI* (1755) van CONRAD FRIEDRICH HURLEBUSCH, Duitser van geboorte twee delen met de opvallende titel *Hollandese*, waarachter een siciliano-achtige dansvorm schuilgaat; misschien is het een nieuwvorming van Hurlebusch naar analogie van de *polonaise* en de *anglaise*, al is het niet duidelijk waarin het Hollandse karakter besloten ligt. Wat betreft de opera werd in de Republiek meer vertaald dan waar dan ook in Europa.

De publicist Jacob Campo Weyerman (1677-1747) waagde zich wel aan een omschrijving van wat Nederlandse muziek is:⁷

De Nederlandsche Muziek smaakt gelyk een Garstepapje met lange Rozynen, en de Nederlandsche Muziek is een Kamenier die de Gestikte Rokken der Fransche Airtjes afdraagt, tot de Stootkant toe.

De Franse, Italiaanse, Engelse en Schotste (!) muziek kwamen bij hem er overigens niet veel beter vanaf.

De Nederlandse muzikale identiteit en de kwaliteit van die identiteit is een thema dat vooral in de eerste decennia van de negentiende eeuw tot ontwikkeling kwam. De oprichting van de *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* in 1829 was in die ontwikkeling een belangrijke gebeurtenis. Maar al eerder hadden instituties zich al of niet opzettelijk en meer of minder succesvol actief beziggehouden met de verbetering van het muzikaal niveau alhier, zoals de *Maatschappij tot Nut van 't Algemeen* (opgericht in 1784) en de Vierde Klasse van het *Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten*, opgericht in 1808 door koning Lodewijk Napoleon, de voorganger van de latere *Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen*.

7. Jacob Campo Weyerman, *Ontleeder der gebreeken* (Amsterdam 1724-1726), Deel 2, p. 36, geciteerd naar K. Bostoën, ‘Weyerman en de muziek,’ *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 9 (1986), p. 21-25.

Uiteraard zorgde de ‘Franse tijd’ voor een verdere consolidatie van de reeds talrijke aanwezige Franse culturele invloeden. Pas in de negentiende eeuw kwam er met de opkomende Duitse culturele invloed een kentering in het Nederlandse muziekleven.

LITERATUUR

Reeser 1950, 2/1986; Samama 1986; Grijp 1995, 1998; Van der Wal 1995 (bespreking van Nederlandse muziektermen op pp. 90-97); Dirksen 2001; Klinkeberg 2001; Van Gessel 2001.

1.2 Algemeenheden

Het schrijven van de integrale muziekgeschiedenis van een stad, regio of land gedurende een bepaalde periode is geen geringe opgave, eerder een ambitieuze opdracht. De complexiteit van de taak is het gevolg van de veelheid van benaderingen die is vereist bij de uitvoering ervan. Zo zijn er de muzikale instellingen, waarvan het functioneren moet worden beschreven; de aldaar werkzame muzikanten, wier leven en werken moeten worden geschetst; het muzikaal repertoire dat daarbij naar voren komt, en dat moet worden besproken; onderwerpen die de muziek op een andere manier betreffen, die niet mogen worden overgeslagen. En tenslotte wil een dergelijke studie liefst ook een naslagwerk zijn betreffende personen, instellingen, repertoire en bibliografie. De combinatie van deze benaderingen vereist een nauwkeurige afstemming van de verschillende onderdelen op elkaar en deze afstemming kan niet plaatsvinden zonder de nodige conventies en afspraken.

In de opzet van het onderhavige werk worden muziekleven en repertoire van elkaar gescheiden. *Muziekleven* wordt daarbij gedefinieerd als het totaal van situaties waarbij door één of meer musici (hetzij beroeps-, hetzij amateurmusici) muziek gemaakt wordt ten behoeve van één of meer luisteraars. De indeling van het deel over het muziekleven is vervolgens afgeleid van het antwoord op de vraag wie de musici voor hun optreden betaalt. Al is dit uitgangspunt niet geheel zonder problemen, het levert ons toch een mooie lijst van *muzikale werkgevers* op, zoals het hof (Hoofdstuk 6), de steden (Hoofdstuk 7), de kerken (Hoofdstuk 8 en 9), de theaters (Hoofdstuk 10 en 11), de collegia musica (Hoofdstuk 12) en de concertondernemers (Hoofdstuk 13). Bij concerten zonder concertondernemer fungeert feitelijk het publiek als muzikale werkgever. Deze sector van het concertleven is echter met de ondernemersgebonden praktijk samen in Hoofdstuk 13 behandeld. Hoofdstuk 14 behandelt muzikale werkgevers van geringere orde van grootte, zoals de universiteiten en het leger. Hoofdstuk 15 behandelt de optredens van musici in de free-lance-sfeer, waarbij ook het publiek als muzikale werkgever fungeert, alsmede de activiteiten van amateurmusici. Deze laatste zijn eigenlijk hun eigen werkgever, hetgeen leidt tot een soort nul-situatie, omdat van betaling dan geen sprake is.

Het criterium ‘muzikale werkgever’ levert natuurlijk ook een aantal problemen op. In de kerkzang wordt door de gemeente gezongen, zonder dat er sprake is van enig dienstverband, laat staan betaling. De enigen die worden betaald zijn de voorzanger en de organist, wanneer deze laatste tenminste het gezang met zijn spel begeleidt. Het lijkt echter simpelweg een kwestie van overzichtelijkheid om de kerkzang en wat daarmee samenhangt (het geestelijk lied in de huiselijke sfeer) te behandelen in de hoofdstukken over de kerk binnen de gegeven reeks van muzikale werkgevers.

De afwezigheid van dienstverband c.q. betaling in het geval van de protestantse kerkzang zou in verband kunnen worden gebracht met de opvatting dat hier niet van een muzikale uiting sprake is, maar eerder van een godsdienstige. Dit verband geldt niet voor een andere sector waarbij de kwestie van dienstverband en betaling eveneens dubieus, of liever: complex, is, namelijk het muziekcollege. Er wordt gespeeld door zowel amateur- als door beroepsmusici, waarbij de amateurs betalen, de beroeps betaald worden. In de achttiende eeuw wordt de situatie verder gecompliceerd doordat sommige van deze colleges concerten gaan geven, aanvankelijk

vermoedelijk meestal gratis, later tegen betaling van een toegangsprijs. Hierbij komt naderhand nog de ontwikkeling van het onderscheid tussen spelende en niet-spelende leden. De muziekcolleges zijn echter als instituties duidelijk te herkennen, te omschrijven en te beschrijven en daarom het onderwerp van een apart hoofdstuk.

Onder *repertoire* wordt verstaan het geheel van de muzikale composities die binnen de gestelde grenzen van het behandelde muzikleven ontstaan en/of tot klinken worden gebracht. Deze composities zullen in het desbetreffende deel van deze muziekgeschiedenis worden besproken.

Het lied neemt door de koppeling van tekst en melodie een dubbelzinnige plaats in tussen muzikleven en repertoire. Als gevolg hiervan zullen liederen zowel in het deel over het muzikleven als in dat over het repertoire aan de orde komen. Wanneer het om de *tekstinhoud* gaat, is een bespreking in het kader van het muzikleven aan de orde. Dit speelt vooral bij geestelijke liederen, die in de hoofdstukken over de muziek in de kerken aan de orde komen (Hoofdstuk 8-9). Lieder van politieke aard worden besproken in de paragraaf die de geschiedenis van de Republiek schetst (§3.1) Staat de melodie van een lied centraal, dan vindt de bespreking plaats in het hoofdstuk over het lied binnen het deel van deze studie dat het repertoire behandelt. Dezelfde dubbele behandeling valt, *mutatis mutandis*, andere vormen van vocale muziek, zoals polyfonie, continuolied en cantate, ten deel.

Veel zaken, zoals de schrijfwijze van de namen van componisten (en anderen) en de titels van muziekstukken, handschriften en oude drukken, zijn in deze studie volgens een bepaalde methode van standaardisatie weergegeven. In het algemeen zal deze voor zichzelf spreken. Vermeden is om de gekozen standaardisatie dogmatisch en te systematisch door te voeren. Als een bepaalde afwijking van de hier gehanteerde werkwijze in algemeen gebruik is, wordt die doorgaans gerespecteerd en overgenomen. Aan de andere kant moet de lezer wellicht enkele eigenaardigheden van deze studie voor lief nemen.

Wat betreft namen gelden de volgende uitgangspunten. Voornamen zijn doorgaans gestandaardiseerd op de moderne vorm; zo zijn Claes, Klaes, Niclaes, Nicolaas, Nicolas, Nicolaus vervangen door het moderne Klaas of Nicolaas - afhankelijk van de situatie; in sommige gevallen wordt misschien voor het Latijnse Nicolaus gekozen. Wat betreft achternamen hoopt de onderzoeker steeds weer namen tegen te komen die slechts op één manier zijn te schrijven en ook altijd zo worden geschreven; maar het lijkt wel of die situatie een zeldzaamheid is. Achternamen worden bij variërend gebruik in de tijd zelf (Blankenburgh, Blanckenburg; Pohl, Pool; Chalon, Sjalon; Graaf, Graf; enz.) gestandaardiseerd op de moderne schrijfwijze van de naam: Blankenburg als Nederlandse naam, Pohl en Graf als Duitse namen, Chalon als Franse naam. Serieuze keuzeproblemen doen zich voor bij namen als Stroomberg (Stromberch, Stroombergh, enz., soms met en soms zonder 'van') en Groneman (oorspronkelijk natuurlijk Gronemann, in 18de-eeuwse Nederlandse documenten vaak Groeneman). Voor de voornamen geldt dezelfde aan chaos grenzende variatie.

Waar de zeventiende- en de achttiende-eeuwer moeiteloos konden leven met een grote variatie in schrijfwijzen voor namen, is het voor een handboek in de huidige tijd toch noodzakelijk om voor elke achternaam dezelfde bepaalde vorm te kiezen (als die tenminste op dezelfde familie betrekking heeft) en op dezelfde manier voor elke afzonderlijke persoon ook de voornaam steeds op dezelfde wijze te schrijven. Wat dat laatste betreft: het was in vroeger eeuwen eerder gebruik dan uitzondering de schrijfwijze van de voornaam aan te passen aan de taal van de context: Jan, Joan, Johan of Hans in Nederlandse documenten, Johannes of Joannes in Latijnse, Jean in Franse en Giovanni in Italiaanse. In de achttiende eeuw ontstaat het gebruik om voornamen ook in een Nederlandse context in de Latijnse vorm te schrijven (Johannes Albertus Groneman).

Maar wat de naamgeving betreft: altijd is geprobeerd om dogmatisme te vermijden en wordt dus Sweelinck, Van Eyck en Focking geschreven, omdat deze in de desbetreffende literatuur ingeburgerd zijn. Wat betreft Sweelinck is de standaardschrijfwijze zeker niet de meest algemene in de eigen tijd: veel vaker was het Sweling

of Sweelingh. Wat betreft Van Eyck en Focking is de huidige keuze één van de mogelijke zonder vroeger zeldzaam te zijn geweest.

Patroniemen als tweede voornaam zijn altijd uitgeschreven met -zoon of -sdochter (Jan Pieterszoon Sweelinck, Dirck Janszoon Sweelinck, Maria Roemersdochter Visscher), patroniemen als achternaam *niet*: Paulus Matthysz, Broer Jansz (zonder afkortingspunt).

Een zekere systematiek is toegepast bij het handhaven van buitenlandse namen, welke problematiek ook in §4.2 zal worden behandeld. In het buitenland geboren lieden behouden als uitgangspunt hun buitenlandse voor- en achternaam (Estienne Roger, Pietro Antonio Locatelli), alhier geboren krijgen de Nederlandse versie van hun voornaam en, waar van toepassing, ook van hun achternaam (Pieter Mortier, Anthony Pointel). Maar ook hier is dogma vermeden waar een ingeburgerd gebruik een andere kant op wijst: Johannes Albertus Groneman en Servaas de Konink worden, hoewel buiten de Republiek geboren, gewoonlijk met hun Nederlandse naamvorm aangeduid, Jean des Communes, in de Republiek geboren, met zijn Franse naam.

De manier waarop onzekerheid over jaartallen is aangeduid verdient enige toelichting. Geboorte- en sterfjaren van personen zijn slechts zonder meer weergegeven als hiervoor directe aanwijzingen bestaan (Constantijn Huygens: 1596-1687; Unico Wilhelm van Wassenaer: 1692-1766). Waar geen exact geboorte- en/of sterfjaar bekend is, zullen we vaak proberen dat te schatten. Schattingen van het geboortejaar op grond van een leeftijdsopgave (voor universitaire inschrijving, bij huwelijk of notariële akte) zijn voor de zeventiende eeuw nog lang niet betrouwbaar. Om niet de schijn van nauwkeurigheid te wekken worden deze gereconstrueerde geboortejaartallen altijd op een vijfvoud afgerond en dan voorzien van het achtervoegsel -c als afkorting voor 'circa': Jacob van Eyck (1590c-1657), Joan Albert Ban (1595c-1644). In de achttiende eeuw neemt de betrouwbaarheid van leeftijdsopgaven in archiefstukken wel toe, maar ook hier is veiligheidshalve toch dezelfde reserve in acht genomen.

In een aantal gevallen zullen we om bepaalde muzikale situaties te beschrijven zelfgedefinieerde standaardtermen invoeren, mede om eventuele verbanden tussen hoofdstukken te kunnen leggen. Een voorbeeld daarvan is de term *muziekdirecteur*, welke aanduiding we in een veelheid van situaties zullen gebruiken om de persoon aan te duiden die *grosso modo* verantwoordelijk is voor de muzikale gang van zaken in een organisatie. Deze functie komt in de oorspronkelijke (en secundaire) bronnen onder een veelheid van termen voor: *kapelmeester*, *eerste musicus*, *musicus*, *phonascus*, *zangmeester*, *concertmeester*, *orkestmeester*, enzovoorts (en dat alles nog mogelijk in ten minste vier talen: Nederlands, Frans, Latijn en Italiaans). Sommige van deze termen kunnen echter in de zeventiende- en achttiende-eeuwse bronnen een wezenlijk andere taak aanduiden, bijvoorbeeld die van aanvoerder van het instrumentaal ensemble van binnen uit, een functie die wij in overeenstemming met het nu vigerende gebruik *concertmeester* noemen. Niet alleen kan een afzonderlijk begrip onder een aantal verschillende namen voorkomen, een afzonderlijke term kan ook geheel verschillende betekenissen hebben. *Zangmeester* kan in de achttiende eeuw naast de betekenis 'muzikaal directeur' ook de letterlijke betekenis hebben, dat wil zeggen, benaming zijn voor degene die de zangers oefent en begeleidt. Ook kan het woord staan voor zang- of meer algemeen muziekleraar. Het woord *concert* kan in de achttiende eeuw reeds de huidige betekenis hebben, maar ook die van 'muziekcollege' of muzikaal samenspel in het algemeen.

Verdere voorbeelden van gestandaardiseerde terminologie zijn te vinden bij de benaming van de verschillende soorten muziekcolleges en concerten: *formele* en *informele muziekcolleges*, *stadsmuziekcolleges*, *muziekcolleges* versus *concertverenigingen*, *bespelingen* versus *concerten*, *serie-* en *intekenconcerten*, *open* en *besloten concertverenigingen*, enzovoorts. Ook voor theater- en operasituaties zijn gestandaardiseerde terminologieën toegepast: *repertoire*, *speelplan*, *opera* versus *zangspel*, enzovoorts.

De term ‘Republiek’ in de betekenis van Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden wordt, in overeenstemming met gangbaar gebruik, zowel in geografische zin gebruikt (het grondgebied van de zeven provincies plus bijbehorende gebieden; zie §2.1) als in chronologische zin (einde 16de eeuw tot 1795; zie §2.4). Als bijvoeglijk naamwoord schrijven we ‘Nederlands.’ In een enkele context is het bijvoeglijk naamwoord ‘Staats’ van toepassing (Staatse leger, Staats bestuur). De taal noemen wij gewoonlijk het Nederlands; zelf gebruikte men ook de woorden Duits of Nederduits. Het gebruik van de naam Nederland voor de Republiek is enigszins vermeden, maar niet tot elke prijs. De meervoudige benaming ‘Nederlanden’, die het beste kan worden betrokken op het geheel van de oorspronkelijke Bourgondische gewesten (zo ongeveer de huidige Benelux plus de noordhoek van Frankrijk), zal men hier weinig vinden. De Spaanse, later Oostenrijkse Nederlandse gewesten (globaal het huidige België) worden in deze studie meestal de ‘Zuidelijke Nederlanden’ genoemd, waar nodig gespecificeerd als Spaanse of Oostenrijkse Nederlanden. De benaming ‘Noordelijke Nederlanden’ is vermeden, omdat deze verkeerd kan worden begrepen als noordelijke gewesten (Friesland, Groningen, enzovoorts).

Men moet er rekening mee houden dat ten tijde van de Republiek aanduidingen als ‘*Netherlands*,’ ‘*Pays-Bas*,’ ‘*Niederlande*,’ enzovoorts doorgaans betrekking hebben op de Zuidelijke Nederlanden, en *niet* op de Republiek. De Republiek werd meestal aangeduid als ‘Holland,’ de ‘*United Provinces*’ (‘*Provinces Unies*’), ‘*Generalstaaten*,’ of iets soortgelijks. Zo luidt de titel van Charles Burney’s muzikale reisbeschrijvingen *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (1773), waarmee achtereenvolgens Duitsland, de Zuidelijke Nederlanden en de Republiek worden bedoeld. Daarom is voorzichtigheid geboden wanneer men in een tekst de benamingen ‘*Netherlands*’ respectievelijk ‘*Pays-Bas*’ tegenkomt. Men moet zich afvragen of de auteur deze termen in de huidige of in de historische zin gebruikt.

Benamingen als *Belgium* (grondgebied), *Belga* (bewoner) en *Belgicus* (bijvoeglijk naamwoord) hebben doorgaans betrekking op de totale Nederlanden, zowel Noord als Zuid. *Batavia* en *Batavus* verwijzen meestal specifiek naar de Republiek. (Latinisering en *Neerlandia* en *Neerlandicus* zijn van negentiende-eeuwse origine.) De gewestnamen Vlaanderen en Brabant worden soms losjes als *pars pro toto* gebruikt voor de gehele Zuidelijke Nederlanden. Een verder *caveat* betreft de Franche-Comté die vanuit Habsburgse of Oranjestische optiek dikwijls gewoon Bourgondië wordt genoemd, omdat dit het deel van Bourgondië was dat na 1477 in Habsburgse handen kwam (met tal van bezittingen van de Oranjes).

Plaatsnamen worden zoveel mogelijk volgens de huidige gangbare spelling geschreven, die overigens maar in een minderheid van gevallen afwijkt van vroeger gangbare schrijfwijzen (Amsterdam, Amstelredam voor Amsterdam; Grol voor Groenlo). We schrijven steeds Den Haag en niet ’s-Gravenhage (maar wel ’s-Hertogenbosch).

Voor de schrijfwijze van namen en begrippen buiten het gewone Nederlands werd zo mogelijk een beroep gedaan op de *Grote Winkler Prins* (negende druk, 1990-1993), voor namen en begrippen op muziekgebied op de *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Second edition*, 2001). Waar deze naslagwerken geen oplossing bieden, is een eigen keuze gemaakt.

De tekstvorm van deze studie is niet die van een wetenschappelijke verhandeling, waar elk gegeven dat daarom vraagt afzonderlijk is verantwoord door een bron- of literatuurverwijzing of een andere vorm van toelichting. Eerder is het de opzet van een handboek die hier is toegepast, waarbij het niet de bedoeling is om informatie weer te geven die direct uit de primaire bronnen is geput, maar reeds beschikbare informatie te ordenen en te interpreteren. (Het schrijfproces van deze tekst zit in werkelijkheid een beetje tussen die uitersten in: doorgaans is de informatie in de literatuur de basis voor een globale opzet en eerste behandeling van de stof, vervolgens zijn gebleken lacunes door eigen onderzoek opgevuld.) In een vrij groot aantal gevallen wordt reeds bestaande literatuur op details gecorrigeerd, zonder dat we de illusie hebben dat deze vorm van correctie

afdoende is en dat er niet opnieuw fouten in de weergave van zaken zijn ingeslopen. Ook heeft men geregeld te maken met tegenstrijdige informatie in de literatuur (of zelfs in de bronnen); er zit dan weinig anders op dan naar bevind van zaken te handelen: terug naar de bron, de literatuur zelf wegen, de inconsistentie handhaven of het probleem vermijden.

De verantwoording van de inhoud vindt op drie verschillende manieren plaats. Wanneer het gaat om informatie die met *personen* verbonden is, wordt stilzwijgend verwezen naar het lexicondeel van deze studie. In deze gevallen is de naam in KLEINE HOOFDLETTERS weergegeven, maar doorgaans alleen de eerste keer dat deze naam in een paragraaf voorkomt.

De tweede manier van verantwoording is die door middel van *voetnoten*. Deze methode wordt toegepast bij de detailvoorbeelden, die van tijd tot tijd worden gegeven om de algemene beschouwingen te concretiseren. In het geheel van voorbeelden is naar verscheidenheid gestreefd, maar uit drie categorieën van bronnen is met een zekere voorliefde geput: advertenties uit (meestal achttiende-eeuwse) kranten, brieven van en aan Constantijn Huygens en gedichten van allerlei soort. Voetnoten worden ook gebruikt om minder bekende personen en gebeurtenissen van zijdelings belang toe te lichten. Een enkele maal is een voetnoot een bronvermelding, bijvoorbeeld wanneer het gaat om verwijzingen naar archiefplaatsen die niet uit de bestaande literatuur zijn overgenomen.

Veruit de meest uitvoerige vorm van verantwoording wordt gevormd door de weergave van bronnen en literatuur aan het einde van elke paragraaf, het zogenaamde *informatiedeel*. De handboekfunctie van deze studie betekent aan de ene kant de afsluiting van gedane studie en gedaan werk, aan de andere kant de aanloop tot verdere studie en verder werk. Om die verdere studie uit te voeren is er behoefte aan de basisinformatie voor het desbetreffende gebied, alsmede kennis van de bestaande gespecialiseerde literatuur en van het nog te exploreren primair materiaal. Deze informatie, deels bibliografisch van aard, deels anders, is ondergebracht in het informatiedeel en heeft een dubbele functie: ze geeft aan waarop de onderhavige tekst stoelt en in welke richting men de gegevens moet zoeken om het onderwerp verder uit te diepen.

Het informatiedeel is doorgaans onderverdeeld, zowel naar onderwerp als naar aard. Een verdeling naar onderwerp is altijd voorzien van een apart opschrift. Binnen het materiaal betreffende een bepaald onderwerp kan er sprake zijn van oorspronkelijke (primaire, zeventiende- of achttiende-eeuwse) geschriften, archiefmateriaal, repertoire-, personen- en personeelslijsten, muzikaal materiaal, eigentijds gedrukt en handgeschreven materiaal, en secundaire literatuur (boeken, artikelen). Of de verdeling van het materiaal binnen een onderwerpscategorie van aparte kopjes voorzien is hangt af van de aard en hoeveelheid. Zo wordt de verantwoording bij de paragraaf over operatroepen per operatroep gegeven, met een kopje voor elke troep: verdeling naar onderwerp. Maar het is uitdrukkelijk vermeden om de vorm van het informatiedeel van elke paragraaf teveel vooraf vast te leggen. De gekozen vorm en indeling hangt af van het onderwerp en het materiaal.

Het informatiedeel kan een overzicht van archiefmateriaal bevatten. Dit is van toepassing als de onderhavige paragraaf gaat over een instelling waarvan een eigen archief bewaard is gebleven, zoals van hof, steden, kerken, muziekcolleges, personen, enz. Vervolgens kunnen er opsommingen volgen van namen en titels, bijvoorbeeld de namen van de leden van een muziekcollege, van muzikanten bij een bepaalde instelling, van titels en premièredata van opgevoerde opera's, van concerterende musici met data en plaatsen van optreden. Deze opsommingen kunnen vrij omvangrijk zijn en dienen om detail te verschaffen waar dat in de hoofdttekst op zijn minst storend zou zijn. Jaren van dienst zijn doorgaans vóór de namen geplaatst, commentaren, levensjaren (jaren van geboorte en overlijden), verwijzingen, enzovoorts zijn doorgaans tussen haakjes achter de namen gezet.

Titels van oude gedrukte muziekwerken zijn in beginsel in het lexicondeel opgenomen onder de naam van de componist (in het geval van zogenaamde *Einzeldrucke*) of van de uitgever (in het geval van de *Sammeldrucke* of verzamelingen), en dus *niet* bij de hoofdstukken van deze inleiding (Hoofdstuk 1-5) over muzieklevens (Hoofdstukken 6-15), repertoire (Hoofdstuk 16-25) en bijzondere onderwerpen (Hoofdstuk 26-30). Bij deze hoofdstukken vindt men oude drukken (en handschriften) alleen beschreven als deze *niet* met een componist of uitgever binnen het bereik van deze studie kunnen worden verbonden. Dat is in verschillende situaties het geval. Deze situatie geldt met name voor de talrijke lied- en gezangboeken wanneer die vanwege hun tekstinhoud (politiek, religieus, enzovoorts) worden aangehaald, en niet in de eerste plaats vanwege hun muzikale inhoud. Een tweede categorie omvat de historische bronnen zonder muzikale inhoud (historische werken, stadsbeschrijvingen, toneelstukken, enzovoorts) of historische bronnen die niet primair vanwege hun muzikale inhoud ter sprake komen (libretti, andere tekstboeken). Een derde categorie wordt gevormd door de muzikale bronnen die wel met componisten kunnen worden verbonden, maar waarbij die componisten buiten het bereik van het lexicon vallen. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de meerstemmige composities van de zogenaamde souterliedekens (Jacobus Clemens non Papa, Gerardus Mes, Cornelis Boscoop: componisten van vóór de tijd van de Republiek). Een vierde en laatste categorie bestaat uit geheel anonieme gedrukte en handgeschreven muzikale bronnen. Deze zijn op grond van de inhoud ergens in één van de teksthoofdstukken aan een paragraaf gekoppeld. Op deze manier is er voor *elke* bron ergens een plaatsje in de onderhavige studie. Geprobeerd is om elke primaire bron slechts éénmaal ergens op te nemen, maar een enkele keer is een doublure niet te vermijden. Ditzelfde geldt voor de beschrijvingen van secundaire literatuur.

In de informatiedelen worden oude gedrukte gebronnen beschreven aan de hand van auteur, titel (en dikwijls ondertitel), plaats en jaar van uitgave, uitgever (eventueel ook de drukker en/of de verkoper), uitgeversnummer, prijs, advertenties, naam van de *Widmungsträger*, enzovoorts, alles waar van toepassing en waar van belang. Elementen die niet in de oorspronkelijke druk voorkomen maar bekend zijn uit zijdelingse informatie zijn tussen vierkante haken geplaatst. Gecodeerde vindplaatsen (volgens het afkortingen systeem van het *Répertoire International de Sources Musicales* en *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Second edition*, 2001)) zijn tussen {} geplaatst. Waar nodig, is commentaar toegevoegd. Wanneer er met betrekking tot een oude gedrukte bron daarop van toepassing zijnde secundaire literatuur bestaat, wordt die direct na het vermelden van de oude bron opgesomd.

In het informatiedeel zal men vele titels van boeken en tijdschriftartikelen uit de negentiende en de twintigste eeuw vinden. Boeken zijn beschreven aan de hand van auteur(s), titel en ondertitel, plaats en jaar van uitgave, soms verdere informatie zoals de importantie en het aantal bladzijden. Ondertitels worden vaak vrij uitvoerig gegeven, omdat deze iets kunnen zeggen over aard, opzet, bereik en betekenis van het boek. Heel vaak is een klein commentaartje toegevoegd, waarin iets gezegd wordt over bijvoorbeeld de waarde van het boek, in hoeverre het vernieuwend en/of verouderd is of was, of er bepaalde problemen met de raadpleging zijn, of er in belangrijke mate bronnenmateriaal in is te vinden, welke gedeelten het desbetreffende onderwerp aangaan als niet het gehele boek daarover gaat, eventueel een opsomming van de bestanddelen, enz.

Tijdschriftartikelen worden geciteerd aan de hand van auteur(s), titel, titel van het tijdschrift, jaargang, jaar van uitgave en pagina's. Commentaren kunnen op dezelfde wijze zijn toegevoegd als bij boeken. Dezelfde structuur geldt voor artikelen en hoofdstukken in boeken met stukken van verschillende auteurs.

De rangschikking van de literatuur in de overzichten is doorgaans chronologisch, met dien verstande dat verschillende werken van één en dezelfde auteur altijd direct na elkaar in één alinea zijn opgenomen en in de chronologie op het jaartal van de eerste publicatie zijn geplaatst.

Titels tussen vierkante haken verwijzen naar bronnenmateriaal dat niet in het openbare circuit circuleert. Daarbij kan het gaan om werkstukken en scripties die door studenten muziekwetenschap (of in een andere

discipline) in het kader van hun studie zijn vervaardigd. Het kan ook gaan om andere soorten van ongepubliceerde manu- en typoscripten, rapporten, programmatoelichtingen, enzovoorts. Deze titels hebben een wat eigenaardige status: enerzijds hebben ze het toetsingsproces van een echte publicatie niet doorlopen en is ook de bereikbaarheid vaak heel beperkt - ze zijn meestal slechts te raadplegen bij de auteur, de begeleider en bij de desbetreffende studiefaculteit -, anderzijds is het werk gedaan en zou het vragen om dubbel werk zijn wanneer men zich het gebruik ervan geheel zou ontfemen. In het geval van scripties en dergelijke zijn de vakgroep, plaats en jaar vermeld; in het geval van ongepubliceerde dissertaties alleen de plaats en het jaar.

Soms is gebruik gemaakt van ongepubliceerde gegevens waarvan aan de auteur in goed vertrouwen inzage is gegund met het oog op deze studie. Ook hier is de vermelding ervan vooral ingegeven door de wens dubbel werk te vermijden. Deze persoonlijke mededelingen zijn eveneens tussen vierkante haken geplaatst om de beperkte beschikbaarheid te accentueren.

1.3 Tijd

Geschiedenis, en dus ook muziekgeschiedenis, is niet mogelijk zonder jaartallen en data. Aangezien deze altijd in relatie staan tot een bepaalde kalenderrekening, zijn enkele woorden over de twee in de zeventiende en achttiende eeuw gangbare systemen op z'n plaats. De huidige kalenderrekening, de zogenaamde Gregoriaanse kalender, is in 1582 door paus Gregorius XIII ingevoerd. Deze gaat uit van een jaar van 365 dagen, met elk vierde jaar (een jaartal deelbaar door vier) een schrikkeljaar, behalve de eeuwjaar die niet door 400 deelbaar zijn (bijvoorbeeld 1700, 1800 en 1900). (1600 en 2000 zijn dus schrikkeljaren.) De Gregoriaanse kalender wordt vaak met Nieuwe Stijl (*Stilus Novus*, enzovoorts) aangeduid. De invoering ervan doet de datum met tien dagen opschuiven.⁸ Behalve in de katholieke landen van Europa wordt de Gregoriaanse kalender vrijwel meteen aanvaard in de gewesten Holland en Zeeland van de Republiek, een gevolg van de landvoogdij van Anjou alhier in 1582-1583.⁹ De overige gewesten van de Republiek (Utrecht en oostelijker en noordelijker) blijven bij de kalender die vóór 1582 algemeen werd gebruikt in de westerse wereld, de zogenaamde Juliaanse kalender (genoemd naar Julius Caesar). Hierin is elk eeuwjaar een schrikkeljaar, waardoor in feite elke eeuw 3/4 dag te lang was, hetgeen de reden was van het genoemde verschil van tien dagen tussen de twee systemen. Het Juliaanse systeem wordt Oude Stijl (*Stilus Antiquus*, *Stilus Vetus*) genoemd. Het handhaafde zich aanvankelijk behalve in de buitengewesten van de Republiek ook nog in andere niet-katholieke landen van Europa, zoals Engeland, Luthers Duitsland, Scandinavië en Rusland. In 1700-1701 gingen de buitengewesten van de Republiek op Nieuwe Stijl over,¹⁰ alsmede de Lutherse landen in Duitsland.¹¹ Engeland volgde in 1752.¹² (Rusland pas in 1918, terwijl de Orthodoxe Kerk nog steeds in Oude Stijl rekent.) In Oude- en Nieuwe-Stijl-gebieden is de weekdag dezelfde, maar Pasen valt vaak op een verschillende zondag.

In de geschiedenis en dus ook in de muziekgeschiedenis van de zeventiende en de achttiende eeuw komt men dus beide stijlen tegen en de kennis ervan is soms nodig in detailproblemen. Zo vermeldt Sibylla van Württemberg in haar brief aan Constantijn Huygens van 25 juni 1667 de dood van Froberger als plaatsgevonden hebbende zeven weken geleden. Omdat zij niet alleen het dagnummer maar ook de weekdag

8. Daardoor wordt bij de invoering 4 oktober 1582 direct gevolgd door 15 oktober.

9. De Staten Generaal (nog in Antwerpen gevestigd), alsmede de Staten van Brabant en Zeeland, laten op 14 december 1582 25 december volgen; die van Holland op 1 januari 12 januari 1583. Het dan Spaanse Groningen laat op 10 februari 1583 21 februari volgen, maar keert in 1594 bij de Staatse overname terug naar de Juliaanse kalender.

10. Maar niet synchroon: in Gelderland volgt op 30 juni 1700 12 juli, in Utrecht en Overijssel op 30 november 1700 12 december, in Friesland en Groningen op 31 december 1700 12 januari 1701, in Drenthe op 30 april 1701 12 mei.

11. 18 februari wordt gevolgd door 1 maart 1700.

12. 2-14 september 1752.

(dinsdag) noteert bij haar ondertekening, weten wij dat haar brief in Oude Stijl is gedateerd, ofwel 5 juli 1667 Nieuwe Stijl, en dat Froberger 17 mei was overleden.

Een ander voorbeeld betreft de dies natalis van de Utrechtse Universiteit. De oprichting van de universiteit valt op 16 maart 1636 Oude Stijl. Maar moet het eeuwfeest, in de achttiende eeuw, nu worden gevierd op 26 of op 27 maart? 16 maart 1636 Oude Stijl is 26 maart 1636 Nieuwe Stijl en een eeuw erbij wordt 26 maart 1736. Maar 16 maart 1736 Oude Stijl is 27 maart 1736 Nieuwe Stijl. Thans wordt de universitaire dies op 26 maart gevierd, maar het eerste eeuwfeest, waarbij veel muziek klonk, vond plaats op 27 maart 1736 omdat men de Oude Stijldatum anno 1736 als uitgangspunt nam.

In deze studie wordt nagenoeg uitsluitend met Nieuwe Stijl gewerkt, maar bij het gebruik van zeventiende-eeuwse bronnen moet men met Oude-Stijl-dateringen rekening houden. In dat geval zijn ook dubbele dateringen mogelijk, zoals voorbeeld '10/20 april 1640': de eerste datum is dan Oude Stijl, de tweede Nieuwe Stijl.

In voorkomende gevallen moet men ook ermee rekening houden dat niet altijd de wisseling van het jaartal op 1 januari plaatsvindt, welk aspect men de jaarstijl noemt. In de late middeleeuwen tot het einde van de zestiende eeuw is in Frankrijk en de Nederlanden de Paasstijl gebruikelijk: de eerste maanden van het jaar naar huidige begrippen worden gerekend bij het vorige jaar. De overgang naar een consequente Nieuwjaarsstijl vindt zo rond 1570-1580 plaats. (In de middeleeuwse wetenschap en astrologie wordt wel altijd met de huidige Nieuwjaarsstijl gewerkt.) Nog andere jaarstijlen vindt men bijvoorbeeld in Engeland, waar het jaartal wisselt op de feestdag Annunciatio B.M.V. (25 maart, Lady Day: 'Boodschapsstijl'; tot in 1752, wanneer op Nieuwe Stijl wordt overgegaan) en in Venetië, waar tot het einde van de Venetiaanse Republiek (1797) de Venetiaanse jaarstijl (*mos Venetus*, meestal verbogen als *more Veneto*) met een wisseling op 1 maart geldt. In publicaties die Engeland betreffen komt men daarom vaak dubbele jaaraanduidingen tegen: bijvoorbeeld 6 February 1640/1641, wat 6 februari 1640 Oude/Engelse Stijl is en 16 februari 1641 Nieuwe Stijl.

Latijns bronnenmateriaal zoals correspondentie, Latijnse opdrachten, voorwoorden en grotere teksten, maken vaak gebruik van de Romeinse kalender, waarbij de dagen worden teruggeteld van vaste punten in de maand, zoals de Kalendæ (1ste van de maand), Nonæ (5de of 7de) en Idus (13de of 15de).¹³ Voor details wordt naar terzake doende literatuur verwezen.

De namen van de maanden zijn in vrijwel alle Europese talen afgeleid van de daarvoor gebruikelijke Latijnse bijvoeglijke naamwoorden: Januarius, Februarius, enz. In Nederland vindt men soms Nederlandse maandnamen als sprokkelmaand (februari), lentemaand (maart), oogstmaand (augustus), herfstmaand (september), enzovoorts. De republikeinse kalender die van 1793 tot 1807 in Frankrijk wordt gebruikt, met maanden van 30 dagen vast en maandnamen als Brumaire, Nivôse, enzovoorts, is voor het onderwerp van deze studie van marginale betekenis.

Tot slot moet erop worden gewezen dat een musicoloog kan worden geconfronteerd met dateringen volgens de joodse kalender. Het raadplegen van een geschikt handboek is dan de aangewezen en enige weg.

1.4 Geld

Naast tijd is geld een tweede factor van belang in bijna alles wat een mens maakt of consumeert, dus ook in de muziek. Aangezien de Republiek niet alleen het centrale onderwerp van deze studie is, maar ook het Nederlandse geld van die tijd tot het beste van Europa behoorde en Amsterdam reeds een belangrijk financieel

13. De 7de en de 15de in maart, mei, juli en oktober, de 5de en de 13de in de overige maanden.

en bancaire centrum was, ligt het voor de hand om de Nederlandse gulden als uitgangspunt voor onze beschouwingen te nemen.

Gedurende het tijdvak dat hier wordt bestreken, is de gulden - oorspronkelijk een gouden Florentijnse munt (florinus, florenus) - vrijwel overal rekeneenheid. In de zeventiende en achttiende eeuw bevat de zilveren gulden ongeveer 10 g zilver.¹⁴ Omdat aan het begin van de zeventiende eeuw de gulden globaal in waarde gelijk is aan het Franse (Tournooise) pond, worden guldensbedragen ook wel eens als bedragen in ponden weergegeven. De gulden wordt verdeeld in twintig stuivers. (De cent is een uitvinding van de Franse tijd.) Bedragen worden in deze studie doorgaans in hele guldens weergegeven ($f350$) of in guldens en stuivers gescheiden door een dubbele punt: $f6:8$, $f7:14$, enz. De stuiver kan nog verdeeld worden in 8 duiten of 16 penningen (1 duit = 2 penningen). Wanneer een bedrag voorkomt dat met penningen moet worden uitgedrukt (vaak is dat niet), worden er tweemaal dubbele punten geplaatst en is het laatste getal altijd het aantal penningen: $f0:5:8$. Een oordje is 2 duiten.

De gulden is in de eerste plaats rekeneenheid; als munt is hij vrij zeldzaam. Na de zestiende-eeuwse Carolusgulden (zo genoemd naar Karel V) worden pas vanaf 1680 weer zilveren guldens in omloop gebracht. Veel voorkomende munten zijn de zesthalf ($5\frac{1}{2}$ stuiver of $f0:5:8$), de leeuwendaalder ($f2:2$), de rijksdaalder ($f2:10$), de zilveren ducatoon ($f2:10$), de ducatoon of zilveren rijder ($f3:3$), de gouden ducatoon (vooral in de achttiende eeuw; $f5:5$), de rozenobel ($f7:10$) en de gouden rijder (eerst ongeveer $f10$, vanaf 1749 $f14$). Veel bedragen die contant betaald moeten worden, zoals toegangsprijzen en abonnementsgelden, alsmede salarissen en honoraria, zijn een enkel- of meervoud van gangbare munten, zoals de zesthalf, de ducatoon en de ducatoon.

De gouden ducatoon wordt in de achttiende eeuw in heel Europa aangemaakt en gebruikt en fungeert daardoor als een gewild internationaal betaalmiddel, ook voor reizende concorderende musici. Overigens is de relatie tussen betaalmunten en rekenmunten niet zo vast als hier gesuggereerd, omdat ondanks verordeningen er niet altijd het vertrouwen is dat het gehalte aan edele metalen in de munten voldoende is voor de gangbare nominale waarde. Ook worden munten in verschillende perioden met verschillende gewichtshoeveelheden edel metaal aangemaakt.

Hoeveel is het geld waard in de zeventiende en de achttiende eeuw? Gezien de heel andere waarde en beschikbaarheid van goederen en diensten in die eeuwen vergeleken met de onze is het onmogelijk om precieze opgaven te doen. Twee zaken zijn van belang om te beseffen. In de eerste plaats dat de inkomensongelijkheid tussen de lagere en hogere (en vooral de hoogste) klasse in deze eeuwen in onze ogen enorm is, en in de tweede plaats dat inflatie vrijwel geen rol speelt tussen 1600 en 1900. In het algemeen moet men een zeventiende- en achttiende-eeuws bedrag met 50 vermenigvuldigen om een indruk te krijgen van de orde van grootte van het bedrag in euros in het begin van de één-en-twintigste eeuw. Een kaartje voor de schouwburg varieert van zo'n $f0:8$ tot $f3$ (orde van grootte nu €20 tot €150), een ongeschoold dagloon is ongeveer $f1$ (omgerekend €50), van een jaarsalaris van $f300$ tot $f600$ kan een burger op bescheiden voet rondkomen, hogere salarissen beginnen bij $f1000$, enzovoorts. Concertbezoek in de achttiende eeuw is duur: $f2$ of $f3$ voor een kaartje, maar voor een meegebrachte dame hoeft soms minder te worden betaald.

Wanneer men het muziekleven bestudeert, komt men ook regelmatig in aanraking met buitenlands geld. Nu zijn wisselkoersen in de zeventiende en achttiende eeuw ingewikkeld en moeilijk te definiëren en werden ze in detail door een groot aantal factoren bepaald. In de eerste plaats was er al het verschil tussen bancaire en courant geld. Ook bestond er de neiging om munten geleidelijk met minder goud of zilver aan te maken, hetgeen een devaluatie ten opzichte van de vrijwel constante rekenwaarden inhield. Het volgende overzicht moet men dan ook zien als niet meer dan een indicatie, waarbij de variabele werkelijke waarde 10% naar boven en naar beneden kan afwijken.

14. Vandaar dat 1 ton = 1000 kg zilver = $f100,000$.

In de Zuidelijke Nederlanden gebruikte men ook de gulden, maar daarnaast het Brabantse pond ($f4$) en het Vlaamse pond ($f6$). Een dergelijk pond werd verdeeld in twintig schellingen (1 schelling Brabants = $f0:4$, 1 schelling Vlaams = $f0:6$), een schelling in twaalf groten ($1/3$ of $1/2$ stuiver). Een 'blanke' was $1\frac{1}{2}$ grote ($1/2$ of $3/4$ stuiver). Een bekende munt was de patagon (of patacon, of Albertusdaalder) van 48 stuivers.

In Engeland was het Engelse pond (*pound sterling*) rekeneenheid, verdeeld in 20 *shilling*; een *shilling* is 12 *pence*. Het omrekenen van Nederlandse naar Engelse bedragen is gemakkelijk door de regel $\text{£}1 = f10$, zodat $1s = f0:10$. In Frankrijk gold de frank (franc) of Tournooise pond (*Livre Tournois*, $\text{£}t$) als rekeneenheid, te verdelen in 20 sols of sous (stuivers). De Franse munt als rekeneenheid verminderde gedurende de periode onder bestudering voortdurend in waarde. Aanvankelijk, rond 1600 geldt globaal nog $\text{£}t 1 = f1$, maar na 1630 werd dat al $f0:17$, na 1697 $f0:14$, na 1718 $f0:10$, uiteindelijk zelfs $f0:8$. Munten die gekenmerkt worden door hun goud- of zilvergewicht behielden wel hun waarde en werden dus gelijk aan een toenemend aantal Tournooise ponden. Van belang waren vooral de zilveren *écu blanc* (eerst [1640] $\text{£}t 3 = f2:10$, na 1726 = $\text{£}t 6$) en de gouden *Louis d'or* ($=f8:10$). Deze munt was in feite een imitatie van het Spaanse goudstuk met de naam *pistool*, dat in grote delen van Europa courant was.

In de Zuidelijke Duitse landen was de *Gulden* courant, gelijk te stellen met de Nederlandse gulden. Hij wordt verdeeld in 60 *Kreuzer* (of: *Kreutzer*; 1 *Kreuzer* = $1/3$ stuiver) of 240 *Pfennige* (1 *Pfennig* = $1/12$ stuiver). In Noord-Duitsland was doorgaans de *Thaler* (daalder, ongeveer $f1:12$) de basiseenheid, te verdelen in 64 *Groschen* (1 *Groschen* = $1/2$ stuiver). De *Groschen* kon worden verdeeld in 6 *Pfennige* van $1/12$ stuiver, waardoor het daaldersysteem met het guldensysteem werd verbonden. De verschillende soorten *Reichsthaler* (rijksdaalders) waren globaal gelijk te stellen met $f2:10$. Van de Noord-Duiste *Mark* gingen er drie in een rijksdaalder; gemakshalve kon voor een *Mark* $f0:15$ worden gerekend.

Voor verdere munten en andere details raadplege men de gespecialiseerde literatuur.

1.5 Boek en Schrift

In de geschiedschrijving, ook in die van de muziek, speelt het gebruik van schriftelijke bronnen een overheersende rol. Er zijn ook niet-geschreven bronnen die ons het een en ander vertellen over wat zich in vroeger tijden afspeelde - in het geval van de muziekgeschiedenis bijvoorbeeld muziekinstrumenten, concert- en theaterzalen, schilderijen, prenten en tekeningen waarop musici, muziek en/of muziekinstrumenten zijn afgebeeld, enzovoorts - maar het staat buiten kijf dat alles wat geschreven op papier bewaard is gebleven (eventueel op perkament) ons het leeuwendeel van het materiaal verschaft. Dat betreft niet alleen de muzieknoten, maar ook de informatie rondom de muziek zelf. Daarom is het niet ondienstig hier enkele begrippen uit de wereld van het oude papier en boek weer te geven.

Wat betreft het materiaal waarop geschreven en gedrukt werd was in de periode onder beschouwing papier veruit het belangrijkste. Het perkament, in voorgaande eeuwen zo belangrijk, speelde voornamelijk als bindmateriaal nog een rol. Het in de Republiek gebruikte papier werd gedeeltelijk op eigen bodem vervaardigd, gedeeltelijk ingevoerd uit Duitsland en Frankrijk. Voor de vaststelling van de herkomst van het papier is het watermerk van grote betekenis, de kennis waarvan binnen de boekwetenschap tot een apart specialisme is uitgegroeid.

Papier werd de gebruiker, de schrijver zowel als de drukker, aangeleverd in riemen met ongesneden vellen van een formaat dat meestal *plano* wordt genoemd, niet gestandaardiseerd, maar globaal ter grootte van een A3-vel. Door éénmaal vouwen ontstond het formaat *folio*, door nog één maal vouwen *quarto* (afgekort 4to), vervolgens *octavo* (8vo) en *sedecimo* (16mo; vaak zestien-mo uitgesproken). Na quarto in drieën vouwen leverde *duodecimo* (12mo).

In administratieve situaties en in het briefverkeer was folio een veel gebruikt formaat. Het gaf ruimte en kon doordat het in dubbelvellen werd geleverd gemakkelijk worden ingebonden. In archiefsituaties treft men zowel ingebonden documenten (soms naar het Frans *registers* genoemd) als los materiaal (in bundels of liassen) aan. In eenvoudiger situaties (aantekenschriften, brieven aan bekenden) is het quarto formaat algemener.

Het handschrift van zeventiende-eeuws schrijfwerk wijkt dikwijls aanzienlijk af van het tegenwoordig gebruikelijke. De Latijns/Italiaanse hand lijkt nog het meest op het huidige schrift, terwijl de Franse hand - die vanaf 1650 in de Republiek snel dominant werd in tal van toepassingen - veel weg heeft van het schuine schrift van onze ouders en grootouders. Problemen voor de moderne lezer zijn er vaak bij de Nederlandse hand en bij het Duitse *Kurrent*-schrift. Wanneer deze handen mooi en verzorgd zijn geschreven zijn ze een lust voor het oog en na enige oefening snel en moeiteloos te lezen, maar in haast neergeschreven of als notitie leveren deze schrifttypen dikwijls grote problemen en zijn ze slechts met veel geduld te ontcijferen.

Muziekhandschriften treft men uiteraard in alle formaten aan, maar het meest typerend is toch wel het *quarto*-oblom of liggend *quarto*, ook in de druk van chanson en madrigaal in de zestiende en zeventiende eeuw maatgevend. Handschriften in folio hebben een luxueus karakter, die in octavo of kleiner een goedkoop, informeel of praktisch karakter.

Het lezen van oud drukwerk is doorgaans geen probleem. Soms moet men rekening houden met enkele uit de middeleeuwen overgebleven afkortingen of abbreviaties zoals het streepje boven een klinker voor een weggevallen m of n (ook wel boven een enkele m of n om een dubbele m of n aan te duiden), of een symbool dat op een 9 lijkt voor de Latijnse uitgang -us of het voorvoegsel com- of con-. Het onderscheid tussen I en J en tussen U en V dateert van de vroege zeventiende eeuw. Daarvóór (en vaak ook nog daarna) zijn de j en de u in principe de kleine letter, de I en de V de hoofdletter. Vooral in het Italiaans handhaaft zich de u-schrijfwijze voor de v lang. Waar in handschrift het verschil tussen n en u vaak minimaal is, kan de u voorzien zijn van een verticaal streepje erboven.

Rond 1600 is er nog een min of meer vaste relatie tussen taal en druklettertype: voor Latijnse teksten gebruikt men de romeinse letter, voor Franse en Italiaanse teksten de cursieve letter, voor Duitse teksten de fractuur, voor Nederlandse teksten een lettervorm die van de Duitse is afgeleid. Deze Nederlandse 'Duitse' letter is nog lang in gebruik gebleven en vereist voor vlot lezen een zekere gewenning. Een typisch Nederlandse, dat wil zeggen, veel in Nederland gebruikte letter is de *civilité*, van oorsprong Frans: Granjon, Lyon 1556.¹⁵ In de loop van de zeventiende eeuw, en nog meer in de achttiende eeuw, wordt de gewone romein de gebruiksletter voor vrijwel alle toepassingen.

In het zeventiende- en achttiende-eeuwse boek is de opbouw uit de afzonderlijke vellen goed te zien. Vellen werden gevouwen en vervolgens gesneden tot katernen, die waren genummerd met letters (A, B, enz. t/m Z, dan Aa ... Zz, Aaa ... Zzz, enz.). Het eerste katern, het voorwerk genoemd, doet vaak niet mee in deze nummering, omdat het vanwege de erin voorkomende opdracht, privilege, inhoudsopgave, enzovoorts het allerlaatst werd gedrukt. Zo'n voorwerk kan behalve de al genoemde onderdelen ook voorwoorden en inleidingen van verschillende soort bevatten, alsmede lofdichten, lijsten van intekenaren, enzovoorts. Maar het kan ook totaal ontbreken en dan begint de hoofdtekst pal na de titel.

Oude titels zijn vaak uitvoeriger dan hedendaagse. Op een hoofdtitel kan een lange ondertitel volgen die zoveel mogelijk informatie over het werk geeft. De auteur wordt stevast voorzien van titels en informatie over zijn maatschappelijke positie (en vaak ook zijn geboorteplaats of -land). Dan is er vaak een drukkersmerk en onderop de bladzijde het impressum: de vermelding van de plaats van drukker, zijn naam (en vaak die van zijn winkel) en het jaartal. Daarbij zijn namen stevast aangepast aan de taal van de titelbladzijde. Zo zal men

15. De naam *civilité* is afkomstig van de titel van Erasmus' *La civilité puerile*, in 1559 te Antwerpen door Tavernier in dit lettertype gedrukt.

Antwerpen, Antwerpiae (locativus), Anvers, Anversa, Amberes, enzovoorts aantreffen op een te Antwerpen gedrukte publicatie, al naar gelang de taal van het voorgaande, en op een Haagse uitgave en keuze uit het volgende: In 's-Gravenhage, In 's Hage, Hagae-Comitis, Alla Aja, À la Haye, enzovoorts.

De muziekdruk vóór 1800 kent twee basismethoden, die met losse typen zoals voor boekdruk gebruikelijk (typendruk of *letterpress*) en de gravuredruk of plaatdruk. De eerste methode is vanaf 1500 in gebruik en is in de zestiende en zeventiende eeuw overheersend. In de achttiende eeuw neemt echter voor instrumentale muziek de plaatdruk een grote vlucht, omdat daarmee de verscheidenheid van gebruikte symbolen (accorden, notengroepen, tekens) gemakkelijker en duidelijker kan worden weergegeven. Vóór 1700 was de plaatdruk al hier en daar toegepast voor bijvoorbeeld klaviermuziek en luittabulaturen, maar rond 1700 wordt het de gebruikelijke methode voor vrijwel alle instrumentale muziek, zowel solistisch als voor ensemble of orkest. Italië, eens het leidende land in de muziekuiterij, bleef achter met de invoering van de plaatdruk in de achttiende eeuw. De typendruk bleef wel in gebruik voor vocale muziek, inclusief gregoriaans en psalm-, lied- en gezangboeken. Gedurende de hele periode gold de regel dat ensemblemuziek, zowel vocaal als instrumentaal, in beginsel in losse partijen werd gedrukt. Partituren waren vóór het einde van de achttiende eeuw zeldzaam.

In het gedrukte boek spelen alle genoemde formaten een rol. Plano werd gebruikt voor het drukken van liederen op losse vellen (in het Engels *broadsheets* genoemd). Folio was luxueus, en werd alleen gebruikt voor werken met prestige, zoals bijbels, historische, medische en rechtsgeleerde werken, dure uitgaven van literaire werken, enzovoorts. In de muziek kwam folio aanvankelijk (in de zestiende eeuw) voor bij werken die als koorboek werden gedrukt, bij belangrijke theorie werken (Zarlino) en bij instrumentale muziek (klaviermuziek, om het omslaan zoveel mogelijk te vermijden). Folio was ook het gewone formaat voor de plaatdruk, zowel in de achttiende eeuw als daarvoor (en daarna), al waren kleinere formaten in plaatdruk niet echt zeldzaam.

Voor ensemblemuziek, zowel vocaal als instrumentaal, was vóór het gravuretijdperk *quarto* het belangrijkste formaat, vooral in de oblong-versie. Lied- en psalmboeken waren vaak in een kleiner formaat, *octavo* of *duodecimo*. *Quarto* en *folio* (dit laatste zeldzaam) golden voor deze genres duidelijk als luxueus. Aan de andere kant vindt men ook wel de heel kleine formaten, tot en met 32mo, bedoeld om in de zak te worden meegenomen. Gregoriaanse uitgaven maakte men in alle formaten, van *folio* tot *duodecimo*.
