

95809

BAROQUE CONCERTI

from
The Netherlands

BRILLIANT
CLASSICS

COMBATTIMENTO CONSORT
AMSTERDAM
Jan Willem de Vriend *conductor*

MUSICA AD RHENUM
Jed Wentz *conductor*



Baroque Concerti from The Netherlands

CD1	74'26		
Pieter Hellendaal 1721-1799		Concerto Grosso IV in E flat	
Six Grand Concertos for Violins etc. in		16. Grave sostenuto	3'27
Eight Parts Op.3 (1758)		17. Alle breve	1'36
		18. Affettuoso	1'55
Concerto Grosso I in G minor		19. Preso	1'40
1. Overture-Grave	1'53	20. Pastorale	4'02
2. Allegro	2'05		
3. Largo	2'20	Concerto Grosso V in D	
4. Presto	1'32	21. Largo	3'33
5. Menuet	1'39	22. Allegro	3'57
		23. Larghetto	4'52
Concerto Grosso II in D minor		24. Allegro	2'15
6. Overture-Largo	1'42	25. March	2'27
7. Allegro	2'44		
8. Affettuoso	2'10	Concerto Grosso VI in F	
9. Presto	2'58	26. Largo	1'26
10. Borea	1'18	27. Allegro	4'22
		28. Adagio	2'28
Concerto Grosso III in F		29. Allegro	2'46
11. Largo	1'53	30. Menuet	2'07
12. Allegro	2'00		
13. Adagio	2'11	Combattimento Consort Amsterdam	
14. Alla breve	1'17	Jan Willem de Vriend <i>conductor</i>	
15. March	3'12		

Recording: 9-12 September 1991, De Vereeniging,
Nijmegen, The Netherlands
Producer: Lodewijk Collette
Engineer: Frits Tor
Chamber organ: Fama & Raadgever 1985
© 1992 NM Classics

CD2	59'30		
Unico Wilhelm van Wassenaer 1692-1766		Concerto V in F minor	
Sei Concerti Armonici (1740)		15. Adagio-Largo	3'03
		16. Da Capella	1'55
Concerto I in G		17. Con sordini	3'34
1. Grave-Allegro	4'31	18. A tempo giusto	1'22
2. Grave. Stacato	4'10		
3. Allegro	2'08	Concerto VI in E-flat	
		19. Affettuoso	2'55
Concerto II in B-flat		20. Presto	3'15
4. Lagro andante	4'14	21. Vivace	2'17
5. Da Capella. Presto	1'35		
6. Largo affettuoso	2'10	Combattimento Consort Amsterdam	
7. Allegro moderato staccato	2'34	Jan Willem de Vriend <i>conductor</i>	
Concerto III in A			
8. Grave-Da Capella. Canone di Palestrina-Adagio	3'20		
9. Largo andante	2'31		
10. Vivace	3'02		
Concerto IV in G			
11. Largo	2'14		
12. Da Capella. Non presto	1'47		
13. Largo affettuoso	3'53		
14. Allegro	1'55		

Recording: 3-7 December 1992 & 5 January 1993,
Grote Kerk, Vreeland, The Netherlands
Recording and editing: Tini Matho and Adriaan
Verstijnen
Chamber organ: Fama & Raadgever 1985
Harpisichord: by courtesy of Joël Katzman,
Amsterdam
© 1993 NM Classics

CD3	52'23	
Willem de Fesch 1687-c.1757		Concerto 6 in E
VI Concerti Opera Quinta c.1725-1730		15. Largetto, Presto, Largetto, Presto-Largo-Allegro 4'15
Concerto 4 in D		16. Adagio 3'17
1. Allegro 2'23		17. Vivace 3'06
2. Largo e Cantabile 3'09		
3. Vivace 2'13		Concerto 1 in D
Concerto 5 in C minor		18. Largo 2'05
4. Allegro 4'02		19. Vivace 1'47
5. Largo 2'44		20. Largo 1'43
6. Vivace 2'33		21. Giga 1'58
		Musica Ad Rhenum
Concerto 3 in G		Jed Wentz <i>traverso</i> & conductor
7. Adagio-Allegro 3'12		Marion Moonen <i>traverso</i>
8. Largo 2'27		Manfredo Kreamer <i>violin solo</i>
9. Vivace 1'32		Ulrike Kunze, Daniël Deuter <i>violin I</i>
		Laura Johnson, Catharina Stern-Wolf
Concerto 2 in G minor		<i>violin II</i>
10. Adagio 2'13		Wanda Visser <i>viola</i>
11. Allegro, ma non troppo 1'48		Bálász Máté, Nina Dhiel <i>cello</i>
12. Grave 1'57		Marcelo Bussi <i>harpsichord</i>
13. Arioso 1'49		Norbert Kunst <i>bassoon</i>
14. Tempo di Gavotta 1'11		
		Recording: 3-4 May 1995, Waalse Kerk, Amsterdam, The Netherlands
		Recording and editing producer: Jorn Mineur
		Recording and editing engineer: Frits Tor
		© 1996 NM Classics

CD4	71'42	
Johann Christian Schickhardt		Albertus Groneman c.1710-1778
c.1680-c.1760		Concerto in G for flute, two violins
Concerto in G minor for flute, two oboes,		<i>and basso continuo</i>
<i>strings and basso continuo</i>		16. Andante 6'08
1. Allegro 3'52		17. Adagio 4'51
2. Adagio 3'54		18. Allegro 3'05
3. Un poco allegro 2'39		
4. Vivace 3'31		Conrad Friedrich Hurlebusch
5. Allegro 1'02		c.1695-1765
6. Finale allegro 1'15		Concerto in A minor for two oboes,
		<i>solo violin, strings and basso continuo</i>
Anton Wilhelm Solnitz c.1708-c.1760		19. Allegro-adagio-alla breve 4'11
Sinfonia Op.3 No.4 in A for strings		20. Adagio 3'58
<i>and basso continuo</i>		21. Allegro 3'21
7. Allegro spiritoso 4'22		
8. Adagio 5'58		Musica Ad Rhenum
9. Presto 1'23		Jed Wentz <i>traverso</i> (soloist: soloist: 1-6, 10-12, 16-18) & conductor
		Marion Moonen (soloist: 10-12),
Albertus Groneman c.1710-1778		Cordula Breuer (soloist: 10-12) <i>traverso</i>
Concerto in G for solo flute, two flutes,		Paul van de Linden (soloist: 1-6, 19-21),
<i>viola and basso continuo</i>		Kristine Linde (soloist: 1-6, 19-21) <i>oboe</i>
10. Allegro 3'23		Manfred Kraemer <i>violin I</i> (soloist: 1-6, 13-15, 19-21)
11. Andante 3'01		Laura Johnson <i>violin II</i> (soloist: 13-15)
12. Allegro 1'22		Bálász Máté <i>cello</i> (soloist: 1-6)
		Recording: 26-28 July 1993, Waalse Kerk, Amsterdam, The Netherlands
Willem de Fesch		Recording and editing producer: Jorn Mineur
Concerto Op.10 No.2 in B flat for two		Recording and editing engineer: Frits Tor
<i>violins, strings and basso continuo</i>		© 1993 NM Classics
13. Allegro 3'50		
14. Largo 3'08		
15. Presto 2'04		

Dutch music in the eighteenth century

The eighteenth century Republic of the Seven United Provinces of the Netherlands served as a magnet attracting musicians from throughout Europe. It was one of the wealthiest of European countries. Generally speaking, one could say that the fortunes amassed in the previous century - the Golden Age - could now safely be spent, and cultural endowments were an obvious choice. But because of the limited musical training facilities in the Republic, there were few native Dutch musicians. While in Catholic countries the Church supplied a never ending stream of choirboys and schools in Lutheran countries offered excellent basic musical training, the only available possibilities for aspiring musicians in the Republic were to apprentice themselves to professionals, or to assist their fathers at the organ during Sunday morning church services.

Innumerable foreign musicians visited the Republic in the eighteenth century. Among the best known are Handel, Mozart and Beethoven, but these celebrities stayed only a short time, for centres such as Vienna, Paris and London offered far greater rewards. Many other musicians, however, remained in the Netherlands for extended periods and some even made it their second home. Italian composer Pietro-Antonio Locatelli, for instance, arrived in Amsterdam in 1720 and was to remain there until his death in 1764.

Those musicians who merely touched port in the Netherlands, while underway to other countries, had little influence on Dutch music history but many of those who settled in the Republic made a significant contribution. Bringing with them their extensive foreign musical experience, they enriched the Dutch musical life. They gave lessons and concerts, composed and published books about music.

They also introduced the French, Italian and German styles.

© Rudolf Rasch

Translation: John Lydon

PIETER HELLENDAAAL

Six Grand Concertos for Violins etc. in Eight Parts Op.3

It is remarkable to note that the most important 18th-century composers from the Republic

of the United Netherlands went abroad to make their careers while the most noteworthy composers to sojourn in the Republic were foreigners. The Italian violin virtuoso, Pietro Antonio Locatelli, who lived in Amsterdam just prior to 1730, belongs to the latter category of composers. Two examples of Dutch composers who sought and found career satisfaction in foreign countries are Willem de Fesch, who landed in England via Antwerp around 1730, and Pieter Hellendaal, who made the crossing to Albion shortly after 1750. Neither of these two Dutchmen returned to their homeland.

Pieter Hellendaal, the son of Johannes Hellendaal and Neeltje Lacroix, was born in Rotterdam in 1721. The Hellendaal family moved to Utrecht in 1731 where Pieter was appointed organist at the Nicolai Church the following year. He was barely eleven years of age at the time. This appointment lasted until 1737, at which time the family moved to Amsterdam. Pieter also showed competency as a violinist at this time, as he left for Italy to continue violin studies with Giuseppe Tartini at the Scuola della nazioni in Padua.

By 1744, Pieter Hellendaal was back in Amsterdam where he published two volumes of violin sonatas with continuo accompaniments, his Op.1 (1733) and Op.2 (1748), respectively. He appeared regularly as a violinist during this period as well. His career in the Republic of the United Netherlands ended with a brief period spent as a student in Leiden (1749-51) where he also served in the function of assistant organist at the Marekerk.

The close of 1751 or the beginning of 1752 marked Pieter Hellendaal's departure for England. He settled first in London where he appeared frequently as violin soloist and became renowned in that capacity. Hellendaal also was attracted to his profession as organist. In 1760, he became the organist in King's Lynn, Norfolk, and in 1762 he settled in Cambridge where he was the organist at Pembroke Hall Chapel (1762-1777) and Saint Peter's College (1777-1799). During this period, Hellendaal appeared less frequently in concert performances undoubtedly due to advancing age. As he grew older, his son, Peter Hellendaal Jr. took over more and more of Hellendaal senior's responsibilities.

In England, Hellendaal continued to compose for his favourite instrument, the violin. His *Six Solos for a Violin with a Thorough Bass*, Op.4, appeared during the 1770s; violin sonatas in his handwriting were also preserved. Hellendaal also composed for the cello for which he wrote eight sonatas (Op.5, 1780).

His *Three Grand Lessons* Op.6, for keyboard with violin and cello accompaniment appeared during the 1790s. Hellendaal died in Cambridge on April 19, 1799, at the age of 78.

The series of works recorded on this album, Hellendaal's concerti grossi, his first works to be printed in England as his Op.3, *Six Grand Concertos for Violins etc. in Eight Parts*, have been consciously omitted when listing Hellendaal's compositions. The patent granted to the printing clues us in to the fact that these works came to press in 1758.

These six concerti are Hellendaal's most extensive works and are equally as important as his violin and cello sonatas.

'Grand concerto' is the English translation of the Italian term 'concerto grosso'. At the time that Hellendaal composed these works, the concerto grosso genre had been in existence for 75 years. In approximately 1675, a number of Italian 'maestri di capella' realized that a combination of solistic writing associated with chamber music and tutti scoring found in orchestral music would be most advantageous. This possibility could be realized by writing a work for string orchestra with special indications for the tutti strings to stop playing as solo players from each group (first and second violins, violas and/or cello) play on. The directions 'solo' and 'tutti' were easy to mark in the parts.

This separation provided a greater interplay between solo and tutti, opening up new compositional possibilities that were difficult to achieve under the previous system of purely solo or string orchestral composition.

A small step forward was reached by giving separate parts to the soloists from each string group. Because of this, the contrast between tutti and solo was enhanced by solo parts that could be accompanied by the tutti strings.

Arcangelo Corelli, the Rome-based composer, was the first great promulgator of the concerto grosso genre. He utilized both ways of integrating solo and tutti strings (after one another and simultaneously) in his compositions. His *Concerti grossi*, written between 1675 and 1710, were published in 1714, one year after his death. Although published posthumously, these works were circulated in handwritten copies, frequently performed, greatly renowned and copied by many composers, especially Italians.

Initially the concerto grosso had no roots outside of Italy. Although many concerti were composed in France and Germany, they were written for solo instruments using Vivaldi's

style as their classic example. When these works called for more than one soloist, they could be theoretically referred to as concerti grossi, however the composition technique used was far from Corelli's model. Bach's *Brandenburg Concertos* bear superficial similarities to the concerti grossi, but one would not be inclined to include them in this genre.

In the European musical life of the 18th century, one country, England, deemed all musical creations stemming from Italy as superior. Hence, English music of that period was marked by Italomania, or more specifically Corellimania. This preference was given not only by Italians working in England, Francesco Geminiani as the most famous example, but by English nationals and foreigners on the scene. Georg Friedrich Handel, known as George Frideric Handel in England, also followed suit. His *Twelve Grand Concertos for Violins etc. in Seven Parts*, Op.6, written in 1739 and printed in 1740, are closer to Corelli's examples than parallel works written by Bach and Telemann. Needless to say, Handel's works are saturated by his own personal style thus inimicably Handelian as well.

Handel was a giant in the English musical life of his times. He worked as a composer in all genres spanning lieder, operas, harpsichord compositions and concerti. Few composers in the generations to follow could escape his profound influence. English composers during the period ranging from 1740-1760, notably Charles Avison, William Boyce, John Stanley and the Dutch-born William de Fesch, were influenced by Handel. Pieter Hellendaal, known as Peter in England, should also be included in this list.

Hellendaal's concerti grossi are, in his own words, 'in eight parts'. Four parts belong to the concertino or the strings that take on solo responsibilities, a string quartet with two violins, a viola and a cello. The remaining four parts are for the so-called ripieno strings, or the orchestra consisting of first and second violins, violas, and an 'Organ' part (basso continuo). Hellendaal was far from being a slave to this instrumentation. There are movements in which the contrast between soloists and orchestra is emphasized but also movements in which the soloist and orchestra play in unison.

The roots for the concerto grosso can be traced to the Italian church trio sonata otherwise known as the 'sonata da chiesa a tre'. This sonata form consists of four parts: a stately introduction; a fast fugue for the second movement; a slow, sensitive third movement and a lively dance-like closing movement. Hellendaal's *Grand Concertos* are written in five

movements, the first four correspond to the church sonata format. The first movements provide a stately introduction, the second movements are fast fugues, the third movements are lofty and slow, frequently written in a different key from the other movements and the fourth movements are lively and fast.

Hellendaal always provides an extra movement, a sort of encore that is an easily digestible piece of music to end his concerti. The first and sixth Hellendaal concerti close with Menuets, the second concerto ends with a Borea (or Bourree), a March ends the third and fifth concerti and the fourth closes with a Pastorale.

In many instances it seems as if Hellendaal adapted the Corellian example for a concerto grosso in its Handelian version. Thus, in Hellendaal's parallel to Handel's concerti grossi we find different types of opening movements including French overtures with punctuated rhythms accenting the chords that follow. Corelli's examples for introductory movements were polyphonic or strongly homophonically chordal. The marches and dance movements that end Hellendaal's works are also found in Handel's compositions. Both composers were undoubtedly influenced by French and German dance suites. Hellendaal also borrowed the title, 'Grand Concertos' from Handel.

In many ways, however, Hellendaal went much further than Handel. His themes are more refined and fanciful than Handel's, more Rococo than Baroque. The same observation applies to Hellendaal's use of harmony. Hellendaal's compositions showed the effect of his sojourn in England. Despite his Dutch background, he knew how to capture the English style and make it his own. Pieter Hellendaal was an innovator who showed a respect for tradition.

© Rudolf Rasch

Translation: Heather Kurzbauer

UNICO WILHELM VAN WASSENAER

On November 30, 1725, the tutor of the young Dutch nobleman, Willem Bentinck, wrote a letter to his pupil's mother in which there was a passage about the musical soirees organized by Bentinck in his home. Taking part in these evenings were members of the highest social circles of The Hague. Among them were Unico Wilhelm Count of Wassenaer

Obdam, his sisters Charlotte and Agnes, several members of the corps diplomatique in The Hague, and prominent, mostly wealthy Huguenot families. The gatherings were alternately held in the house of Willem Bentinck and that of Unico Wilhelm van Wassenaer. As much as we might like to know what music was performed at these soirees, the letter makes no mention of it. The house archives of Twickel Castle, near Delden (Overijssel), contain a musical manuscript that casts light on the situation. In it are found the scores of six String Concertos composed in a late Baroque style, but they bear neither title nor heading nor name the composer. At the beginning of the manuscript there is however a small annotation mentioning that the composer had written these concertos between 1725 and 1740 and had them performed at one of the musical evenings mentioned above. The composer yielded to the persistent urging of a music publisher and consented to the publication of the concertos, but under the condition that his name be in no way mentioned. This annotation thus draws a direct connection between the manuscript and the musical soirees held in The Hague in 1725. Although the writer of the annotation did not mention his own name, the handwriting in the scores is so characteristic of Unico Wilhelm van Wassenaer that the six Twickel manuscript concertos can safely be attributed to him. The note in the manuscript also relates the curious circumstances surrounding the publication of this music that took place? in The Hague in 1740. The Italian musician Carlo Francesco Ricciotti was apparently eager to publish the works but was sworn not to disclose Unico Wilhelm's name. He held his word. In 1740 the *VI Concerti armonici a quattro violini obbligati, alto viola, violoncello obbligato e basso continuo* appeared, dedicated by Carlo Ricciotti to Willem Bentinck; one would search in vain for mention of a composer's name in this edition. The addition of 'armonici' to the title must be accredited to Ricciotti. Under this name, the six concertos composed by Unico Wilhelm van Wassenaer stepped from the closed circle of the music evenings into public. It was a momentous occasion. The publication was a booming success in the Dutch Republic, but the *Concerti armonici* found their greatest popularity in England where, from the second half of the eighteenth until deep into the nineteenth century, they were performed on innumerable occasions, under the title 'Ricciotti's Concertos'. In the nineteenth century, these concertos by Unico Wilhelm also made their way to other parts of Europe. Around 1800, the Polish composer François

Lessel made a copy of the score, attributing the music, after some doubt, to Giovanni Battista Pergolesi. Lessel thus laid the foundation for these works being taken up in the oeuvre of the renowned Italian composer, and consequently for their guaranteed success. And finally, Igor Stravinsky used a small part of Unico Wilhelm's concertos in his music for ballet, *Pulcinella*. However, the real composer, Unico Wilhelm van Wassenaer, remained unknown. Was Pergolesi's authorship never doubted? It most certainly was. In 1949 the English musicologist Charles Cudworth pointed out that 'Pergolesi's concertini' had been printed by Ricciotti in 1740, but that the name Pergolesi was not mentioned at the time. The realization that Ricciotti was merely the publisher and certainly not the composer of these works was slow in catching on, partly because of the lack of a reasonable alternative. The uncertainty remained until in 1979 the Dutch musicologist Albert Dunning came across the Twickel manuscript of the concertos, enabling him to announce for the first time the name of the composer of the *Concerti armonici*: Unico Wilhelm Count of Wassenaer Obdam, Lord of Twickel, etc., born in Twickel in 1692, died on his 74th birthday (in 1776) in The Hague. Following this discovery, there was a growing interest in this musical Dutch nobleman, Unico Wilhelm Van Wassenaer. But what do we know about him? And: are the *Concerti armonici* part of a larger musical oeuvre? As befitting a Dutch nobleman, Unico Wilhelm was the perfect image of a large landowner with various estates spread throughout The Netherlands, holder of several public offices, diplomat, art lover and collector, and so forth. Not merely a nobleman, he was also part of The Hague's society. Although born in the provinces, Unico Wilhelm was raised in the family home in the Kneuterdijk section of The Hague, and after his marriage with the Frisian noblewoman Dodnea Lucia van Goslinga, he moved into the family residence, "Paleis Obdam" (which today houses the Council of State in The Hague). At that time in The Netherlands, music lessons were a standard part of the education of the higher classes. The names of music teachers visiting the Wassenaer home to train the young ladies and gentlemen are known to us. Among them was Quirinus van Blankenburg, organist of the Walloon Church and later the of New Church in The Hague. Although the content of his lessons to Unico Wilhelm remained undocumented, Van Blankenburg was warmly received in the Van Wassenaer household and it is highly probable that the young nobleman was greatly indebted to his teaching.

Even though members of the nobility were commonly educated in music, it was considered unbecoming to publicly practice the art. One's prestige would be lowered to the status of a music master, a tradesman of a social standing comparable to that of a schoolteacher or carpenter. It is no wonder that Unico Wilhelm only agreed to permit the publication of his concertos under the condition that his name not be mentioned. We now know that Van Wassenaer had more compositions to his credit than the six *Concerti armonici*, although the total picture of the composer Unico Wilhelm Van Wassenaer is still incomplete. In 1991, the Belgian recorder player Wim Brabants discovered in the University Library in Rostock three sonatas for recorder and basso continuo from the pen of Unico Wilhelm. Judging from surviving works, Van Wassenaer wrote mostly in the Italian style, although he was no imitator of its leading figures like Corelli or Vivaldi. He remained individual and eclectic, at times choosing for one solution, and then later another, as one might expect of an amateur Dutch composer. The three recorder sonatas and the six *Concerti armonici* all follow the same pattern of slow and fast movements. Van Wassenaer was partial to pedal points and did not shy from an occasional transgression from the rules of composition. The basic pattern of the six *Concerti armonici* follows the traditional four part scheme alternating between slow and fast movements. The opening movements are slow, stately and serious, written in a tranquil common time. The second movements are - with a single exception - all fugues in the classic contrapuntal style. Unico Wilhelm entitled most of these fugues "Da Capella", referring first of all to the traditional 2/2 or alia breve metre of this type of composition, but also with reminiscences of the vocal polyphony in the sacred music of former times. A second slow movement follows the fugues, usually marked "Affettuoso", with a sensitive and gracious quality, and set as a rule in a minor key, flanked by the major tonalities of the second and fourth movements. And then comes the closing movement, the finale, fleeting, brisk and cheerful in metres such as 2/4, 3/4, 6/8 or 12/8. In closing, we draw attention to the instrumental setting of these pieces, which have no less than four violin parts, viola, cello and basso continuo. Even though the resultant six string parts provide a full, rich ensemble sound, they are not always musically necessary. It is thus with some justification that we could say that the number of parts for violin reflect the preference for this instrument in household musical gatherings like that in which the *Concerti*

armonici were premiered between 1725 and 1740. Even though the four violin parts are numbered according to the degree of technical ability required in playing them, the first violin is rarely treated as a solo part. These works - despite the occasional soloistic streak - are concertos for an ensemble, a collegium musicum, in short, true *Concerti armonici*.

© Rudolf Rasch

Translation: John Lydon

WILLEM DE FESCH

VI Concerti Opera Quinta

Willem de Fesch [willem de fesh], born in Alkmaar, was undoubtedly one of the most productive and versatile Dutch composers of the eighteenth century. That his creativity found such diversified forms of expression was influenced by the unsettled nature of his life. De Fesch lived and worked as an independent artist in a number of European cities over the years and this helped to broaden the scope of his musical vision beyond the limitations imposed by his provincial, North Holland beginnings. His many peregrinations were to a degree a result of his rather headstrong nature, a characteristic that repeatedly brought him into conflict with his superiors. This, for example, was his undoing in Antwerp, where after a non-attached period in Amsterdam he had gone in 1725 to accept an appointment as kapellmeister. After failing in Antwerp he left for London in 1731. There he lived, much as he had in Amsterdam, highly respected as a violin virtuoso, music teacher and, most of all, as a composer, alongside such greats as George Frideric Handel.

De Fesch's reputation as a formidable violin virtuoso was built in Amsterdam and it is quite likely that he there studied with the famous Flemish violinist/composer, Carel Rosier (1640-1725). His (mostly instrumental) compositions of this period, however, scarcely reflect the what by then had become the somewhat antiquated Rosier style. The most tangible evidence of some connection between the two is that in 1711 De Fesch married Rosier's daughter, Maria Anna. But, while Rosierian influence is conspicuous for its absence in De Fesch's work, the strong impression made on him by the many editions of new Italian music that were being issued by the Amsterdam publisher Estienne Roger is all the more evident.

The striking versatility of De Fesch's oeuvre, unparalleled by any of his contemporaries or countrymen, was a product of his later life, during his English period. Between 1717 and 1750 he published thirteen instrumental opuses: duets, solo sonatas, trio sonatas and concertos. In addition, he issued in London – without opus numbers - dozens of Italian and English songs. A further large number of his compositions have survived in manuscript; among these works, the oratorio *Joseph* (1745).

European musical life was dominated in the early eighteenth century - indeed, thoroughly shaken - by the new Italian concerto forms developed by Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli and Antonio Vivaldi. In a well-known story, the young Prince Ernst of Saxe-Weimar, a student at the University of Utrecht from 1711 to 1713, brought with him on his return to Weimar large numbers of the latest Amsterdam editions of Italian concertos. His teacher, no less a figure than Johann Sebastian Bach, was deeply impressed on seeing these works and intently studied them, particularly those by Vivaldi. Not only did Bach make numerous transcriptions of these for keyboard instruments, they also left a lasting mark on his own work. Bach succeeded in brilliantly integrating these new forms and techniques in his own contrapuntal style. De Fesch, conversely, unreservedly embraced the new style whole and developed into an Italianesque composer. Thus, in his earlier days he concentrated his focus on the concerto genre. In Amsterdam he published three collections of six concertos each: Op. 2, 3, and 5. In these we can follow a clear development in his instrumental style. Op.2 (1717) is a collection of pure 'concerti grossi', with the classic Italian concertino setting of two violins and cello. But only four of the Op.3 (1718) concertos score strings in the soloist group. In the other two concertos, the concertino role is given to two oboes and a bassoon. This penchant for a woodwind concertino group, a northern trait, is even more pronounced in the *Sei Concerti*, Op.5 (ca. 1725-1730). In these, wind concertos form the majority, but the oboes have been replaced by the traverso, an instrument that in the 1720s was gaining enormously in popularity.

Probably the last works De Fesch composed in Amsterdam (they were published shortly after his arrival in Antwerp), the Op.5 *Sei Concerti* mark a turning point in his development. In England he set out in new directions. The virtuosity of the Amsterdam period gave way to increasing simplification and a progressive gravitation towards the

galant style. De Fesch composed mostly duets, sonatas and songs in his England, all of which were probably better suited to the taste of the English musical public, in which could be found a large proportion of amateur musicians.

The *Sei Concerti* Op.5 are the crowning achievement of what with good reason could be called De Fesch's High Baroque period in Amsterdam. Stylistically, they are deeply rooted in the Italian concerto, as developed in the first decade of the eighteenth century by Corelli and Vivaldi. These two composers established a personal approach to the genre. De Fesch, as though seeking to prove the equal worth of the two styles, explores both in Op.5, the first three concertos being of the Corellian type and the remaining three showing strong Vivaldian inspiration. But, in addition, Op.5 is a forceful demonstration of De Fesch's own virtuoso abilities in dealing with the two 'foreign idioms'.

The exquisite Second Concerto in g minor most clearly demonstrates the Corellian approach. In it we find such basic components of the Corellian 'concerto grosso' as unified themes (the movements are basically monothematic), sustained dialogue between the orchestra and soloists, and poised harmonic usage. Like Corelli's works, this concerto is in fact an elaborate, instrumented trio sonata abounding in contrasted tutti and solo passages. Structurally, this - and the other two - Corellian Op.5 concerto is modelled after the 'sonata da chiesa' slow-fast-slow-fast succession of movements. Other details the sober harmonic progressions of the opening adagio, the brisk fugal theme of the second movement, and virtuoso bass line with echolike interjections from the other instruments in the final movement - were also directly borrowed from Corelli. Before the final movement, however, the composer added an 'arioso': an elaborate minuet with a - for the 1720s - more contemporary, 'affective' expression and harmony.

In the first three concertos the two solo flutes repeatedly join forces with the basso continuo in a three-part texture. The Fourth Concerto is more modern, with the first flute dominating the scene. This double concerto is the first of the three Vivaldian types, characterized by its three movement structure (fast-slow-fast), striking thematic contrasts between tuttis and solos and even within the tuttis themselves, and more instrumentally conceived melody and harmony. The same principles are applied in the two solo concertos (Nos. 5 and 6), with a virtuoso treatment of the violin. The Fifth Concerto, in c minor,

reveals how intensively De Fesch had studied Vivaldi's minor key concerto idiom and further demonstrates that he was also well-acquainted with the latest work of this great Venetian master. A notable role is played in the robust opening allegro by the expressive violin part, which ingeniously blends a wealth of ideas from the opening ritornello. The second movement is a poignant Siciliano, a dance form that had just become fashionable in Italian concertos (another lovely example is the third movement of the Third Concerto). The Siciliano was ideally suited for the slow movements in concertos, particularly, those with languorous solo violin parts. The Fifth Concerto closes in the vivace of a whirling passepied where, once again, varied treatment of the violin is used to great effect.

© Pieter Dirksen

Translation: John Lydon

Most of the pieces presented on this last album are part of the legacy of these musical travellers and immigrants.

Johann Christian Schickhardt (ca. 1680 ca. 1760) was one such itinerant musician. He visited many European countries before finally settling in the Republic. His printed compositions are dedicated to princes, dukes, counts and affluent burghers of various countries, among whom are the Frisian Oranjes of Leeuwarden. Schickhardt was a fertile composer of melodious works for flute, recorder, violin and oboe.

His *Concerto in G minor for flute, two oboes, strings and basso continuo* reflects the musical impressions Schickhardt collected on his many travels. The concerto has six movements, of which only the first and last make use of the full setting. In the second movement, the string orchestra is reduced to solo parts (violin and cello) and the third and fourth movements are for flute and basso continuo.

Anton Wilhelm Solnitz (ca. 1708 - ca. 1760) was probably born in Bohemia. In 1743 he applied to the University of Leiden, not to actually study but rather to obtain musical employment within the social circles of the institution. Other than that, there is little known about Solnitz' life.

Solnitz composed primarily instrumental music. Several collections of trio sonatas

and symphonies for strings were published in London and Amsterdam, and others have been passed down in manuscript. Solnitz was of the same generation as the Mannheim composers and the sons of Bach and this can be heard in his music. The baroque idiom of Corelli, Albinoni and Vivaldi has made way for a much lighter, more transparent writing with symmetrical structures and simple, straightforward harmonic patterns.

In the *Sinfonia Op.3 No.4 in A major*, published around 1775, one recognizes a work in the style of the North German School. All three movements have a binary structure in the likeness of sonata form, a form that was to reach full development in the compositions of Haydn, Mozart and Beethoven.

Source of the score of Sinfonia: the library of the Swedish Academy of Music.

Johannes Albertus Groneman (ca.1710-1778) was born in Cologne. He was reputed to be a talented violinist, although this did not stop him from becoming carillonneur at the Grote Kerk (Great Church) in The Hague in 1741, and in 1743 also accepting the post of organist there. The social security that this latter position would afford must certainly have been an important consideration.

It is difficult to gain a clear view of Groneman's composition. Stylistically speaking, he left the baroque behind, his work being dominated by the galant style, with straightforward melodic writing and short, simple and symmetrical structures. He avoided complicated harmonic:' and polyphonic textures. Of the two concerti, the *Concerto in G major for flute and strings* must have been written to display the talents of an extraordinary virtuoso, for it is one of the most difficult flute concerti of the 18th century. One might suspect that Groneman himself was the flute virtuoso, but there is no historical confirmation of this. The accompanying ensemble in the other concerto (*Concerto in G major for solo flute, two flutes, viola and basso continuo*) consists of the rather unusual combination for that period of flutes, viola and continuo.

Source of the scores of the flute concertos: the library of the Swedish Academy of Music.

Willem de Fesch (1687 - ca. 1757) is the only composer presented on this CD, to have been born in the Republic.

His *Concerto Op.10 No.2 in B flat major* combines the principle of a concerto for violin solo with a concerto for two violins. While most solo passages are written for the first solo violin, a number of them are composed for the two solo violins together, who relate more or less as equals. The concerto has the three movement Vivaldian structure of fast slow - fast. Tutti and soli passages alternate with each other in the outer movements and the middle movement is a long solo framed by tutti phrases.

The life story of **Conrad Friedrich Hurlebusch** (ca. 1695 - 1765) resembles that of Schickhardt. Hurlebusch also was a native of Brunswick (Germany) and he travelled throughout Europe as a harpsichord virtuoso. In 1743 he settled in Amsterdam, accepting the post of organist in the Oude Kerk (Old Church).

Through his cosmopolitan background, Hurlebusch was familiar with various Italian musical styles (Corelli, Vivaldi), but he also remained open to newer musical developments like the galant style of the years 1730 and 1740. His oeuvre includes works for harpsichord, vocal compositions, arrangements of psalm melodies for organ and concertos for various instruments. His printed works were published in Amsterdam, but many manuscripts have been lost.

The *Concerto in A minor* blends the solo concerto (with a single solo instrument) with the concerto grosso (with various solo instruments grouped together in the so-called concertino). In it, the violin serves as soloist while the concertino is comprised of a wind ensemble. The first and last movements are Allegros, with tuttis and solos. The inner movements are quite different: a lengthy movement entitled *Alia breve - a fugue alia Corelli* for the entire ensemble - and an Adagio for strings. The following Adagio, a *Siciliano*, takes the form of a cantilene for solo violin in the key of C minor.

© Rudolf Rasch

Translation: John Lydon

Nederlandse muziek van de 18e eeuw Het Nederlandse muziekleven van de achttiende eeuw kan het beste worden gekarakteriseerd als een *va-et-viens*, een komen-en-gaan. De Nederlandse Republiek deelde in een algemene Europese tendens van internationalisering en wederzijdse uitwisseling van cultuurgoed. Daarnaast waren er nog twee speciale redenen waarom de 18e-eeuwse Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden zo'n aantrekkingskracht uitoefende op musici uit Europa.

In de eerste plaats behoorde de Republiek tot de rijkste landen van heel Europa. Generaliserend kan men zeggen dat het geld dat in de voorafgaande eeuw - de Gouden Eeuw - was verdiend nu kon worden uitgegeven, waarbij besteding aan cultuur, inclusief muziek, voor de hand lag. In de tweede plaats waren er relatief weinig musici van eigen bodem, een verschijnsel dat het best kan worden begrepen vanuit de geringe opleidingsmogelijkheden die er in de Republiek voor beroepsmusici waren. Waar in katholieke landen de kerk voor een onuitputtelijke aanvoer van koorknepen zorgde en in lutherse landen de scholen een uitstekende muzikale basisvorming gaven, waren er in de Republiek slechts beperkte mogelijkheden, zoals een enkele gezellenplaats bij een speelman of een plek bij pa op de orgelbank.

Tallos zijn de buitenlandse musici die gedurende de achttiende eeuw de Republiek voor kortere of langere tijd aandeden. Händel, Mozart en Beethoven zijn wel de bekendste onder hen. Deze beroemdheden bleven slechts kort omdat Wenen, Parijs en Londen hun meer te bieden hadden. Anderen bleven langer en voor een aantal werd de Republiek zelfs hun tweede vaderland. Onder deze laatsten bevinden zich zeker niet de geringste. De Italiaanse componist Pietro-Antonio Locatelli bijvoorbeeld, streek in de jaren-1720 in Amsterdam neer en zou er tot zijn dood in 1764 blijven wonen.

De musicus die de Republiek op doorreis aandeed, leverde wellicht een bijdrage aan het muziekleven van de Republiek in de achttiende eeuw, maar niet aan de muziek of de muziekgeschiedenis van de Republiek in die periode. Anders ligt dat bij de blijvers. Zij brachten met hun persoon tevens hun muzikale bagage mee en verrijkten op deze manier de Nederlandse muziekgeschiedenis. Ze gaven lessen (vooral aan welgestelde amateurs), hadden posities als organist, traden op als solist in concerten, werkten bij de holkapel van de Oranjes in Den Haag, lieten hun muziekwerken hier drukken en uitgeven, of schreven

boeken over muziek. Tevens introduceerden ze hier te lande nieuwe muziekstijlen uit Italië, Frankrijk en Duitsland; eerst die van Lully en Corelli, later die van Vivaldi, Tartini, Telemann en de Mannheimers.

© *Rudolf Rach*

PIETER HELLENDAAAL

Six Grand Concertos for Violins etc. in Eight Parts Op.3

Merkwaardig is het dat de belangrijkste componisten die de Republiek der Verenigde Nederlanden gedurende de achttiende eeuw voortbracht carrière maakten in het buitenland, terwijl de belangrijkste in de Republiek vertoevende componisten juist vreemdelingen waren! Tot de laatste categorie behoort met name de Italiaanse vioolvirtuoos Pietro Antonio Locatelli die vanaf vlak voor 1730 te Amsterdam woonde. Nederlanders die hun heil in het buitenland zochten (en vonden) waren

bijvoorbeeld Willem de Fesch, die via Antwerpen tegen 1730 in Engeland verzeild raakte, en Pieter Hellendaal, die de overtocht naar Albion kort na 1750 maakte. Beiden zouden nimmer hun vaderland terug zien.

Pieter Hellendaal werd in 1721 te Rotterdam geboren als zoon van Johannes Hellendaal en Neeltje Lacroix. In 1731 verhuisde de familie naar Utrecht waar Pieter het volgend jaar - nog geen elf jaar oud! - organist werd van de Nicolaïkerk. Deze betrekking duurde tot 1737, toen de familie naar Amsterdam verhuisde. Pieter moet rond deze tijd ook al blijk gegeven hebben van een behoorlijke

beheersing van het vioolspel, aangezien hij spoedig daarna naar Italië vertrok om zijn vioolstudies voort te zetten bij Giuseppe Tartini aan diens Scuola delle nazioni in Padua.

In 1744 is hij weer terug in Amsterdam, waar twee bundels verschijnen met door hem gecomponeerde vioolsonates met continuo begeleiding, zijn opus 1 (1744) en zijn opus 2 (1748). Hij treedt regelmatig op als violist. Zijn Nederlandse loopbaan wordt afgesloten met een kort verblijf als student te Leiden (1749-1751), waar hij tevens enige tijd hulporganist van de Marekerk is.

Eind 1751 of begin 1752 vertrekt Hellendaal naar Engeland, om zich eerst in Londen

te vestigen. Hij treedt dikwijls op en wordt een beroemd violist. Daarnaast geeft hij les en handelt in muziek. Maar hij zoekt toch ook het geborgen bestaan van de organistop. In 1760 wordt hij organist in het plaatsje King's Lynn in Norfolk en in 1762 vestigt hij zich in Cambridge als organist van achtereenvolgens Pembroke Hall Chapel (1762-1777) en Saint Peter's College (1777-1799). Het optreden tijdens concerten wordt geleidelijk minder, hetgeen ook wel samen zal hangen met het vorderen der leeftijd. Naarmate hij ouder wordt, neemt zijn zoon Peter Hellendaal jr. steeds meer taken van hem over.

In Engeland gaat Hellendaal door met het componeren voor zijn lievelingsinstrument, de viool. Zo verschijnt in de jaren 1770 zijn opus 4, met *Six Solos for a Violin with a Thorough Bass*; er zijn ook vioolsonates die in handschrift bewaard zijn gebleven. Maar hij denkt ook aan de cello, waarvoor hij een achttal sonates schrijft (opus 5, 1780).

In de jaren 1790 verschijnen nog *Three grand lessons* voor klavier met viool- en cellobegeleiding (opus 6). Hellendaal overlijdt te Cambridge op 19 april 1799 op 78-jarige leeftijd.

Bij het opnoemen van Hellendaals composities is bewust een werk overgeslagen en wel dat van de onderhavige CD. Het zijn Hellendaals concerti grossi, zijn eerste composities in Engeland uitgegeven, als opus 3, onder de titel *Six Grand Concertos for Violins etc. in Eight Parts*. Het aan de druk toegevoegde octrooi geeft aan dat ze in 1758 van de persen moeten zijn gekomen. Deze zes concerten vormen Hellendaals omvangrijkste werken en staan, wat belangrijkheid betreft, op een lijn met de viool- en de cellosonates.

De aanduiding 'grand concerto' moet beschouwd worden als een Engelse vertaling van de Italiaanse benaming 'concerto grosso,' welke laatste naam tegenwoordig normaliter voor het genre wordt gehanteerd. Toen Hellendaal zich met dit genre ging bezighouden, was het al ruim 75 jaar oud. Het moet rond 1675 zijn geweest, dat verschillende Italiaanse maestri di capella zich hebben gerealiseerd hoe aardig het zou zijn als in hun uitvoeringen niet alleen alle partijen solistisch (als in kamermuziek) of meervoudig bezet (als in orkestmuziek) zouden klinken, maar combinaties daarvan ook zouden voorkomen. Dit is mogelijk door een werk voor strijkorkest te schrijven en dan op de geëigende plaatsen de tutti-strijkers te laten zwijgen en slechts de solisten van elke groep (eerste en tweede violen, alten, en/of violoncelli) te laten doorspelen. In de partijen is dat heel gemakkelijk met de aanwijzingen

'solo' en 'tutti' aan te geven. Met deze scheiding is er een grotere afwisseling in schrijfwijze mogelijk dan met louter solisten of met het altijd als eenheid optredende strijkorkest.

Slechts een klein stapje verder is het om de solisten van de strijkersgroepen aparte partijen te geven. Nu is niet alleen het contrast tutti/soli mogelijk, maar kan men ook solistische partijen schrijven die door de tutti-strijkers worden begeleid.

De vooral in Rome werkzame componist Arcangelo Corelli is de eerste grootmeester in het genre van het concerto grosso. Beide manieren om solo- en tutti-strijkers te gebruiken (na elkaar en tegelijk) worden door hem toegepast. Al worden zijn *Concerti grossi* pas na zijn dood uitgegeven (1714; Corelli was in januari 1713 overleden), uit alles is duidelijk dat ze ontstaan zijn in de periode 1675-1710 en in die periode ook dikwijls zijn uitgevoerd. Als gevolg daarvan (en wellicht ook door de circulatie van handgeschreven kopieën) kregen zij een grote bekendheid en werden door allerlei componisten, vooral Italianen, nagebootst.

Buiten Italia schoot het concerto grosso aanvankelijk weinig wortel. In Frankrijk en Duitsland werden wel veel concerten gecomponeerd, maar deze zijn veelal voor een enkel solo-instrument (waarvoor Vivaldi de klassieke voorbeelden gaf). Wanneer er meer solisten bij betrokken zijn, zou men in theorie van een concerto grosso kunnen spreken, maar de compositietechniek die in deze werken wordt toegepast, is vaak ver verwijderd van het model dat Corelli had verschaft. Zo zal men Bachs Brandenburgse Concerten ondanks oppervlakkige gelijkenissen met het concerto grosso toch niet zo gauw zo noemen.

In het Europese muziekleven van de achttiende eeuw was er echter een land waar wat uit Italia kwam als superieur boven al het andere werd gezien en dat was Engeland. In de Engelse muziek van de achttiende eeuw kan men gerust van een Italomania, ja van een Corellimania spreken, een manie die niet alleen door de aldaar werkzame Italianen (waarvan Francesco Geminiani de bekendste is) werd uitgedragen, maar ook door geboren Engelsen, en zelfs door vreemdelingen van een andere dan Italiaanse herkomst, die zich aldaar vestigden; Georg Friedrich Händel (of: George Frideric Handel, zoals hij zich in Engeland noemde) voorop. Zo komen Handels *Twelve Grand Concertos for Violins etc. in Seven Parts* (opus 6, geschreven 1639, gedrukt 1740), veel meer dan eventueel vergelijkbare werken van bijvoorbeeld Bach en Telemann, tegemoet aan het voorbeeld van Corelli, al zijn Handels concerti grossi natuurlijk doordrenkt van zijn eigen muzikale taal en daardoor direct als van Handel herkenbaar.

Handel was niet minder dan een gigant in het Engelse muziekleven, als componist werkzaam in alle genres, van lied tot opera, van klavecimbelstuk tot concert en weinig componisten uit de hem volgende generaties hebben zich aan zijn invloed kunnen onttrekken. De meeste componisten die naar voren kwamen in Engeland tijdens de jaren 1740, 1750 en 1760 staan dan ook duidelijk onder Handeliaanse invloed. Men denke aan Charles Avison, William Boyce, John Stanley en aan de Nederlander Willem (William) de Fesch. Aan deze reeks kan ook Pieter (in Engeland: Peter) Hellendaal toegevoegd worden.

Hellendaals concerti grossi zijn, zoals hij het zelf zegt, 'in eight parts'. Vier partijen behoren tot het concertino, d.w.z. de strijkers die ook solistisch naar voren treden; het is een strijkkwartet, met twee violen, altviool en violoncello. De andere vier partijen zijn die van het 'concerto grosso' ofwel de ripieno-strijkers; het orkest, bestaande uit eerste en tweede violen, altviolen en een 'Organ'-partij basso continuo). Overigens is Hellendaal geen slaaf van de door hem gekozen instrumentatie. Er zijn delen waarin het contrast tussen solisten en orkest voortdurend wordt uitgespeeld, maar ook delen waar solist en orkest in eendrachtige samenwerking optreden.

Het concerto grosso heeft onder andere zijn wortels in de zgn. Italiaanse kerktriosonate, 'sonata da chiesa a tre', die in beginsel een vierdelig schema volgde: een statig inleidend deel, een snelle fuga als tweede deel, een langzaam 'gevoelig' derde deel en een levendig, vaak dansachtig slotdeel. Hellendaals Grand Concertos zijn vijfdelig, maar de eerste vier daarvan kopiëren getrouw de opzet van de kerksonate. Het eerste deel is een statig openingsdeel, het tweede deel een snelle fuga, het derde deel een langzaam deel in meer gedragen sfeer (vaak in een andere toonsoort dan de overige delen), het vierde deel weer levendig en snel. Maar Hellendaal geeft altijd een toegift, een stukje lichte kost aan het einde. Bij het eerste en zesde concert treffen we een Menuet aan, bij het tweede een Borea (of Bourree), bij het derde en vijfde een March, bij het vierde een Pastorale.

In veel opzichten blijkt dat Hellendaal het Corelliaanse voorbeeld voor het concerto grosso hanteert via de Handeliaanse versie daarvan. Zo zien we bij Hellendaal, net als bij Handel, openingsdelen van verschillende aard, niet alleen volgens de manier van Corelli (d.w.z. geheel polyfoon of juist sterk homofoon-akkoordisch), maar soms, net als bij Handel, ook volgens het model van de zgn. Franse ouverture, met gepuncteerde ritmen die

de erop volgende akkoorden benadrukken. De dans- en marsdelen die Hellendaal aan het slot geeft, vinden we ook bij Handel. In feite toont zich hier (bij beiden) de invloed van de Franse en Duitse suite. Hellendaal heeft ook de benaming 'Grand Concertos' aan Handel ontleend. Maar in een aantal opzichten gaat Hellendaal verder dan Handel. Zijn thematiek is verfijnder en grilliger, meer rococo dan barok. Hetzelfde kan met betrekking tot Hellendaals harmoniek gezegd worden. Zo laat Hellendaal zien dat het verblijf in Engeland hem niet onberoerd heeft gelaten en dat hij, ondanks zijn Nederlandse afkomst, zich toch die typisch Engelse instelling eigen heeft weten te maken: vernieuwen, maar dan alleen met eerbied voor de traditie.

© Rudolf Rasch

UNICO WILHELM VAN WASSENAER

Op 30 november 1725 schreef ene Bernège (voornaam onbekend), gouverneur van de jonge Hollandse edelman Willem Bentinck, vanuit Den Haag een brief aan de moeder van zijn pupil, de gravin van Portland, die te Londen resideerde. Hierin staat de volgende passage:

'Het collegium musicum vond maandag laatstleden plaats bij mijnheer Bentinck thuis. Ik heb de eer u de namen te noemen van hen die er waren, en die maandag aanstaande bij mijnheer Van Twickel zullen zijn. Wat betreft de dames zijn dat mevrouw van Twickel, haar zuster mejuffrouw Van Goslinga, mevrouw Falaiseau en haar dochter, mevrouw en mejuffrouw Van Saint-Auban, mevrouw Van der Reck en mejuffrouw Van Wassenaer. Onder de heren bevinden zich de heren Finch, Twickel, Chancour, Osorio, de heren Saumaise en mijnheer Van Saint-Auban. Er was veel muziek, veel thee en veel koffie.'

Wie waren de deelnemers aan deze muziekavonden? Het gezelschap blijkt bij nader inzien gerecrueteerd uit de hoogste Haagse standen. De genoemde 'mijnheer van Twickel' is niemand minder dan Unico Wilhelm graaf van Wassenaer Obdam; de genoemde mevrouwen Van Saint-Auban en Van der Reck waren zijn zusters Charlotte en Agnes, de genoemde mejuffrouw Van Wassenaer was zijn zuster Amadea. Charlottes echtgenoot was er ook: Guido Pape, markies van Saint-Auban, met zijn zuster Marie Marguerite Pape; verder Unico Wilhelms echtgenote Dodonea Lucia van Goslinga en een van haar

zusters. Daarnaast waren leden van het Haagse corps diplomatique en vooraanstaande en doorgaans gefortuneerde families van Hugenoten er regelmatig te gast. De bijeenkomsten vonden afwisselend plaats bij Willem Bentinck thuis aan het Voorhout en bij Unico Wilhelm van Wassenaer aan de Vijverberg. Hoe graag we ook iets zouden willen weten over de muziek die geklonken heeft op de genoemde muziek-, thee- en koffieavondjes, Bernège schrijft er niets over in de geciteerde brief.

Maar er is een muziekhandschrift dat iets van die sluier oplicht. Het bevindt zich thans in het Huisarchief van kasteel Twickel bij Delden. Het bevat de muziek van een zestal strijkersconcerten in late Barok-stijl, draagt geen echte titel of opschrift en noemt geen componist bij name. Wel is voorin een notitie geschreven die de herkomst van de muziek beschrijft, in de volgende woorden:

'Partituur van mijn concerten, gepubliceerd door de heer Carlo Ricciotti, bijgenaamd Bacciccia. Deze concerten zijn op verschillende momenten tussen 1725 en 1740 gecomponeerd. Naarmate ze voltooid waren, nam ik ze mee naar het collegium musicum in Den Haag, met de heren Willem en Carel Bentinck, mijzelf, en nog enkele buitenlanders. De genoemde Bacciccia speelde er de eerste viool. Ik heb hem toegestaan er achtereenvolgens kopieën van te maken. Toen het half dozijn vol was, heeft hij mij toestemming gevraagd ze uit te geven. Nadat ik dat herhaalde malen had geweigerd, riep hij de hulp in van de heer Willem Bentinck, heer Van Rhoon, en tenslotte heb ik toegegeven, op voorwaarde dat mijn naam er nergens in zou voorkomen en dat hij in plaats daarvan zijn naam kon gebruiken, hetgeen hij heeft gedaan. Hij wilde ze aan mij opdragen, hetgeen ik resoluut weigerde, waarop Bentinck hem zei ze aan hem op te dragen. Aldus werden deze concerten gepubliceerd, tegen mijn bedoeling.'

Op deze manier wordt er een direct verband gelegd tussen de muziek in het handschrift en de Haagse muziekavondjes uit 1725. Hoewel de schrijver van deze notitie zichzelf niet bij name noemt, is het schrift zo karakteristiek voor dat van de al eerder genoemde Unico Wilhelm van Wassenaer, dat een toeschrijving van de zes concerten in het Twickelse handschrift aan deze Unico Wilhelm gerechtvaardigd is. De notitie leert ons ook iets over curieuze gang van zaken rond de publicatie van de muziek, die in 1740 te Den Haag plaatsvond. Een reeds lang te Den Haag woonachtige Italiaanse musicus, Carlo Francesco

Ricciotti, was de vioolleraar geweest van Willem Bentinck en vermoedelijk ook van Unico Wilhelm. Hij had de uitvoeringen van Unico Wilhelms concerten op de muziekavondjes als eerste violist geleid en zag kennelijk wat in uitgave, maar was gehouden daarbij Unico Wilhelms naam te verzwijgen. Hij hield woord. In 1740 verschenen *VI Concerti armonici a quattro violini obbligati, alto viola, violoncello obbligato* e basso *continua*, door Carlo Ricciotti opgedragen aan Willem graaf Bentinck; de naam van de componist zal men in de uitgave tevergeefs zoeken. De toevoeging 'armonici' in de titel van de werken moet op het conto van Ricciotti worden geschreven. Aldus traden de zes concerten van Unico Wilhelm van Wassenaer voor het eerst uit de beslotenheid van het muziekavondje in de openbaarheid.

De gevolgen mochten er zijn. In de Nederlandse Republiek vonden de werken een zeker koperspubliek en in de concertzaal ook een zeker luisterend publiek. Maar de grootste populariteit kregen de *Concerti armonici* in Engeland, waar ze van de tweede helft van de achttiende eeuw tot diep in de negentiende eeuw talloze malen als 'Ricciotti's Concertos' werden uitgevoerd. Gedurende de negentiende eeuw trokken Unico Wilhelms concerten nog een ander spoor door Europa. De Poolse componist François Lessel maakte rond 1800 een partituurafschrift van de concerten, waarin hij de muziek na enige weifeling toeschreef aan Giovanni Satlista Pergolesi. Lessel legde zo het fundament voor de opname van de concerten in het oeuvre van deze beroemde Italiaanse componist, en voor het daardoor verzekerde succes. Stravinsky tenslotte gebruikte een deeltje van Unico Wilhelms concerten voor zijn balletmuziek *Pulcinella*. Maar van de werkelijke componist, Unico Wilhelm van Wassenaer, had niemand gehoord. Was er dan nooit twijfel aan Pergolesi's auteurschap? Jawel. In 1949 wees de Engelse musicoloog Charles Cudworth op dat 'Pergolesi's concertini' al in 1740 waren gedrukt door Ricciotti en dat de naam Pergolesi daarbij niet in het geding was. Gevolg van deze onthulling was slechts dat men in de jaren vijftig, zestig en zeventig van deze eeuw nogal eens beide namen (dat wil zeggen, Pergolesi en Ricciotti) als componist vermeld zag en/of hoorde, uiteraard een absurditeit. Het besef dat Ricciotti slechts uitgever was geweest en zeker geen componist, drong pas langzaam door, mede door de afwezigheid van een bruikbaar alternatief. Totdat in 1979 de Nederlandse musicoloog Albert Dunning ineens op het spoor kwam van het Twickelse handschrift van de concerten en daarmee voor het eerst de componist van de *Concerti armonici* bekend kon maken:

Unico Wilhelm graaf van Wassenaer Obdam, heer van Twickel, enz. enz., geboren te Twickel in 1692 en op zijn 74ste verjaardag (in 1766 dus) overleden te Den Haag. Dunning publiceerde in 1980 een facsimile van het Twickelse handschrift, voorzien van een uitvoerig voorwoord. Na deze ontdekking nam ook de belangstelling voor de componerende Nederlandse edelman Unico Wilhelm van Wassenaer toe. Wie was hij eigenlijk? En: zijn de *Concerti armonici* deel van een groter muzikaal oeuvre? Als rechtgeaard Hollands edelman vertoende Unico Wilhelm naar buiten toe het vertrouwde beeld: bezitter van heerlijkheden in verschillende delen van Nederland (Wassenaar en Zuidwijk in Zuid-Holland, Obdam en enkele aangrenzende gebieden in West-Friesland, Twickel en andere gebieden in Overijssel, enz.), vervuller van openbare ambten (hoogheemraad van Rijnland, raad ter Admiraliteit op de Maas, bewindhebber van de Verenigde Oost-Indische Compagnie), diplomaat (in missies naar de Franse koning en de Keulse aartsbisschop), kunstminnaar en -verzamelaar, lid van de Duitse orde, enz. Unico Wilhelm was niet alleen edelman, hij was ook Hagenaar. AI was hij op het buiten in de provincie geboren, getogen was hij in het ouderlijk huis aan de Kneuterdijk en na zijn huwelijk met de Friese edelvrouw Dodonea Lucia van Goslinga (uit Dongjum, nabij Franeker) woonde hij achtereenvolgens aan de Vijverberg, aan het Noordeinde en in de inmiddels door, de architect, Daniel Marot tot vorstelijke proporties omgebouwde familieresidentie aan de Kneuterdijk, het 'Paleis Obdam' (nu het gebouw van de Raad van State). In het Nederland van vroeger tijden behoorde muziekles, naast vakken als talen, rekenen, logica, retorica, paardrijden, dansen, enz. tot het standaardvakkenpakket voor de betere standen: hiermee werd aan de adeldom van den bloede de adeldom van de geest toegevoegd. Muzieklessen vonden doorgaans plaats van ongeveer het achtste tot het achttiende levensjaar. Ook zijn de namen bekend van muzikleraren die bij de Van Wassenaers aan huis verschenen om de jonge dames en heren muzikaal te bekwamen. Van hen is Quirinus van Slankenburg, organist van de Waalse Kerk en later van de Nieuwe Kerk te Den Haag, wel de belangrijkste. Al zijn de lessen van hem aan Unico Wilhelm niet zwart-op-wit gedocumenteerd, hij kwam bij de familie over de vloer en het is uiterst waarschijnlijk dat ook Unico Wilhelm wat aan hem heeft te danken. De al genoemde Carlo Ricciotti zal een rol hebben gespeeld als vioolleraar. Maar al was binnen de adel een muzikale opvoeding geenszins iets om zich over te schamen, het mocht niet naar buiten

komen. Dan immers gedroeg men zich als een muziekmeester, een ambachtsman met dezelfde status als een schoolmeester of timmerman. Men mocht er zeker geen geld mee verdienen. Geen wonder dat Unico Wilhelm slechts met de publicatie van zijn concerten instemde als zijn naam daarbij in het geheel niet werd vermeld. Heelt Unico Wilhelm nog meer gecomponeerd dan alleen zijn meesterproef, de zes *Concerti armonici*? Het antwoord op deze vraag is positief, maar dat we nu over een compleet beeld van de componist Unico Wilhelm van Wassenaer beschikken, kan nog niet worden gezegd. In 1991 ontdekte de Belgische blokfluitist Wim Brabants in de Universiteitsbibliotheek van Rostock (Duitsland) een drietal sonates voor blokfluit en basso continuo, gecomponeerd door Unico Wilhelm en opgedragen aan Friedrich Ludwig erfprins van Wurtemberg. Toch levert het bewaard gebleven oeuvre van Unico Wilhelm wel een bepaald beeld op. In zijn muziek is de Italiaanse stijl overheersend, maar hij volgt niet een van de grootheden zoals Corelli of Vivaldi op de voet na. Hij blijft eigenzinnig en eclecticisch, doet het dan weer zus, dan weer zo, zoals het een amateur en Hollander betaamt. (De Nederlandse muziekgeschiedenis wordt immers vrijwel steeds bepaald door de absorptie van een veelheid van buitenlandse invloeden.) Een zeker schematisme is hem niet vreemd: alle drie de blokfluitsonates en alle zes de *Concerti armonici* volgen hetzelfde schema van langzame en snelle delen. Orgelpunten hadden zijn liefde en hij was er niet wars van om hier en daar eens een klein foutje tegen de regels van de compositie te maken. Het basisschema van de zes *Concerti armonici* volgt de vertrouwde vierdeligheid met een afwisseling van langzame en snelle delen. Het openingsdeel is langzaam, statig en ernstig van karakter, in een rustige vierkwartsmaat. Het tweede deel is (op een uitzondering na) een fuga in klassieke contrapuntische stijl. Unico Wilhelm gaf aan de meeste van deze fuga's de benaming 'Da Capella' mee, in de eerste plaats een verwijzing naar de traditionele 2/2 of alia breve-maat van dit soort composities, met hun reminiscenties aan de vocale polyfonie uit de kerkmuziek van vervloegen lieden. In druk heet de fuga van het derde concert zelf 'Canone di Palestrina'; in het handschrift had Unico Wilhelm aanvankelijk dezelfde benaming gebruikt, maar deze daarna doorgedaan en vervangen door een notitie waaruit blijkt dat hij meende dat het thema afkomstig was van de kapelmeester van de Engelse koning Henry VIII en dat hij het thema gebruikte op verzoek van een vriend. Het desbetreffende canon-thema staat in

de muziekgeschiedenis bekend als het *Non nobis-thema*; het was vooral in Engeland heel populair, maar de oorsprong van het thema is vooralsnog in nevelen gehuld. Hoe Unico Wilhelm dit thema heeft leren kennen, is onbekend. Op de fuga volgt het tweede langzame deel, doorgaans 'Affetuoso' betiteld en van een gevoelig, gracieus karakter, in de regel ook in een mineur-toonsoort gecomponeerd tussen de majeur-toonsoort van de omringende delen. En dan is er als afsluiting het slotdeel, de finale, lichtvoetig, snel en vrolijk van karakter, in maatsoorten als 2/4, 3/4, 6/8 en 12/8. Tenslotte moeten ook nog enige woorden worden gewijd aan de instrumentale bezetting van de stukken: niet minder dan vier vioolpartijen, altviool, violoncello en basso continuo. Al zorgen de zes strijkerspartijen voor een volle, rijke ensembleklank, muzikaal zijn ze niet altijd nodig. Daarom is de conclusie gerechtvaardigd dat al die vioolpartijen een afspiegeling zijn van de voorliefde voor dit instrument in het muziekgezelschap dat tussen 1725 en 1740 de huiselijke premières verzorgde. Van de aan het begin van deze bijdrage genoemde personen speelden tenminste Unico Wilhelm zelf, de broers Willem en Carel Bentinck, en Unico Wilhelms zwager Guido Pape viool, alsmede Carlo Ricciotti. Al zijn de vier vioolpartijen genummerd in aflopende graad van moeilijkheid, de eerste vioolpartij is slechts bij uitzondering een solopartij. Alleen hebben sommige derde delen wel eens iets weg van het middendeel van een concert à la Vivaldi: solistische passages ingebed in ritornelli. In het eerste concert treden viool en cello naar voren, in het derde concert de cello, in het vierde concert de viool. Maar deze incidentele solistische trekjes nemen niets weg van het gegeven dat het hier gaat om concerten voor een ensemble, voor een collegium musicum, kortom: ware *Concerti armonici*.

© Rudolf Rasch

WILLEM DE FESCH

VI Concerti Opera Quinta

De in Alkmaar geboren Willem de Fesch behoort zonder twiifel tot de meest productieve en veelzijdige Nederlandse componisten uit de achttiende eeuw. De basis voor deze omvangrijke creatieve uitingsdrift ligt waarschijnlijk voor een groot deel in de bewogen levenswandel van De Fesch. Als vrij scheppend kunstenaar heeft hij in diverse Europese steden geleefd en gewerkt, zodat zijn muzikale oriëntatie bepaald niet beperkt bleef tot het muziekleven in het Noord-Hollandse kaasstadje. Daarnaast bezat De Fesch een tamelijk eigengereid karakter waardoor hij herhaaldelijk in aanvaring kwam met zijn superieuren. Dit was het geval in Antwerpen waar hij in 1725, na zijn ongebonden Amsterdamse periode, een functie als kapelmeester aanvaardde. Na dit mislukte Antwerpse experiment vertrok hij in 1731 naar Londen. Net als in Amsterdam ontplooidde hij zich daar als succesvol vioolvirtuoos, muziekleraar en vooral als componist, naast grootheden als Georg Friedrich Handel.

Zijn reputatie als vioolvirtuoos had hij echter vooral in Amsterdam opgebouwd, waar hij zeer waarschijnlijk les heeft gehad van de beroemde Vlaamse violist/componist Carel Rosier (1640-1725). In de voornamelijk instrumentale werken die De Fesch in die tijd componeerde zijn weinig of geen sporen van de 'ouderwetse' stijl van Rosier terug te vinden. Het meest tastbare bewijs van het contact met Rosier is het huwelijk dat De Fesch in 1711 sloot met diens dochter Maria Anna. Des te sterker is bij De Fesch de invloed waar te nemen van de vele drukken met de nieuwste Italiaanse instrumentale muziek die vanaf ongeveer 1710 bij de Amsterdamse uitgever Estienne Roger verschenen.

De veelzijdigheid die het oeuvre van De Fesch kenmerkt, ontwikkelde hij pas in zijn Engelse tijd. Tussen 1717 en 1750 publiceerde hij dertien opusnummers met instrumentale muziek: duetten, solosonates, triosonates en concerten. In Londen verschenen - zonder opusnummers - nog tientallen Italiaanse en Engelse liederen. Een groot aantal werken bleef in manuscript bewaard, waaronder het oratorium *Joseph* uit 1745.

In de vroege achttiende eeuw sloegen concerten van Italiaanse componisten als Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli en Antonio Vivaldi in als een bom. Heel bekend is het verhaal van de jonge Prins Ernst van Saksen-Weimar, die van 1711 tot 1713 aan de Universiteit

van Utrecht studeerde en naar Weimar terugkeerde met een grote hoeveelheid gloednieuwe Amsterdamse drukken met Italiaanse concerten. Daar legde hij ze voor aan zijn leraar, niemand minder dan Johann Sebastian Bach, die vooral de werken van Vivaldi intensief bestudeerde. Dit resulteerde niet alleen in een aantal transcripties voor toetsinstrumenten, maar nog meer in een blijvende invloed op het werk van Bach zelf, die de nieuwe vormen en thematiek op briljante manier wist te versmelten met zijn vrouwelijke contrapunt. De Fesch omarmde daarentegen de nieuwe stijl zonder enig voorbehoud en ontwikkelde zich tot een uitgesproken Italiaans georiënteerd componist. Vandaar dat hij zich aanvankelijk vooral op het concerto toelegde. Hij publiceerde te Amsterdam maar liefst drie bundels met ieder zes concerten: opus 2, 3 en 5. In deze concerten is een duidelijke ontwikkeling in de instrumentatie te zien. Het opus 2 (ca. 1717) zijn zuivere 'concerti grossi' met de klassiek-Italiaanse 'concertino'-bezetting met twee violen en cello. Het opus 3 (ca. 1718) kent nog maar drie concerten met strijkers in de solistengroep. In de twee andere concerten bestaat deze uit twee hobo's en fagot. Het gebruik van houtblazers in het concertino, een noordelijk trekje, is voortgezet in de *Sei Concerti* opus 5 (ca. 1725-1730), waar blazersconcerten in de meerderheid zijn. Hier zijn de hobo's echter vervangen door de traverso, die in de jaren twintig van de achttiende eeuw enorm in populariteit was toegenomen.

De *Sei Concerti* opus 5 vormen waarschijnlijk de laatste door De Fesch in Amsterdam gecomponeerde werken (ze verschenen daar pas na zijn vertrek naar Antwerpen) en vormen een mijlpaal in zijn ontwikkeling. In Engeland sloeg De Fesch een geheel nieuwe weg in. De virtuoze inslag van de Amsterdamse tijd verdween en zijn stijl ontwikkelde zich naar een vereenvoudiging van het muzikale idioom en naar een meer 'galante' componeertrant. De nadruk ligt in deze periode op duetten, sonates en liederen, die het ongetwijfeld beter deden op de Engelse markt met zijn grote hoeveelheid amateurmusici. De *Sei Concerti* opus 5 kunnen gezien worden als de bekronende afsluiting van De Fesch' Amsterdamse tijd, die op goede gronden zijn 'hoog-barokke' periode mag heten. Ze zijn stilistisch nog geheel en al geworteld in de Italiaanse concerto-stijl, zoals die in het eerste decennium van de achttiende eeuw was ontwikkeld door Corelli en Vivaldi, die er ieder een eigen karakteristiek concertotype op na hielden. In De Fesch' opus 5 zijn beide invloeden op een haast programmatische manier met elkaar geconfronteerd: de eerste drie concerten behoren

tot het Corelli-type, terwijl de laatste drie duidelijk door Vivaldi geïnspireerd zijn. Het lijkt wel alsof de componist in dit opus zijn opvatting over de gelijkwaardigheid van de twee concerto-types wilde demonstreren. Ongetwijfeld was het echter ook bedoeld om De Fesch' eigen virtuoze beheersing van deze twee 'vreemde talen' tentoon te stellen.

Het meest karakteristieke voorbeeld van Corelli-imitatie wordt gevormd door het fraaie Tweede Concerto in g-klein. Hierin zijn de belangrijkste elementen van Corelli's 'concerti grossi' terug te vinden, zoals de eenheid van thematiek (de delen zijn in principe monothematisch), de voortdurende dialoog tussen solo en orkest en de beheerste harmoniek. Net zoals bij Corelli gaat het hier in feite om een uitgebreide en 'geïstrumenteerde' trisonate met veel contrasten tussen tutti en soli. De basisvorm van deze en de andere twee 'Corelli' concerten uit het vijfde opus is gemodelleerd naar het stramen van de 'sonata da chiesa': langzaam-snel-langzaam-snel. Ook andere details, zoals de sombere harmonieën van het openings-adagio, het heldere fugathema van het tweede deel en de virtuoze bass-lijn met echo-achtige spelletjes van de overige instrumenten in het laatste deel, zijn rechtstreeks aan Corelli ontleend. Voorafgaand aan dit slotdeel voegt de componist echter nog een 'arioso' toe: in feite een langgerekt menuet in een voor de 1720er jaren meer eigentijdse 'affectieve' dictie en harmoniek.

In de eerste drie concerten zijn de twee solofluitten steeds met het basso continuo in een driestemmige zetting gecombineerd. In het Vierde Concerto zijn ze op modernere wijze als solo-instrumenten behandeld, waarbij de eerste fluit steeds domineert. Dit dubbelconcert is het eerste van de drie op Vivaldi's leest geschoeide concerten die zich kenmerken door een driedelige vorm (snel-langzaam-snel), grote thematische contrasten niet alleen tussen tutti en soli maar zelfs binnen de tutti's zelf, en een veel instrumentaler gedachte melodiek en harmoniek. Dezelfde principes worden toegepast in de twee soloconcerten (nos. 5 en 6), met een virtuoze behandeling van de soloviool. Het Vijfde Concerto in c-klein bewijst hoe intensief De Fesch het eigenaardige mineur concerto-idioom van Vivaldi heeft bestudeerd en laat tevens zien dat De Fesch ook met de meest recente opusnummers van deze grote Venetiaan vertrouwd was. In het krachtige openingsallegro valt de expressieve vioolpartij op, waarin door middel van verschillende soli op ingenieuze wijze een aantal gedachten uit het openingsritornel is verwerkt. Het tweede deel is een fraai voorbeeld van het pas door

de Italiaanse concerten modieus geworden 'Siciliano' (ook het largo in het Derde Concerto is een voorbeeld hiervan); het was een danstype dat inderdaad ideaal bleek voor langzame concerto-delen en voor smachtende vioolsoli. Het slotvivace is een wervelende passepied waarin opnieuw de gevarieerde vioolbehandeling opvalt.

© Pieter Dirksen

Het grootste gedeelte van het repertoire op de laatste CD is afkomstig van muzikale reizigers of vanuit het standpunt van de Republiek bekeken - muzikale immigranten (de componisten die zich blijvend in de Republiek vestigden).

Johann Christian Schickhardt, afkomstig uit Brunswijk alwaar hij rond 1680 moet zijn geboren, had, voordat hij zich mettertijd in de Republiek vestigde, een leven van reizen en trekken door West- en Midden-Europa achter de rug. Zijn gedrukte muziekwerken zijn opgedragen aan tal van prinses, hertogen, graven en gewone (maar welgestelde) burgers uit diverse landen. Verschillende van deze opdrachten verwijzen naar Nederlandse connecties, onder meer met het hof van de Friese Oranjes in Leeuwarden (Johan Willem Friso en zijn zoon Willem Carel Hendrik Friso, de latere stadhouder Willem IV). Mogelijk is Schickhardt in zijn jeugd ook nog als militair musicus in dienst van het Staatse leger geweest. Een andere connectie met de Republiek betreft de uitgave van zijn werken. Schickhardt was een vruchtbaar componist van goed in het gehoor liggende werken voor dwarsfluit, blokfluit, viool en hobo, die stevast verschenen bij de Amsterdamse muziekuitgever Estienne Roger. In 1712 – hij woonde toen te Hamburg – was hij Rogers agent voor de Noord-Duitse markt. Op zijn oude dag streek hij definitief neer in Nederland en wel te Leiden. In 1745 liet hij zich bij de Universiteit inschrijven, niet om te studeren, maar om als musicus - leraar en uitvoerend - toegang te krijgen tot de academische milieus. Hij is waarschijnlijk kort na 1760 overleden.

Zijn *Concert in g kl. t. voor fluit, twee hobo's, strijkers en basso continuo* weerspiegelt de muzikale impressies die Schickhardt op zijn reizen heeft opgedaan. Het concert bestaat uit zes delen, waarvan slechts het eerste en de twee laatste voor de volledige bezetting zijn. In het tweede deel worden de strijkers gereduceerd tot twee solopartijen (viool, cello), het derde en vierde deel zijn voor fluit en basso continuo, als betrof het een sonate.

Anton Wilhelm Solnitz moeten we wat verder over de grenzen zoeken dan de andere componisten die hier beschreven worden. Bij zijn inschrijving aan de Leidse Universiteit wordt als plaats van herkomst Bohemen opgegeven, tevens het vaderland van het merendeel der Mannheimers, de Benda's en tal van andere in heel Europa werkzame musici. Die inschrijving vond plaats in 1743 en als leeftijd wordt dan 35 jaar genoemd, maar aan dat gegeven mag niet al te veel waarde worden gehecht. Net zoals bij Schickhardt (en Groneman) was de voornaamste reden voor Solnitz' inschrijving niet het vergaren van wetenschappelijke kennis, maar de mogelijkheid om zich binnen het universitair milieu als musicus een bestaan te verwerven. Over Solnitz' leven is verder bitter weinig bekend. Vermoedelijk bleef hij in Leiden wonen, waar hij kort voor 1760 overleed. Hij componeerde voornamelijk instrumentale muziek. Enkele bundels met trionsonates en symfonieën voor strijkers werden uitgegeven in plaatsen als Amsterdam en Londen. Andere werken bleven in handschrift; een degelijke inventarisatie van zijn muzikale productie is tot nu toe nog niet gemaakt.

Solnitz' vermoedelijke geboortjaar maakt hem generatiegenoot van de Mannheimers en de zonen van Bach, wat ook duidelijk merkbaar is in zijn muziek. Het barokdroom van Corelli, Albinoni en Vivaldi is verlaten voor een veel lichtere, transparantere schrijfwijze, met symmetrisch opgebouwde structuren en simpele, overzichtelijke harmonische patronen. Nieuwe expressiemiddelen zoals dynamische tegenstellingen gaan dan tevens een belangrijke rol spelen.

In de *Sinfonia in A grt.* uit zijn opus 3, uitgegeven rond 1755, is in de gedetailleerde uitwerking van melodie en ritmiek vooral de Noord-Duitse school te herkennen. Alle drie de delen laten een binaire structuur zien, die al geanalyseerd kan worden als een min of meer volledige sonate-vorm. Deze vorm vindt - zoals bekend - bij Haydn, Mozart en Beethoven zijn volledige ontplooiing.

Bron partituur van Sinfonia: bibliotheek van de Zweedse Muziekacademie

Albertus (ook wel: Johannes Albertus) **Groneman** was afkomstig uit Keulen (of directe omgeving), waar hij omstreeks 1710 geboren is. In 1732 werd hij bij de Leidse Universiteit als musicus ingeschreven; over zijn muzikale achtergrond en opvoeding is niets bekend.

Groneman had een goede naam als violist, hetgeen hem echter niet verhinderde in 1741 klokkenist en in 1743 tevens organist van de Grote Kerk te Den Haag te worden. De maatschappelijke zekerheid die uit een organistenpositie voortvloeide, zal daarbij een belangrijke overweging zijn geweest. Hij behield de functie tot 1771; in dat jaar nam een vervanger het werk over. Al eerder – midden jaren-1750 - had Groneman het werk aan een ander moeten overlaten vanwege een geestesziekte, die hij overigens weer te boven kwam. Toch moeten we de periode 1735-1755 als zijn beste tijd zien. Groneman overleed in 1778.

Het is moeilijk een precies overzicht van Gronemans composities te verkrijgen. Te Amsterdam en Leiden werden verschillende bundels met fluitduetten en triosonates uitgegeven, die in Parijs en Londen werden nagedrukt. Andere werken vonden in handschrift hun weg door de wereld. Stilistisch gesproken laat het werk van Groneman de Barok achter zich en overheerst erin de galante stijl, met een overzichtelijke melodische schrijfwijze en korte, eenvoudige en symmetrische structuren. Complexe harmonische en polyfone schrijfwijzen worden vermeden, maar de muziek is minder gladjes dan bij zijn Duitse tijdgenoten.

Van de twee fluitconcerten moet het *Concert in G gr.t. voor fluit en strijkers* wel geschreven zijn voor een van de grote virtueuze fluitisten uit de 18e eeuw, omdat het tot de moeilijkste concerten behoort die toen voor de fluit geschreven zijn. Men zou geneigd zijn te denken dat hijzelf die virtueuze fluitist was, ware het niet dat geen enkele bron hem als fluitist vermeldt. In het andere concert, *Concert in G gr.t. voor fluit, twee fluiten, altviool en basso continuo* bestaat de begeleiding uit twee fluiten (die dikwijls met elkaar of met de solo-fluit unisono spelen), altviool en continuo. Deze laatste formule levert een voor die tijd opmerkelijk klankresultaat op.

Bron partituren van de twee fluitconcerten: bibliotheek van de Zweedse Muziekacademie.

Willem de Fesch is de enige van het componisten-gezelschap op deze CD, die zich erop kan beroemen geboren te zijn binnen de grenzen van de Republiek. Het *Concert Op.10 Nr.2 in Bes gr.t.* is een tussenvorm tussen een concert voor een viool en een voor twee violen. De meeste soli zijn voor de eerste solo-viool, maar een aantal soli is voor de twee solo-violen tezamen. Over het algemeen spelen zij dan meer letterlijk gelijk op dan dat ze tegen elkaar

worden uitgespeeld. Het concert volgt het Vivaldiaanse driedelige patroon snel-langzaam-snel. In de hoekdelen is er een afwisseling van tutti en soli, in het middendeel wordt een lange solo omlijst door tutti-frasen.

De levensloop van **Conrad Friedrich Hurlebusch** heeft wel iets weg van die van Schickhardt. Hij was uit hetzelfde Brunswijk afkomstig (geboren rond 1695), reisde door Duitsland, Oostenrijk en Italië als klavecimbelvirtuoos, keerde weer terug naar Brunswijk en vertoefde enige tijd in Zweden. In 1743 zei hij dit reizende leven vaarwel en liet zich aannemen als organist van de Oude Kerk te Amsterdam. Door zijn cosmopolitische verleden was hij bij uitstek in de gelegenheid om de verschillende Italiaanse muziekstijlen te leren kennen (Corelli, Vivaldi) en te integreren in zijn composities. Later werk van Hurlebusch laat zien dat hij openstond voor nieuwere ontwikkelingen in de muziek, met name voor de galante stijl van de jaren 1730 en 1740. Hij overleed in 1765. Zijn oeuvre omvat klavecimbelwerken, liederen, cantates, enkele opera's, orgelbewerkingen van alle psalmen (een typisch product van zijn Amsterdamse werkkring) en concerten voor diverse instrumenten. Voorzover zijn werk werd gedrukt, gebeurde dat voornamelijk in Amsterdam, maar veel vond slechts via handschrift verspreiding en het is zeker dat er veel verloren is gegaan.

Het *Concert in a kl.t.* is een mengvorm van enerzijds een echt soloconcert (met een solo-instrument), anderzijds een concerto grosso (met meerdere solo-instrumenten, die samen een zgn. concertino vormen). Als afzonderlijk solo-instrument fungeert de viool, als concertino een blazersensemble met twee hobo's en fagot. De hoekdelen van dit concert zijn Allegro's, met tutti's en soli; deze laatste zowel voor de viool als voor de blazers. Hiertussen staan delen van geheel andere aard, eerst een uitvoerig deel getiteld *Alia breve* - een fuga voor het gehele ensemble in de stijl van Corelli, met een hoofdthema en een vast tegenthema – en voorafgaand een Adagio alleen voor strijkers. Het volgende Adagio heeft de vorm van een cantilene voor solo-viool in de vorm van een Siciliano, nota bene in de toonsoort c kl.t. Aldus illustreren de in de Republiek werkzame componisten, ieder op hun eigen wijze een deel van de 18e eeuwse Europese muziekgeschiedenis. Schickhardt, Hurlebusch en De Fesch vertegenwoordigen het barokke element, met invloeden van Corelli, Albinoni en Vivaldi,

gemengd met Duitse eigenzinnigheid (bij Schickhardt en Hurlebusch), of met het Engelse Handelidoom (De Fesch). De composities van Groneman en Solnitz zijn een voorbeeld van de muzikale smaak van het midden van de 18e eeuw: de galante stijl, Empfindsamkeit, vroeg-classicisme of welke anderen namen men aan deze stromingen kan geven die in Nederland en de rest van Europa floreerden.

© *Rudolf Rasch*