

Rudolf Rasch

Muziek in de Republiek (Oude Versie)

Hoofdstuk Vier: Nederlandse componisten

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 KVNМ, 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.

Voor literatuurverwijzingen zie de file “Literatuur”.

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Muziek in de Republiek (Oude Versie): Hoofdstuk Vier: Nederlandse componisten

<https://muziekinderepubliek.sites.uu.nl/>

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

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

5 december 2018

HOOFDSTUK VIER

NEDERLANDSE COMPONISTEN

4.1 Inleiding

4.2 Vier groepen

4.3 Twee toegevoegde groepen

4.4 Nederlandse muziek

4.5 Nederlandse componisten

4.1 Inleiding

Een muziekgeschiedenis is wel denkbaar zonder componisten, maar de aanwezigheid van deze lieden geeft een perspectief dat anders ontbreekt. Zo zal men de Nederlandse muziekgeschiedenis graag opsieren met composities vervaardigd door Nederlandse componisten. De componisten die betrokken zijn bij de muziekgeschiedenis van de Republiek der Verenigde Nederlanden kunnen *Nederlandse componisten* worden genoemd, al was het alleen maar om de ongemakkelijke zegswijze ‘republikeinse componisten’ te vermijden. Maar wat is precies een Nederlandse componist wanneer men zich bezighoudt met de muziekgeschiedenis van de zeventiende en achttiende eeuw?

Als men bij de muziekgeschiedenis van de Republiek uitsluitend te maken zou hebben met componisten die in de Republiek zijn geboren en getogen en daar vervolgens hun muzikale loopbaan hebben doorlopen, dan zou de vraag ‘Wat is een Nederlandse componist?’ eenvoudig te beantwoorden zijn, ja zelfs nauwelijks hoeven te worden gesteld en behandeld. Vooruitlopend op het vervolg kan echter worden vastgesteld dat de genoemde categorie een minderheid vertegenwoordigt van de in de Republiek werkzame componisten. Vaker gaat het om componisten die *niet* in hun plaats van herkomst hun muzikaal heil hebben gezocht. Gedeeltelijk zijn deze lieden afkomstig uit andere plaatsen binnen de Republiek, gedeeltelijk vestigen ze zich in de Republiek na een jeugd of eventueel een stuk loopbaan in Duitsland, Frankrijk, Italië, Engeland of - om dichter bij huis te blijven - de Zuidelijke Nederlanden. Hoe bepalen we nu of een componist wel of niet als Nederlandse componist kan worden aangeduid?

Om tot een eenduidige, werkbare afgrenzing te komen kan de volgende definitie als uitgangspunt dienen: *een componist is een Nederlandse componist [uit de tijd van de Republiek] als hij een significant deel van zijn werkzaamheden als componist heeft uitgeoefend vanuit een vestiging in de Republiek*. Een componist die aan deze definitie voldoet, kan een Nederlandse componist [uit de tijd van de Republiek] in de enge zin van het woord worden genoemd. Wat hier bepaald wordt over componisten kan *mutatis mutandis* worden toegepast op uitvoerende musici, muziekleraren, muziekinstrumentenmakers, muziekdrukkers, -verkopers en uitgevers, muziektheoretici, enz.

De toevoeging ‘[uit de tijd van de Republiek]’ legt uiteraard chronologische grenzen op wanneer het erom gaat om te bepalen of een componist al of niet tot de Republiek als afgebakend tijdvak kan worden gerekend. Gezien het tot stand komen van de Republiek in de halve eeuw volgend op 1572, zullen componisten geboren vóór 1550 niet of nauwelijks in aanmerking komen om deel te kunnen uitmaken van de muziekgeschiedenis van de Republiek. Componisten geboren vóór 1550 zullen dan ook buiten beschouwing worden gelaten. Aan het andere uiteinde ligt de ontmanteling van de Republiek in 1795. Globaal zal de regel worden gehanteerd dat componisten geboren ná 1770 niet meer worden opgenomen in de hier gepleegde muziekgeschiedschrijving.

Om geen gat te laten vallen tussen de 17de- en 18de-eeuwse Republiek enerzijds en het huidige België en Duitsland anderzijds, zullen componisten die werken in plaatsen in het gebied tussen de grenzen van de toenmalige Republiek en de grenzen van het huidige koninkrijk der Nederlanden, zoals Boxmeer, Breda onder Spaanse bezetting, Venlo en Roermond, enz., in de beschouwingen worden meegenomen. Ze kunnen Nederlandse componisten [uit de tijd van de Republiek] worden genoemd *in de ruime zin* van het woord.

Overigens moet worden benadrukt dat de behoefte aan een definitie van het begrip Nederlandse componist een moderne is. In de zeventiende en achttiende eeuw speelt het nationaliteitsbegrip een ondergeschikte rol: men neemt musici aan van wie men verwacht dat ze hun taken naar behoren zullen vervullen, ongeacht hun herkomst. Het enige wat nog tot zekere hoogte een invloed kan hebben, zijn de (positieve) vooroordelen verbonden aan de buitenlandse cultuurgebieden, zoals die over de Franse, Italiaanse en Duitse musici. Deze vooroordelen staan in feite de ontwikkeling van het begrip ‘Nederlandse componist’ in de weg.

Het geringe gewicht dat de Republiek in muzikaal opzicht bij de tijdgenoot over de grenzen in de schaal legt, kan worden geïllustreerd aan de hand van de lijsten van schrijvers over muziek die Sébastien de Brossard aan zijn *Dictionnaire de musique* (Parijs 1703) toevoegt. Op de lijsten van auteurs die schrijven in het Grieks, het Latijn, het Italiaans en het Frans volgt een restlijst van Engelse en Duitse auteurs, met de opmerking dat geschriften in het Nederlands, Vlaams, Deens, Zweeds, Pools en Hongaars hem (Brossard) onbekend zijn. In de Amsterdamse herdruk van 1708 vindt men in een voetnoot (p. 361) de opmerking dat dergelijke geschriften in het Nederlands *wel* bestaan, zij het dat slechts één titel wordt vermeld, namelijk Claas Douwes’ *Grondig onderzoek van de toonen der musijk* (Franeker 1699). De nadruk van deze editie door Pieter Mortier (Amsterdam 1710) voegt nog enkele namen van componisten toe, zij het in verbasterde spellingen: “Mr. Aders” (=Hendrik Anders), “Mr. Perkens” (Andreas Parcham), en “Mr. Peeters” (David Petersen). Deze drie zijn overigens allen in Duitsland (in de ruime zin van het woord) geboren: achtereenvolgens in Oberweissbach in Thüringen, Danzig en Lübeck.

De eerder gegeven omschrijving van wat een Nederlandse componist is vormt niet meer dan een beginpunt, een uitgangspunt. Bij nadere beschouwing blijkt het patroon van herkomst (geboorteplaats), afkomst (milieu, ouders), opleidingsplaats en carrièreplaats steeds weer andere vormen te kunnen aannemen. Het is een zeldzaamheid eerder dan de regel wanneer een musicus in de plaats van zijn geboorte wordt opgeleid en vervolgens een werkkring vindt in diezelfde plaats. Heel gewoon is het dat een musicus vóór of na zijn muzikale opvoeding wegtrekt naar andere steden, streken of landen, waarbij zelfs achtereenvolgende vestiging in verschillende plaatsen of zelfs landen geen uitzondering is. (De huidige situatie is niet anders.) Verdere complicaties ontstaan als er rekening moet worden gehouden met het reizende bestaan van veel musici in de achttiende eeuw (en later) gedurende een belangrijk deel van hun loopbaan.

De grote variatie in de relaties tussen herkomst en werkplekken ten spijt, kan toch een beperkt aantal fundamentele onderscheidingen worden gemaakt, die samen het loopbaanverloop van een componist karakteriseren. Deze onderscheidingen leggen bepaalde relaties tussen een musicus en een bepaalde stad, streek of land vast. Op deze wijze ontstaat een zeker aantal loopbaanpatronen, die ingedeeld kunnen worden in een klein aantal basiscategorieën. De categorisering die aldus ontstaat kan worden toegepast bij het in kaart brengen van contingenten van componisten in relatie tot hun nationaliteit (wat dat ook moge zijn). In de tweede en derde paragraaf van dit hoofdstuk zal deze categorisering worden uitgewerkt.¹

In de zeventiende en achttiende eeuw wordt aan het al of niet *componeren* door musici niet die onderscheidende waarde toegekend, die er thans aan wordt gehecht. Van een musicus wordt verwacht dat hij voor de muziek zorgt die moet worden gespeeld, of hij die nu zelf heeft gecomponeerd of niet. Dat wil

1. Deze indeling kan ook van belang zijn voor bijvoorbeeld het werkkerrein en uitgavenbeleid van nationale organisaties op het gebied van de muziek.

natuurlijk niet zeggen dat er in het geheel geen waarde aan wordt gehecht. Maar wat betreft maatschappelijke positie legt het niet veel gewicht in de schaal. Zo zien we althans op veel posities afwisselend wel en niet componerende musici. De enige musicus in de Republiek die ooit als componist *in functie* is geweest is CHRISTIAN ERNST GRAF, van 1758-1767 in dienst als hofcomponist van respectievelijk Anna van Hannover en Willem V, voordat hij wordt benoemd tot hofkapelmeester. Graf componeert veel, maar zijn opvolger Jean Malherbe is als componist van marginaal belang, terwijl er toch bij de opvolging van Graf een ruime keuze uit componerende collega's was.

Op prominente plaatsen treft men zowel niet als wel componerende musici aan. Van het dozijn organisten van de Amsterdamse Oude Kerk uit de jaren 1580-1800 is ruim de helft als componist bekend (Jan Pieterszoon en Dirck Janszoon Sweelinck, Jacob en Sybrandus van Noordt, Conrad Friedrich Hurlebusch, Jacob Potholt, Bartholomeus Ruloffs), de andere krappe helft niet (Simeon van Ulft, Nicolaas de Koning, Evert Havercamp, Johannes Ulhoorn, Adolf Stegwey). Van de Leidse universitaire kapelmeesters kennen wij het drietal Henrico Albicastro, Carel Vermeulen en Christian Friedrich Ruppe als componist, het andere drietal, Charles le Vray, Friedrich Ernst Fischer en Bernard Hemsing, niet. Op minder prominente plaatsen is het aantal componerende musici overigens navenant geringer, welke constatering een dubbele interpretatie toelaat: enerzijds kan het betekenen dat het selectieproces eerder componerende musici op de prominente plaatsen doet belanden, anderzijds dat de bekwaamste musici (die zich eerder op het vlak van de compositie wagen dan hun minder getalenteerde confraters) vanzelf de meer prominente plaatsen in het muziekleven kunnen innemen. Kortom, er bestaat een positieve correlatie tussen het componeren door musici en het bereiken van belangrijke functies, maar deze samenhang is beslist niet van dwingend karakter.

De gegeven restrictie betekent dat voor de beoordeling van het muzikantencorps in de Republiek als geheel de beperking tot de componerende muzikanten een vertekend beeld kan geven: het componistenbestand hoeft niet wat herkomst, functies, composities, enz. betreft representatief te zijn voor wat zich muzikaal in de Republiek afspeelt. De wat eenzijdige concentratie op de componerende musicus die hier plaatsvindt komt dan ook voort uit onze hedendaagse, retrospectieve interesse in de muziek en het muziekleven van deze periode.

4.2 Vier groepen

Om te komen tot een zinvolle en werkbare categorisering van het componistenbestand dat bij de Nederlandse muziekgeschiedenis behoort, is het noodzakelijk om enkele ijkpunten uit de loopbaan van een componist te bepalen. Die ijkpunten zijn in de eerste plaats de *plaats van herkomst* en in de tweede plaats de *loopbaanplaats(en)*. Beide begrippen behoeven enige toelichting.

In principe valt de plaats van herkomst samen met de geboorteplaats. Het belang dat in de zeventiende en de achttiende eeuw aan de geboorteplaats wordt toegekend blijkt overduidelijk uit de geregelde aanduiding daarvan op titelbladen van publikaties (“Pietro Locatelli da Bergamo”; “J.A. Reincken Daventriensis Transisulanus”), bij universitaire inschrijvingen en bij de registratie van huwelijken. In het algemeen werken deze aanduidingen goed, al is steeds voorzichtigheid geboden.² Hier zij er nog op gewezen dat bij de indicatie van herkomst de *plaats* van geboorte veel groter gewicht in de schaal legde dan het *land* van geboorte. Opgave van het land van herkomst bij de geboorteplaats kwam voornamelijk voor wanneer dezelfde plaatsnaam in verschillende landen voorkomt (Lugdunum Batavorum = Leiden; Lugdunum = Lyon) of om weinig bekende plaatsnamen nader te specificeren.

2. Soms wordt in dit soort situaties de plaats genoemd waar de jeugd is doorgebracht of de voorlaatste of huidige plaats van vestiging. Een enkele keer wordt een grotere, bekende stad genoemd in plaats van het gehucht of dorp waar de geboorte plaats vond. In een aantal gevallen worden slechts landen of landstreken genoemd.

Wanneer het gaat om componisten die zijn geboren tijdens een relatief kort buitenlands verblijf van de ouders, geeft de geboorteplaats een misleidende vingerwijzing ten aanzien van de componist in kwestie en is het beter die voor de herkomstbepaling niet te gebruiken. Zo is JACOB NOZEMAN te Hamburg geboren als zoon van reizende Nederlandse toneelspelers en HENDRIK FOCKING te Danzig als zoon in een daar gedurende korte tijd gevestigd doopsgezind Nederlands gezin. Het zou onzinnig zijn hen als componisten van Duitse afkomst of herkomst te bestempelen. Even misleidend is overigens de Nederlandse geboorte van WILLEM DE FESCH (Alkmaar; uit Luikse ouders die nadien met hun kinderen naar Luik terugkeerden). De gegeven voorbeelden laten zien dat het reis- en vestigingsgedrag van de ouders hier mede bepalend is voor de vaststelling van de herkomst van een componist. Want aan BARTHOLOMEUS RULOFFS bijvoorbeeld, te Amsterdam geboren uit Duitse immigranten die hier blijven, zal men zonder moeite een Nederlandse herkomst toekennen. JOHAN SCHENCK is een tussengeval: hij wordt in Amsterdam geboren uit Duitse ouders die Amsterdam weer verlaten, maar die kennelijk zoon Johan in Amsterdam achterlaten.

Meestal vindt de eerste opleiding van een musicus plaats in de geboorteplaats of in de nabijheid daarvan, zo ongeveer tussen zijn zevende en twintigste levensjaar. Gezien het feit dat veel muzikanten voortkomen uit families van muzikanten, is heel vaak de vader (of anders wel een oom, aan vaders- of moederszijde) de eerste muziekleraar. Studiereizen naar andere landen voor verdere muzikale vorming zijn verschillende malen gedocumenteerd, zoals de Italiaanse reizen van CORNELIS SCHUYT (ca. 1580-1590), PIETER HELLENDAAAL (rond 1740) en CHRISTIAN ERNST GRAF en de Hamburgse reis van JOHAN ADAM REINCKEN (1654-1657), maar we zullen deze reizen geen invloed laten hebben op de categorisering van componisten.

Het begrip ‘loopbaanplaats’ wordt hier als werkbegrip ingevoerd, gedefinieerd als een plaats waar een componist een significant deel van zijn muzikantenloopbaan heeft doorgebracht. Het gebruik van de frase ‘een significant deel’ scheidt uiteraard een zekere vaagheid, zo niet een dubbelzinnigheid of subjectiviteit. In het algemeen wordt in deze studie een vestiging of dienstverband van tenminste drie jaren als significant aangemerkt. Het spreekt vanzelf dat het bij deze definitie van loopbaanplaats heel vaak zal voorkomen dat een componist verbonden kan worden met meer dan één loopbaanplaats. Een 17de-eeuws voorbeeld van een componist die op verschillende plaatsen werkt is PETER MEYER, die eerst in zijn vaderstad Hamburg werkzaam is, vervolgens (van de vroege jaren-1650 tot 1661) in Amsterdam, daarna (1661-1672) in Sulzbach (Boven-Palts, nu Noord-Beieren) en tenslotte weer in Hamburg (geboorte- en sterfjaar zijn niet bekend). Achttiende-eeuwse voorbeelden zijn SANTO LAPIS (afkomstig uit Bologna, gedurende de jaren-1740 en -1750 in de Republiek, daarna in Engeland) en FRIEDRICH SCHWINDL (1737-1786), die werkzaam is in achtereenvolgens Wied-Runkel, Brussel, Den Haag (1767-1771), Zürich, Genève en Durlach/Karlsruhe.

Wanneer de loopbaan van een componist begint, is niet altijd exact aan te geven. Er is een geleidelijke overgang van werkzaamheden als speelmansgezel, assistent-organist en koraal in een katholieke kerk naar achtereenvolgens volwaardig speelman, organist en kerkzanger. In theorie is het begin van de eigenlijke loopbaan vast te stellen als aanvangsjaar van de oudst bekende werkkring, maar dit gegeven is lang niet altijd beschikbaar. Globaal vangt een muzikantenloopbaan aan rond het twintigste levensjaar. Jongere muzikale werknemers zijn absoluut geen zeldzaamheid; meestal staan deze nog onder supervisie van hun vader, opvoeder of voorganger in de desbetreffende positie.

De voor te stellen onderscheidingen naar plaats van herkomst (c.q. de opleidingsplaats) en loopbaanplaats leiden tot vier basiscategorieën van Nederlandse componisten. Binnen al deze categorieën zijn verdere verfijningen mogelijk, als we zaken meebescheren als de afkomst van de ouders, de opleidingsplaats(en) van de componisten, de vestigingsduur in de loopbaanplaatsen en de variatie daarin. Deze verfijningen zullen hier niet worden uitgewerkt, maar de mogelijkheden daartoe zullen wel blijken uit de gegeven voorbeelden. Wel zal worden ingegaan op de regels betreffende de naamgeving en het patroon van (huidige) nationale interesse die met de categorisering samenhangen.

Als laatste opmerking vooraf zij hier vermeld dat de verdeling over de verschillende categorieën voor de amateurcomponisten geheel anders ligt dan voor de beroepscomponisten. Onder de amateurs bevinden zich namelijk maar zeer weinigen met een buitenlandse connectie: nagenoeg allen zijn ‘autochtonen’. Niet dat er geen beoefenaren van beroepen zijn waarbij ook regelmatig wordt gereisd (zoals kooplieden, diplomaten en officieren), maar de meeste amateurcomponisten uit de tijd van de Republiek zijn gewoon Nederlander van geboorte en wonen en werken alhier gedurende nagenoeg hun hele leven. De gegeven categorisering is dus in de eerste plaats afgestemd op de situatie bij de beroepsmusici.

Groep I bevat de *Nederlandse componisten* van geboorte en loopbaan. Tot deze categorie behoren zij die in de Republiek zijn geboren en getogen en aldaar hun volledige muzikale loopbaan hebben doorgebracht. Voorbeelden zijn CORNELIS SCHUYT, JAN PIETERSZON SWEELINCK, CORNELIS THYMANSZON PADBRUÉ en ANTHONI VAN NOORDT uit de zeventiende eeuw, GERARDUS HAVINGHA en BARTHOLOMEUS RULOFFS uit de achttiende eeuw, en onder de amateurs CONSTANTIJN HUYGENS en UNICO WILHELM VAN WASSENAER. Enkelen uit deze groep zijn uit Nederlandse ouders buitenslands geboren (de al genoemde JACOB NOZEMAN uit Hamburg en HENDRIK FOCKING uit Danzig). Deze Nederlandse componisten vormen noch in de zeventiende, noch in de achttiende eeuw een meerderheid binnen het totaal van Nederlandse componisten. De meeste amateurs bevinden zich in deze groep. De naamgeving van deze groep kan gewoon de gebruikelijke regels voor Nederlandse namen volgen. De belangstelling voor deze componisten is - op een enkele uitzondering na (Sweelinck; Van Eyck; Huygens) - vrijwel exclusief een Nederlandse aangelegenheid.

Groep II wordt gevormd door de musici/componisten die buiten de Republiek zijn geboren, maar aldaar behalve hun muzikale opvoeding/opleiding geen muzikale loopbaan van enige importantie vervullen. Hun muzikale levensloop speelt zich dus geheel in de Republiek af. Wij noemen deze lieden *Nederlandse musici/componisten van buitenlandse (Franse, Zuid-Nederlandse, Duitse, enz.) herkomst*. Bekende voorbeelden zijn NICOLAS VALLET uit Frankrijk, JOACHIM VAN DEN HOVE en SERVAAS DE KONINK uit de Zuidelijke Nederlanden, HENDRIK ANDERS, JOHANNES ALBERTUS GRONEMAN en CHRISTIAN ERNST GRAF uit Duitsland, en ANTON WILHELM SOLNITZ en JOHANN ANDREAS COLIZZI uit Bohemen. Belangstelling vandaag voor deze componisten vinden we vooral in Nederland, in mindere mate in het land van herkomst (Vallet: Frankrijk).

Probleem met deze lieden is de schrijfwijze van hun namen. Moeten wij de oorspronkelijke schrijfwijze handhaven (Nicolas Vallet; Servaes of Servatius de Coninck; Christian Ernst Graf) of moeten we de Nederlandse equivalenten hanteren (Nicolaas Vallet; Servaas de Konink; Christiaan Ernst Graaf)? In de literatuur ziet men beide aanpakken, maar wat erger is, ook in de 17de- en 18de-eeuwse bronnen lopen beide tradities (oorspronkelijke versus vernederlandste namen) door elkaar heen. Om enige consistentie te verkrijgen, zullen we in principe de oorspronkelijke naam hanteren, tenzij het overwegend gebruik anders is. Zo zullen wij JOHANN PHILIPP ALBRECHT FISCHER, JOHANN AUGUST JUST, CHRISTIAN FRIEDRICH RÜPPE en CHRISTIAN ERNST GRAF schrijven. Maar men schrijft nimmer Heinrich Anders (Hendrik Anders) of Johann Albert Gronemann (Johannes Albertus Groneman), ondanks de Duitse geboorte van deze twee componisten, en hier zal dat dus ook niet gebeuren. Bij families van buitenlandse herkomst die zich in de Republiek vestigden zullen we de buitenlandse voornamen handhaven voor hen die in het buitenland zijn geboren en hierheen verhuisden, maar Nederlandse namen gebruiken voor degenen die hier te lande zijn geboren. Evenmin als elke andere regel is deze echter tot het einde toe consequent vol te houden.

Groep III wordt gevormd door de componisten die niet alleen in het buitenland geboren en getogen zijn, maar ook reeds een significant deel van hun muzikale loopbaan aldaar hebben doorgebracht alvorens zich voor kortere of langere tijd (meestal voorgoed) in de Republiek te vestigen. We noemen hen al naar gelang hun herkomst *Duits/Nederlandse, Italiaans/Nederlandse, enz. musici/componisten*. De variatie in vestigingsleeftijd en vestigingsduur is groot voor deze groep. Bekende voorbeelden zijn PIETRO ANTONIO LOCATELLI

(Italiaans/Nederlands componist) en CONRAD FRIEDRICH HURLEBUSCH (Duits/Nederlands componist). Belangstelling voor deze componisten is doorgaans zowel te vinden in Nederland als in het land van herkomst (Locatelli: Italië; Hurlebusch: Duitsland). Voor deze groep zullen we altijd de buitenlandse naamgeving behouden, die trouwens algemeen gebruikelijk is.

De groepen II en III samen vormen het leger van buitenlandse musici die werkzaam zijn in de Republiek. De Duitse groep is de grootste en is vooral in de achttiende eeuw actief. Als men de geboorteplaatsen op een kaart zet, dan bestrijken die het grootste deel van het toenmalige Duitssprekende deel van het Heilige Roomse Rijk: van Holstein (DAVID PETERSEN) tot Oostenrijk (JACOB HAFFNER) en van de Rijnstreek (JOHANNES ALBERTUS GRONEMAN) tot Danzig (ANDREAS PARCHAM). Een gedeelte komt hier vanuit lutherse achtergrond, een ander significant gedeelte vanuit een katholieke.

De tweede buitenlandse groep in omvang is de Zuid-Nederlandse groep, geografisch mooi gespreid met Vlamingen (SERVAAS DE KONINK, CAROLUS HACQUART), Brabanders (JOANNES BAPTISTA VERRIJT), Antwerpenaren (JOACHIM VAN DEN HOVE), Mechelaars (JACOB VREDEMAN), Luikenaren (PIETER BUSTIEN), Namenaren (ANTOINE MAHAUT) en Opper-Gelderlanders (BENEDICTUS À SANCTO JOSEPHO). Voor de schrijfwijze van de naam is dan weer de Nederlandse of Vlaamse, dan weer een Franse versie, dan weer de Latijnse versie de meest gebruikelijke. De laatste keuze (Latijn) is in overeenstemming met de in de Zuidelijke Nederlanden heersende gewoonten in de personele registratie van de katholieke parochies en zal hier worden gebruikt wanneer geen Vlaamse of Franse naamsversie is ingeburgerd (Carolus Hacquart). Men komt de Zuid-Nederlanders in de zeventiende eeuw meer tegen dan in de achttiende eeuw. In vrijwel alle gevallen gaat het om katholieke musici, die om economische redenen naar de Republiek gaan.

De groepen met Fransen en Italianen zijn, hoewel niet onbelangrijk, niet zo groot. De Fransen vindt men meest in de zeventiende eeuw en het begin van de achttiende, de Italianen vooral in de loop van de achttiende eeuw. Engeland is het slechtst vertegenwoordigd met componerende musici in de Republiek. Slechts met enige moeite vallen nog enkele namen te geven, namelijk die van JOSEPH BUTLER en GEORGE BINGHAM.

Groep IV is het omgekeerde van groep III: in de Republiek geboren en getogen en aanvankelijk muzikaal werkzaam, daarna in het buitenland gevestigd. We spreken van een *Nederlands/Duitse*, *Nederlands/Engelse*, enz. *musicus/componist*. We zullen hier de Nederlandse schrijfwijze van de naam hanteren, maar het zal geen verbazing wekken dat in de algemene muziekhistorische literatuur de aangepaste buitenlandse schrijfwijze overheerst. De bekendste voorbeelden zijn JOHAN SCHENCK (Johann Schenck; Nederlands/Duitse componist), WILLEM DE FESCH (William Defesch; Nederlands/Engels) en PIETER HELLENDAAAL (Peter Hellendaal; Nederlands/Engels). Ook deze musici/componisten kunnen zich verheugen in belangstelling van zowel Nederlandse als buitenlandse onderzoekers (Schenck: Duitsland; De Fesch, Hellendaal: Engeland).

Tegenover de overvloedige buitenlandse invloed op het Nederlandse muziekleven staat maar heel weinig invloed van Nederlandse muziek en musici in het buitenland. Jan Pieterszoon Sweelinck staat bekend als de leermeester van een groot aantal organisten die in Noord-Duitse steden, Hamburg voorop, emplooi vinden. Het Nederlands lied van de late zestiende en de vroege zeventiende eeuw wordt bekend en nagevolgd in Noord-Duitsland. In de achttiende eeuw geniet de Nederlandse muziekkuitgeverij bekendheid in geheel Europa. Alhier geïntroduceerde vernieuwingen, zoals het werken met plaatnummers (Estienne Roger, 1713) worden al spoedig buiten de landsgrenzen nagevolgd.

4.3 Twee toegevoegde groepen

De in de vorige paragraaf beschreven vier groepen van Nederlandse componisten vormen een uitputtende classificatie van componisten die men in welke opvatting dan ook ‘Nederlands’ zou kunnen en/of willen noemen. Maar daarnaast blijven er nog namen over van componisten die men niet als ‘Nederlandse

componisten' in engere zin zou willen betitelen, maar die toch ten aanzien van de Nederlandse muziekgeschiedenis een zekere rol hebben gespeeld. Om deze namen een plaats in de onderhavige muziekgeschiedenis te geven zullen nog twee groepen van componisten worden toegevoegd aan de vier eerder gedefinieerde groepen. Deze groepen worden doorgenummerd als Groep V en VI.

. Musici/componisten die korte perioden in Nederland hebben doorgebracht, op doorreis - zoals WOLFGANG AMADEUS MOZART, in 1765-1766 te Den Haag en andere plaatsen - of voor een korte vestiging - zoals JEAN-MARIE LECLAIR, in 1740-1742 te Den Haag - maar zich daar niet echt permanent of zelfs maar semi-permanent hebben gevestigd, kunnen niet als Nederlandse componisten worden beschouwd. Maar hun activiteiten alhier behoren natuurlijk wel tot de muziekgeschiedenis van de Republiek, evenals hun alhier gecomponeerde of speciaal voor uitvoering alhier geschreven werken. Wanneer er sprake is van dit soort van muziekwerken, kan worden gesproken van *componerende bezoekers* die in **Groep V** kunnen worden ondergebracht. Sommige componisten van deze groep kunnen bijna in Groep III vallen en de overgang tussen beide groepen is vloeiend en gradueel, niet principieel. De naamgeving van Groep V is - vanzelfsprekend - volledig buitenlands. Belangstelling voor de Nederlandse episoden in leven en werken van deze componisten vinden we zowel in Nederland als daarbuiten.

Voorts is er nog een groep die eigenlijk het negatief van Groep II is. Terwijl de componisten uit Groep II in het buitenland geboren en getogen waren en in de Republiek werkten, zijn er ook voorbeelden van componisten die in de Republiek geboren en/of getogen zijn, maar hun gehele muzikale loopbaan daarbuiten hebben doorgebracht. Het zijn er niet zo heel veel, maar men kan bijvoorbeeld denken aan JOHAN ADAM REINCKEN (opgegroeid Deventer; carrière te Hamburg), HENRI DUMONT (opgegroeid Maastricht; carrière te Parijs), ERNST SCHICK (geboren in Den Haag, internationale carrière) en BELLE VAN ZUYLEN (opgegroeid Zuilen/Den Haag; huwelijk in Zwitserland). Ze kunnen *buitenlandse componisten van Nederlandse afkomst/herkomst* worden genoemd en worden ondergebracht in **groep VI**.

4.4 Nederlandse muziek

Is alle muziek die is gecomponeerd door componisten die in de zes genoemde groepen van Nederlandse componisten vallen automatisch *Nederlandse muziek* en is dit bij elkaar alle Nederlandse muziek? Deze vraag moet per groep worden beantwoord. Wat betreft de eerste twee groepen, die van Nederlandse componisten zonder meer en die van buitenlandse herkomst, is het antwoord een categorisch ja. Wat betreft de verdere groepen, die met buitenlands/Nederlandse componisten (groep III), de Nederlands/buitenlandse componisten (Groep IV), de componerende bezoekers (groep V) en de componisten met Nederlandse achtergrond (Groep VI) is het antwoord niet ongenueanceerd positief. Deze componisten hebben immers een significant deel van hun loopbaan buiten de Republiek doorgebracht en het heeft geen zin om de aldaar gecomponeerde werken, die doorgaans geen enkele relatie met het Nederlandse muzikleven hebben gehad, toch Nederlandse muziek te noemen. Men moet restricties aanbrengen in die zin dat slechts van Nederlandse muziek wordt gesproken wanneer het gaat om werken die op de een of andere manier met het muzikleven van de Republiek in verband staan.

Dit verband kan verschillende vormen aannemen. In de eerste plaats kunnen de werken daadwerkelijk in de Nederlandse periode zijn gecomponeerd, al is dit bij gebrek aan gegevens niet altijd te documenteren. Maar er zijn ook aspecten van de muziek zelf die een band met de Republiek verraden. Men moet dan denken aan het gebruik van de Nederlandse taal, het werken in typisch Nederlandse vormen (psalmbegeleiding), gelegenheidswerken op Nederlandse personen, gebeurtenissen en situaties, opdrachten aan Nederlanders, uitgave door in de Republiek gevestigde uitgevers en uitvoering op concerten en andere uitvoeringsgelegenheden in de Republiek.

Als voorbeelden van wat het werken met Nederlandse aspecten van composities die niet in alle opzichten Nederlands zijn oplevert, worden de oeuvres bekeken van achtereenvolgens JOHAN SCHENCK en JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARDT. De volgende overzichtjes geven voor elk opusnummer van deze componisten antwoord op de vraag of het werk tijdens verblijf in de Republiek is geschreven, of het gebruik maakt van de Nederlandse taal, of het aan een Nederlander is opgedragen en of het in de Republiek is uitgegeven. Tussen een volmondig ‘ja’ (Nederlands) en dito ‘nee’ (buitenlands) blijken diverse tussenantwoorden mogelijk te zijn, die worden weergegeven met achtereenvolgens: ? (princiële onzekerheid met betrekking tot de plaats van compositie), - (niet van toepassing: de taal ingeval van instrumentale composities), geen (afwezigheid van opdracht), ja? (opdracht vermoedelijk aan een Nederlander), nee? (opdracht vermoedelijk aan een buitenlander), onbekend (geen informatie beschikbaar doordat de uitgave geheel verloren is gegaan). Maar ook deze tussenantwoorden zullen niet voldoende zijn om alle nuances zonder verdere toelichting weer te geven.

Voor Johan Schenck levert dat de volgende ja- en nee-woorden en tussenantwoorden op:

Werk	compositie	taal	opdracht	uitgave	Jaar van uitgave
Opus 1	ja	ja	ja	ja	1687
Opus 2	ja	-	ja	ja	1688
Opus 3	ja	-	ja	ja	1691
Opus 4	ja	ja	geen	ja	1694c
Opus 5	ja	ja	[ja] ³	ja	1696
Opus 6	?	-	nee	ja	1698
Opus 7	?	-	ja	ja	1699
Opus 8	nee	-	nee	ja	1702
Opus 9	nee	-	nee	ja	1704
Opus 10	nee	-	nee	ja	1710c

Het oeuvre van Schenck kan in zijn totaliteit toch bij de Nederlandse muziekgeschiedenis worden gerekend. Niet alleen zijn de eerste opusnummers in Amsterdam gecomponeerd en uitgegeven, bovendien aan Nederlanders opgedragen, gedeeltelijk ook vocaal met Nederlandse tekst, Estienne Roger in Amsterdam blijft uitgever voor alle werken uit de latere, Duitse periode, vanaf 1696.

Voor Johann Christian Schickhardt ontstaat het volgende beeld:

Werk	Compositie	Taal	Opdracht	Uitgave	Jaar van uitgave
Opus 1	ja?	-	ja	ja	1709
Opus 2	ja?	-	ja	ja	1709
Opus 3	ja?	-	ja	ja	1710c
Opus 4	ja?	-	onbekend	ja	1710c
Opus 5	ja?	-	nee	ja	1710c
Opus 6	ja?	-	ja	ja	1710c
Opus 7	ja?	-	ja	ja	1710c
Opus 8	?	-	nee	ja	1710c
Opus 9	?	-	geen	ja	1710c
Opus 10	?	-	geen	ja	1710c
Opus 11	?	-	onbekend	ja	1710c, 1718, 1720, 1725
Opus 12	?	ja	ja	ja	1710c
Opus 13	nee?	-	nee	ja	1710c
Opus 14	nee?	-	nee	ja	1710c
Opus 15	nee?	-	onbekend	ja	1710c
Opus 16	nee?	-	nee	ja	1710c
Opus 17	nee	-	nee	ja	1714
Opus 18	nee	-	ja	ja	1714
Opus 19	nee	-	nee	ja	1715

3. Nederlandse opdracht door de tekstdichter.

4.5 Nederlandse componisten

Werk	Compositie	Taal	Opdracht	Uitgave	Jaar van uitgave
Opus 20/1	nee	-	ja?	Ja	1715
Opus 20/2	nee	-	nee	ja	1721
Opus 21	nee	-	onbekend	ja	1715
Opus 22	nee	-	nee	ja	1718
Opus 23	nee	-	nee	ja	1721
Opus 24	nee	-	ja	ja	1723
Opus 25	nee	-	onbekend	ja	1723
Opus 26	nee	-	onbekend	ja	1727
Opus 30	nee	-	geen	nee/ja ⁴	1733

Ook Schickhardt's oeuvre kan bij de Nederlandse muziekgeschiedenis worden gerekend, met name de werken die hij componeert in zijn Friese tijd in de jaren-1700. Na rond 1710 wordt de directe relatie met de Republiek onzeker, al blijft gelden dat zijn werk in Amsterdam wordt uitgegeven. Ettelijke hogere opusnummers zijn nog aan Nederlanders opgedragen. Het laatste werk, *L'alphabet de la musique ... XXX ouvrage*, valt een beetje uit de boot vanwege de Engelse uitgave in eigen beheer en de afwezigheid van een Nederlandse uitgever of *Widmungsträger*. Een Nederlandse connectie wordt wel gevormd door de vele Nederlandse intekenaren en de verkrijgbaarheid via Charles-Michel le Cène in Amsterdam. Schickhardt's carrière neemt een 'Nederlandse wending' wanneer hij zich in 1745 definitief te Leiden vestigt; hij overlijdt er in 1762. Beide voorbeelden - Schenck en Schickhardt - laten de aantrekkingskracht van de Republiek voor het uitgeven van muziek zien.

Ten aanzien van de componisten met gemengde loopbanen (de Groepen III, IV en V) kan de gevolgde procedure een verdeling betekenen van het oeuvre in een Nederlands en een buitenlands deel. In het geval Schenck was dat niet zo, evenmin als bij Schickhardt.

Het lijkt wel of vooral de Nederlandse componisten die naar Engeland vertrokken de banden met hun vaderland vrijwel volledig verbraken. Zo kunnen de eerste, nog in de Republiek ontstane en/of uitgegeven werken van WILLEM DE FESCH (opus 1-5) en PIETER HELLENDAAAL (opus 1-2) nog tot de Nederlandse muziekgeschiedenis worden gerekend: ze zijn zeker of vermoedelijk hier geschreven, aan Nederlanders opgedragen en in Nederland voor het eerst uitgegeven. Maar de latere werken van deze componisten voldoen aan geen van de genoemde criteria meer. Deze werken zijn in Engeland gecomponeerd volgens in Engeland gangbare genres (grand concerto, catch, oratorium, enz.), aan Engelsen opgedragen en in Engeland gedrukt, verkocht en uitgevoerd. Het gaat hier bijvoorbeeld om De Fesch' opus 6-13, zijn oratoria *Judith* en *Joseph* en zijn Engelse liederen, en om Hellendaal's opus 3-6, zijn Engelse psalmen en nog andere composities. Het is onmogelijk deze werken te beschouwen als deel uitmakende van de muziekgeschiedenis van de Nederlandse Republiek. De Fesch's eerste in Engeland uitgegeven werken zijn nog in de jaren-1730 en -1740 door Amsterdamse en andere muziekverkopers aangeboden.

Van de componisten uit groep V (bezoekers) kan men steeds een aantal werken tot de Nederlandse muziekgeschiedenis rekenen. Voorbeelden zijn met name de door WOLFGANG AMADEUS MOZART tijdens zijn verblijf alhier (1765-1766) voor het Haagse hof gecomponeerde werken, aan leden van het Oranje-huis opgedragen, alhier uitgegeven, en met duidelijke verbindingen met het Haagse muziekleven. Verder kan men denken aan bijvoorbeeld JEAN-MARIE LECLAIR's vioolsonates opus 4 (1743), opgedragen aan Anna van Hannover, de triosonates opus 1 van EGIDIO ROMOALDO DUNI, tijdens zijn bezoek alhier gedrukt en uitgegeven (1738) en opgedragen aan Carel Bentinck, het (overigens verloren gegane) opus 7 van GIUSEPPE TORELLI, tijdens zijn verblijf alhier uitgegeven en opgedragen aan de Nederlander Jacques des Obry (1698),

4. De uitgave vermeldt 'Londen' op de titelbladzijde, maar de helft van de intekenaren heeft Nederlandse namen en de Amsterdamse uitgever Michel-Charles le Cène treedt als mede-verkoper op.

en FRANCESCO GEMINIANI's tweede boek met concerto-bewerkingen van Corelli's vioolsonates opus 5, waarvan de uitgave in 1729 met zijn korte verblijf alhier in het jaar van uitgave moet samenhangen.

Gedurende de tweede helft van de achttiende eeuw maken vele buitenlandse componisten bij hun bezoek aan de Republiek gebruik van de uitgeversdiensten van de Amsterdams/Haags/Berlijnse firma Hummel. Zo geeft CARL FRIEDRICH ABEL in augustus 1758 één of meer concerten in Amsterdam en verschijnt een half jaar later (begin 1759) zijn eersteling, de *VI Symphonies ... Œuvre première*. JOHN ABRAHAM FISHER concerteert in 1780 in de Republiek. Enkele jaren later laat Hummel zijn *Concerto a violino principale ... Œuvre I-II-III* het licht zien. Abel en Fischer behoren met vele anderen tot de groep van componerende bezoekers.

Maar, hoe merkwaardig het ook lijkt, er is ook Nederlandse muziek van buitenlandse componisten die hier nooit één voet aan wal hebben gezet. Men moet dan denken aan bijvoorbeeld de Nederlandse bewerkingen van GIOVANNI GIACOMO GASTOLDI's *Balletti a tre voci* en *Balletti a cinque voci* die vooral gedurende het tweede kwart van de zeventiende eeuw hier regelmatig worden uitgegeven. De Italiaanse teksten zijn van Nederlandse vertalingen voorzien of geheel door Nederlandse vervangen, de desbetreffende uitgaven bevatten allerlei toevoegingen die betrekking hebben op de context waarbinnen deze muziek alhier heeft geklonken. Hetzelfde geldt voor de Nederlandse edities van bijvoorbeeld de meerstemmige psalmzettingen van CLAUDE GOUDIMEL en CLAUDIN LE JEUNE en de vierstemmige Franse chansons in het zogenaamde *Livre septième*, dat gedurende de zeventiende eeuw meer dan eens hier van de persen kwam. Dumont's oeuvre laat geen relatie met de Republiek zien.

Daarentegen kunnen de werken van de componisten uit Groep VI - ter herinnering worden hier JOHAN ADAM REINCKEN, HENRI DUMONT en ERNST SCHICK genoemd - niet in hun totaliteit worden beschouwd als werken met een betekenis voor de Nederlandse muziekgeschiedenis. Slechts als op de een of andere manier een Nederlands aspect in een werk aanwezig is, heeft het zin het desbetreffende werk in het kader van een Nederlandse muziekgeschiedenis te behandelen. Bij Reincken is dat overigens het geval doordat verschillende van zijn klaviervariaties gebruik maken van melodieën die in de Republiek populair waren, bij Schick doordat een aantal vioolconcerten en andere werken door Johann Julius Hummel in Amsterdam zijn uitgegeven. Bovendien werken zowel Schick's broer Adolf Schick en zijn vader Martin Schick tot aan hun dood als musicus in Amsterdam.

4.5 Nederlandse componisten

Men kan componisten niet alleen indelen naar herkomst en bijdrage aan de Nederlandse muziekgeschiedenis, men kan ook een indeling naar belang en betekenis maken. Het is duidelijk dat voor zo'n indeling het ontwerpen van objectieve criteria een allesbehalve eenvoudige, misschien wel onmogelijke zaak is. Toch wordt hier geprobeerd om zo'n indeling te maken, en wel een driedeling, bestaande uit een top-10, een laag van componisten van tweede garnituur, en een restgroep. Het doel van deze indeling is het verkrijgen van een overzicht. Deze driedeling heeft in eerste instantie betrekking op de eerste vier groepen van componisten zoals gedefinieerd in paragraaf 4.2 (Groep I-IV). De twee in paragraaf 4.3 gedefinieerde toegevoegde groepen (Groep V-VI) vormen een nogal onsystematische selectie uit componisten die voornamelijk in andere landen actief waren; een onderscheid naar niveau van deze componisten - waaronder onvergelykbare grootheden als Mozart, Beethoven, Handel, Leclair, Dumont, Duni, Torelli, enz. - is niet een echt zinvolle bezigheid.

De *top-10* omvat de tien belangrijkste componisten van de Republiek. Ze hebben een min of meer omvangrijk en gevarieerd oeuvre van min of meer gelijkwaardig hoog niveau, dat zonder enig risico op concert en plaat kan worden geprogrammeerd. Het zijn: JAN PIETERSZON SWEELINCK, JACOB VAN EYCK, CONSTANTIJN HUYGENS, JOHAN SCHENCK, HENRICO ALBICASTRO, WILLEM DE FESCH, UNICO WILHELM VAN WASSENAER, PIETRO ANTONIO LOCATELLI, PIETER HELLENDAAAL en CHRISTIAN ERNST GRAF. Deze

componisten zijn zonder uitzondering internationaal bekend. Zij genieten doorgaans naamsbekendheid bij musicologen, bij musici die muziek uit de zeventiende en achttiende eeuw spelen en bij gespecialiseerde belangstellenden daarbuiten. Naast vele artikelen zijn boeken en dissertaties aan hen gewijd, behalve in het Nederlands vaak ook in het Engels of Duits.

In één geval binnen de top-10 (Van Eyck) is er sprake van een eenzijdig oeuvre, in een ander geval (Van Wassenaer) van een beperkt oeuvre; bij Huygens is sprake van een slechts in beperkte mate overgeleverd oeuvre. In al deze gevallen is het de betekenis van de desbetreffende oeuvres die een voldoende compensatie vormt voor de gemelde beperkende aspecten. Van Eyck's *Der fluyten lust-hof* (1646-1649) is uniek als bundel van variatiewerken voor de sopraanblokfluit, Van Wassenaer's *Sei concerti armonici* (1740) zijn van zodanig niveau dat hun schepper niet in de top-10 mag ontbreken, en Huygens' *Pathodia sacra et profana* zo uniek dat opname is gerechtvaardigd. Een bijkomend argument in het geval Huygens wordt gegeven door de talloze malen dat muziek aan de orde komt in zijn briefwisseling en in zijn poëtisch oeuvre.

De werken van de top-10-componisten zijn - uitzonderingen (Graf) daargelaten - doorgaans min of meer volledig in goede of althans bruikbare uitgaven toegankelijk en ook min of meer frequent op de plaat opgenomen. Van deze componisten zou een *Opera omnia*-uitgave gerechtvaardigd zijn, voorzover deze niet bestaat. Volledige uitgaven in de gebruikelijke zin van het woord zijn beschikbaar van het werk van Jan Pieterszoon Sweelinck (in tweevoud zelfs), Willem de Fesch (wat betreft het instrumentale oeuvre) en Pietro Antonio Locatelli. De oeuvres van Constantijn Huygens, Jacob van Eyck en Unico Wilhelm van Wassenaer zijn zo beperkt van omvang dat één of enkele losse uitgaven volstaan om het meeste of alles weer te geven. Belangrijke lacunes zijn er dus met betrekking tot Johan Schenck, Henrico Albicastro, Pieter Hellendaal en Christian Ernst Graf. De selectie van de top-10 is uiteraard subjectief. Uitvoerige discussies zouden mogelijk zijn over de aanwezigheid van sommige namen en de afwezigheid van andere, maar deze discussies kunnen bij *elke* keuze worden gevoerd en zijn daardoor deels misplaatst.

De *tweede garnituur* omvat enkele tientallen componisten van verdienste, met een kleiner of groter oeuvre, dat in veel gevallen zeer plezierig is om te spelen of om naar te luisteren. De werken van deze componisten zijn in wisselende mate in moderne uitgave beschikbaar en/of op plaat opgenomen. Kennis van deze componisten en hun werk is noodzakelijk voor een goed begrip van de breedte van de Nederlandse muziekgeschiedenis, maar in de praktijk is deze doorgaans alleen bekend bij personen die zich op de een of andere manier daarmee bezighouden.

In de *restgroep* zijn alle anderen ondergebracht die tenminste enige werken op hun naam hebben staan. Het niveau en de betekenis van deze werken is wisselend, evenals de overlevering en de toegankelijkheid via uitgave of geluidsdrager. Oeuvres van deze componisten zijn wisselend van omvang, van een enkel stukje zonder enige betekenis tot een lijst van een dozijn opus-nummers of meer. De namen in deze groep dienen vooral om een inzicht te krijgen in de volledige muziekproductie van de Republiek, terwijl verrassingen binnen deze groep niet bij voorbaat zijn uit te sluiten. De groep bevat enkele honderden namen, maar moet nog volledig en systematisch in kaart worden gebracht.

De zojuist gegeven beschouwingen leiden dus tot een aantal lijsten van componisten uit de Republiek die aan het einde van deze paragraaf zijn weergegeven.⁵ Wat betreft de vier eigenlijke groepen van Nederlandse componisten zijn er achtereenvolgens de top-10, het tweede garnituur en de restgroep. Daarnaast is er de lijst van muzikale bezoekers en die van buitenlandse componisten met een Nederlandse achtergrond. De lijsten geven de naam, de bekende of geschatte jaren van geboorte en overlijden en de herkomst. De geboortejaren van de gegeven namen liggen tussen 1550 en 1770. De ordening binnen de lijsten is chronologisch op het

5. Eerder zijn al lijsten van Nederlandse componisten gepubliceerd, bijvoorbeeld in de *Bouwsteenen ... Tweede Jaarboek* (1874, pp. 1-70: met namen van alle soorten musici, instrumentenbouwers, enz.) en Den Haan & Kann (1996; periode 1750-1820, 102 namen).

geboortjaar of alfabetisch op achternaam. Nadere biografische en bibliografische gegevens over deze lieden zijn te vinden in het LEXICON dat bij deze studie zal worden gevoegd.

Al is het een enigszins dubieuze onderneming, het is mogelijk om de belangrijkste Nederlandse componisten uit de zeventiende en de achttiende eeuw onder te brengen in een aantal opeenvolgende generaties. De zin van deze exercitie is vooral daarin gelegen dat er daardoor in chronologisch opzicht een zeker overzicht ontstaat, vooral wanneer men probeert deze generaties een label mee te geven in de sfeer van ‘laat-barok’, ‘klassiek’, enz. Hierdoor ontstaat de mogelijkheid een vergelijking te trekken met de geschiedenis van het componeren in een groter Europees verband. Bovendien zal de indeling in generaties leiden tot een inzicht in eventuele bloeiperioden of zwakke perioden in de Nederlandse compositiegeschiedenis.

Het overzicht aan het einde van deze paragraaf is als volgt opgesteld. Gekozen is voor periodes van 25 jaar. Kleinere periodes lijken niet gewenst omdat componisten hun oeuvre doorgaans opbouwen over een periode van enkele tientallen jaren en omdat de componisten die in een bepaalde periode werken, kunnen variëren in hun mate van vooruitstrevendheid dan wel ouderwetsheid. Gemiddeld gaan we uit van een creatieve periode van een componist van twintig jaar en leggen wij deze periode van zijn 30ste tot zijn 50ste levensjaar. Daarmee wordt het 40ste levensjaar het ‘zwaartepunt’ in de compositorische werkzaamheid. Vervolgens is het uitgangspunt gehanteerd dat een componist bij een bepaald 25-jaren-kader hoort als zijn geboortedatum daar veertig jaar vóór ligt.

De begrenzingen van deze periodes zijn nu met enige *trial-and-error* zó over de periode 1600-1800 heen en weer geschoven dat globaal de componisten bij elkaar kwamen die vergelijkbare muziek hebben gecomponeerd. De beste verdeling van componisten over generaties ontstaat door de periodes vijf jaar na de chronologische kwart-eeuwen te laten beginnen en eindigen: 1630-1655-1680-1705, enz. Daarmee liggen de geboortejaren van de componisten die in deze periodes naar voren treden in vakken van 25 jaar lopende van 1590 over 1615, 1640, 1665, enz. tot 1765. Aan het begin is een wat langere periode gekozen, om de geleidelijke ontwikkeling van het Nederlandse muzikleven in de oorlogsjaren wat meer tijd te gunnen. Een in alle opzichten volmaakte klassering van de componisten in generaties is nooit haalbaar. Zo zullen Pieter Hellendaal en Christian Ernst Graf door het verschil van slechts twee jaar in hun geboortedatum (1721-1723) nagenoeg altijd in dezelfde chronologische laag vallen. Terwijl echter Hellendaal in zijn composities hooguit ‘galant’ kan worden genoemd (laat-barokke elementen zijn bij hem ook nog duidelijk aanwezig), behoort Graf door zijn composities duidelijk tot de pre-klassieke periode.

In het schema van de generaties zijn de componisten uit de Top-10 vet en voluit weergegeven. Daarna volgt hun ‘achterban,’ de componisten van de tweede garnituur, korter weergegeven met alleen de achternaam en minder nadrukkelijk door het vet achterwege te laten. Duidelijk zichtbaar wordt dan dat de spreiding van de topcomponisten over de periode betrekkelijk gelijkmatig is, met ten hoogste één of twee componisten per periode. Alleen de perioden 1655-1680 en 1780-1795 moeten het stellen zonder een top-10-componist. Het aantal componisten van de tweede garnituur varieert daarentegen aanzienlijk van de ene tot de andere periode, en wel van één tot acht per kwart eeuw. Het derde kwart van de zeventiende eeuw blijkt een dieptepunt te zijn wat betreft compositorische activiteit. De enige componist die hier is opgevoerd is Anthoni van Noordt, vanwege zijn unieke *Tabulatuur-boeck* van 1659. Een relatief rustige periode is vervolgens het eerste kwart van de achttiende eeuw, met slechts vier componisten in het totaal tegenover tien in de periode daarvoor en zeven in die daarna. Wat tenslotte opvalt is het ontbreken van top-10-componisten in de laatste periode. Men kan inderdaad stellen dat er, al was de compositorische activiteit op zichzelf zeer groot, in de productie een zekere vervlakkingsoptreedt: echte uitschieters zijn er niet. Wel kan nog worden opgemerkt dat met het opschuiven de chronologische grenzen Carolus Antonius Fodor, geboren in 1768, zeker tot de top-10 zou worden gaan gerekend. Als componist treedt hij vooral in de jaren-1790 naar voren.

De terminologie die gekozen is om de gedefinieerde tijdvakken van 25 te karakteriseren, is uiteraard zeer aanvechtbaar en voor discussie vatbaar. De eerste periode is 'laat-Renaissance' genoemd omdat het compositorisch zwaartepunt ligt bij vocale polyfonie zonder basso continuo. Dat de eeuw die op 1630 volgde aan de 'Barok' is toegewezen, zal relatief weinig discussie ontlokken, maar de benamingen voor de vier kwarten die in deze eeuw gaan zijn op zijn minst dubieus. Daarbij zijn de aanduidingen 'vroeg-Barok' en 'laat-Barok' voor het begin en einde van de eeuw van de Barok nog het minst problematisch. De termen 'midden-Barok' en 'hoog-Barok' zijn voor een aantal interpretaties vatbaar en worden hier slechts gebruikt bij gebrek aan betere termen. Het probleem is bovendien wat kunstmatig, omdat de zogenaamde 'midden-Barok' een luwte markeert in de Nederlandse compositiegeschiedenis. Om die reden zijn deze termen hier blijven staan. In feite zijn termen als 'galant', 'pre-klassiek' en 'klassiek' even moeilijk te definiëren.
