

Inleiding

Hoewel er, vermoedelijk als gevolg van de 30-jarige oorlog, in Duitsland en Oostenrijk voor 1650 weinig vioolrepertoire is uitgegeven, bewijst het vioolrepertoire uit de tweede helft van de zeventiende eeuw dat er een gedegen viooltraditie aan vooraf moet zijn gegaan. De viooltechniek heeft zich in deze landen, en vooral in de zuidelijke delen, verbazingwekkend snel ontwikkeld, vooral waar het meerstemmig en polyfoon spel betreft, hetgeen onlosmakelijk verbonden is met de ontwikkelingen in de drukkunst; Duitsland stapte vroeger dan Italië over op kopergravures, hetgeen meer gecompliceerde notatie mogelijk maakte. Italië is van grote invloed geweest op de ontwikkeling van het vioolspel in Duitsland en Oostenrijk. Veel Italiaanse violisten waren in deze landen werkzaam, omgekeerd maakten vele Duitse en Oostenrijkse componisten en violisten studiereizen naar Italië.

Het zeventiende-eeuwse muziekleven in Duitsland en Oostenrijk kende verschillende, soms overlappende lagen. De *Spielmänner* (ook wel *Bierfiedler*, *Brätzelfiedler* of *Linksfäuster* genaamd), (NL speelmannen, of speellieden) waren meestal niet officieel opgeleid en speelden veelal mondeling overgeleverd dansrepertoire. Een stadsmuzikant moest echter officieel bij een meester in de leer zijn geweest; muziekmaken werd in die tijd beschouwd als een ambacht. Ook afkomst en levenswandel speelden een rol. Stadsmuzikanten moesten vooral veelzijdig zijn. Zij genoten enige sociale zekerheid en aanzien en hadden privileges die de Bierfiedler, die feitelijk freelancers waren, ontbeerden. Stadsmusikanten speelden vooral tijdens kerkdiensten en representatieve stadsaangelegenheden, maar het waren vooral de zg. *Akzidentien*, de nevenactiviteiten, zoals verlovings-, huwelijken en doopceremonies, die geld in het laatje brachten, het salaris stelde namelijk niet zoveel voor. Deze gelegenheden vielen meestal niet onder bewind van kerk of stad en boden de speelmannen, die evenals de stadsmuzikanten stadsrecht genoten, dan ook de mogelijkheid de concurrentie met de stadsmuzikanten aan te gaan.

De speelmannen werden in vele bronnen hevig bekritiseerd, terwijl zij zich dikwijls in het grijze gebied tussen wel en niet opgeleid bevonden. Qua repertoire en sociale kring waren zij waarschijnlijk geschikter voor feesten en partijen dan de stadsmuzikanten, de gemiddelde burger wilde bovendien graag zelf kiezen wie op zijn feestje mocht spelen. De invloed van de Bierfiedler op de ontwikkeling van de viooltechniek mag echter niet worden onderschat: de wijze waarop zij zichzelf op de viool begeleidden door harmonie toe te voegen en hun diminutiekunst (versierkunst), heeft zeker een stempel gedrukt op de ontwikkeling van de viooltechniek.

De positie van Hofmuzikant leek op het eerste gezicht aantrekkelijker, de meeste hoven wilden zich van elkaar onderscheiden en waren dan ook een bakermat voor muzikale innovatie. Vaak mochten musici een studiereis maken naar het buitenland, op de hoogte te blijven van de nieuwste ontwikkelingen. Een Hofmuzikant was echter meestal niet meer dan een bediende, die op commando moest komen opdraven. Het betrof bovendien een onzekere positie: een huwelijk, een nieuwe, of geen

troonopvolger kon tot verandering leiden en het einde van een monarchie betekenen. Echter, ook de positie van een stadsmusikant kon onzeker zijn: in tijden van afgekondigde rouw en in de vastentijd was publiekelijk musiceren vaak verboden en werd er dus niets verdiend. De veiligste positie was meestal die van kerkmusicus, met regelmatig en zekergesteld werk, zij het vaak niet zo goed betaald.

De virtuoos, van het Latijnse virtus (deugd), stond op de hoogste trede. Virtuoso betekende in de praktijk dat men moest proberen gezien te worden in kringen die geacht werden deugdelijk te zijn en dus ook geacht werden over andermans deugdelijkheid te kunnen oordelen, zoals vorsten, pausen en de adelstand. In de adelstand te worden verheven was dan ook de ultieme erkenning, maar betekende eveneens dat men ondergeschikt raakte aan de moraal en de ethiek van deze kringen.

De hier opgenomen sonates van Albertini, Walther en Viviani komen uit Codex 726, een collectie van 102 sonates voor viool en continuo, die zich in het Minoritenconvent in Wenen bevindt. Het betreft handgeschreven kopieën van gedrukt repertoire van componisten die in Wenen werkzaam waren en meestal een verbinding hadden met het hof. Aan het eind van de zeventiende eeuw verschenen meer van dergelijke verzamelingen met repertoire, met vaak een lokale component. Deze verzamelingen waren meestal in de eerste plaats bibliotheekbestanden en vooral voor studiedoeleinden samengesteld.

Zeventiende-eeuwse muziek is retorische muziek: alles wat de componist genoteerd heeft bergt een emotie in zich, maar het genoteerde is nog niet de emotie. Het is de verantwoordelijkheid van de uitvoerder de emotie in het genoteerde op een dusdanige manier tot uitdrukking te brengen, dat het publiek de emotie ervaart zonder er zelf moeite voor te hoeven doen, de zogenaamde *actio* of *prononciatio* (delivery). Vrij naar Plato: een uitvoering is zo uitdrukkingvol als de mate waarin het de emoties van de luisteraar weet te beïnvloeden. In een retorische uitvoering wordt de manier van spelen dan ook op precies dezelfde manier aan de emoties aangepast als de manier waarop een expressieve spreker zijn emoties ondersteunt tijdens het spreken.

De stijl van de hier opgenomen werken wordt vaak in verband gebracht met de term *Stylus Phantasticus*, die tegenwoordig geassocieerd wordt met vrijheid van uitvoering, maar oorspronkelijk betrekking had op de compositiemethode bij instrumentale (dus niet door tekst ingegeven) polyfone muziek, die normaal gesproken sterk aan regels gebonden was. In de *Stylus Phantasticus* was de componist niet gebonden aan vastgelegd muzikaal materiaal en was diens fantasie de bron voor een compositie. Pas in de achttiende eeuw kwam bij deze term de nadruk op de vrijheid in de uitvoering te liggen, zoals bijvoorbeeld Mattheson beschrijft in *Der vollkommene Capellmeister* (1739). De Tsjech Tomas Balthasar Janovka (1669 – 1741) behandelt in zijn diens *Clavis ad thesaurum* (1701) naast *Stylus Phantasticus Musica* ook de term *Phantasia Musica*. Hierin wordt juist de verbeeldingskracht van de uitvoerende beschreven, maar vermoedelijk heeft het woord *Phantasia* hier vooral

betrekking op improvisatie. Echter, veel zeventiende eeuwse composities zijn eigenlijk uitgeschreven improvisaties, titels als toccata, fantasie en capriccio verwijzen daar ook naar. Aan de verbeeldingskracht van de componist wordt alleen maar recht gedaan als de uitvoerende hier de ruimte aan geeft in diens pronuntiatio.

Antoinette Lohmann bespeelt op deze opname een viool van Egidius Snoeck van voor 1700, die nog in originele staat is en bespannen is met vier kale darmsnaren. De stok is een kopie van een korte, convexe, zeventiende-eeuwse Duitse stok, die met de duim onder de slof wordt vastgehouden, een houding die grote consequenties heeft voor de techniek. Dit was de meest gangbare stokhouding in heel Europa tot het einde van de zeventiende eeuw, zelfs in Italië.

Ulrich Johann Voigt (Hamburg 1669 - Lüneburg 1732) was de zoon van een organist, maar onbekend is of hij ooit van zijn vader les heeft gehad. Rond 1684 ging hij in de leer bij de Lüneburgse stadsmuzikant (Stadt- of Rathsmusikant) Gabriel Wäger, die na zijn overlijden in 1687 werd opgevolgd Nicolaus Petersen, een stadsmuzikant uit Lüneburg, die zich in zijn sollicitatie echter voorstelde als *Hofmusikant* uit Wolfenbüttel. Er is echter geen bewijs voor dat hij deze functie werkelijk heeft bekleed, het lijkt er dan ook op dat hij zich een zekere status wilde aanmeten.

In 1691 solliciteerde Voigt naar de functie van Stadsmusikant in Celle. Hij schreef bekwaam te zijn op de gebruikelijke instrumenten, waaronder op het klavier, en in de principes van het componeren. Een aanbevelingsbrief prees hem als iemand die zijn kunst zeer wel verstond, er een rustige, zedige levenswandel op na had gehouden tijdens zijn gezellentijd en in het bijzonder de viool goed 'bestreek'. Voigt werd uit acht kandidaten verkozen tot de nieuwe stadsmuzikant.

Afgunst was er vermoedelijk de oorzaak van dat aan zijn geschiktheid werd getwijfeld, daar hij de volledige leertijd niet zou hebben volbracht. Petersen verzocht de cantor van Celle deze kwaadsprekerij te negeren en schreef volledig in te staan voor Voigt, die hij tenslotte als leerling had overgenomen na het voortijdig overlijden van Wäger. Hij prees de vorderingen die Voigt reeds als gezelschap had gemaakt; maar weinig gezellen en zeker geen van de lasteraars zouden aan Voigts kwaliteiten kunnen tippen. Voigt schreef de Raad daarop dat hij niet gelogen had in zijn brief en dat hij, hoewel hij alleen op de viool had voorgespeeld, daadwerkelijk meerdere instrumenten machtig was. Hij bood aan nog "op het klavier, zowel in tabulatuur als in generale bas, op de *Viol di gamb*, *Viol di mour*, *Hoboi*, *Flaut duss*, *Zink*, *Posaune* en de *Trompette*" voor te spelen, maar daar hij reeds benoemd was heeft het zover niet hoeven komen.

Eind 1691 stuurde Voigt de Stadsraad een vioolsonate, als dank voor zijn aanstelling,

die hij, ter ere van het nieuwe jaar op nieuwjaarsdag zou uitvoeren, "omdat ik mij graag tegenover U wil bewijzen, en de muziekbeoefening wil voortzetten op een manier waarop de raad er geen ergernis, maar een genoegen aan zal beleven". Deze sonate, die vermoedelijk exemplarisch is voor Voigts violistische kunnen, is zijn enig bewaard gebleven compositie.

In Celle raakte Voigt verwickeld in een exemplarische twist met de zichzelf *Musikant* noemende *Spielmann* Ernst Ibel. Deze had al diverse malen geprobeerd zich een positie als stadsmuzikant te verwerven, maar was, vermoedelijk door de opzettelijk late kennisgeving, nooit in de gelegenheid gesteld zich voor te bereiden op een auditie. Bijna 20 jaar lang streden Ibel en Voigt, die beiden stadsrecht genoten, om de vraag wie het recht te spelen bij gelegenheden die niet tot de plichten van een stadsmuzikant behoorden. Voigt wenste dat er een duidelijk onderscheid zou worden gemaakt tussen de wel en de niet officieel opgeleide spelers: "Een Bierfiedler *Musicant* te noemen zou hetzelfde zijn als iemand zonder medische opleiding een dokter te noemen", aldus Voigt.

Voigt trouwde in 1691 met Anna Würfel, vermoedelijk een aangenomen van Nicolaus Petersen. Wellicht werd Petersen dus Voigts schoonvader. Al in 1693 dreigde Voigt met vertrek uit Celle als hem niet meer *Akzidentien* zouden toevallen, maar hij vertrok pas in 1710, toen hij de overleden Petersen op kon volgen in Lüneburg. Uit de archieven blijkt dat hem de opvolging van Petersen was beloofd, maar onbekend is hoe dit tot stand is gekomen.

Voigt overleed in 1732, zijn vrouw door een samenloop van onfortuinlijke omstandigheden in schulden achterlatend.

Johann Erasmus Kindermann (Neurenberg 1616 - Neurenberg 1655) kreeg zijn eerste muzieklessen van de componist en organist Johann Staden, een van Neurenbergs meest vooraanstaande musici van zijn tijd, die aan de wieg stond van de zogenaamde Neurenberger School. Onder zijn muzikale nakomelingen bevinden zich, naast Kindermann, o.a. Krieger en Pachelbel.

Al op zijn vijftiende werd Kindermann aangesteld als musicus bij de Frauenkirche, waar hij, zoals hij in een brief van 1637 beschreef, "zich zowel als zanger, in noodgevallen als bassist, en als *Figuraliter** op de viool liet horen en gebruiken". (Met 'Figuraliter' wordt waarschijnlijk bedoeld dat hij bijvoorbeeld koraalmelodieën heeft omspeeld (gefigureerd)).

Op zijn 18e vertrok Kindermann met een tweejarige beurs naar Italië, vermoedelijk naar Venetië en Rome, zoals vele Neurenbergse componisten voor en na hem. Mogelijk heeft hij daar les gehad van Monteverdi en Cavalli. Het lijkt aannemelijk dat hij Carissimi en Frescobaldi heeft gekend, daar hij werk van hen heeft uitgegeven. In januari 1636 werd Kindermann naar Neurenberg teruggeroepen en als tweede

organist van de Frauenkirche aangesteld. In 1640 volgde zijn aanstelling als organist van de Aegidienkirche, een positie die hij tot zijn dood bekleedde. Kindermann was ook een gewild docent, Johann Agricola en Augustin Pflieger behoorden tot zijn leerlingen. Zijn faam was kennelijk wijd verbreid, daar hij in W.C. Printz *Historische Beschreibung* (1690) wordt beschreven als "een zeer beroemde Neurenbergse componist in zijn tijd".

Kindermanns muzikale nalatenschap omvat vrijwel alle instrumentale en vocale vormen die begin 17e eeuw gebruikelijk waren en publiceerde tussen 1639 en 1653 dertien collecties vocale en instrumentale werken. Hij leverde een belangrijke bijdrage aan de verzelfstandiging van instrumentale partijen in bijvoorbeeld motetten, en aan de verzelfstandiging van de instrumentale muziek in het algemeen. Daarnaast heeft hij veel betekend voor de technische en klankmatige mogelijkheden van het orgel, bijvoorbeeld door obligate partijen voor pedaal te schrijven. Helaas is veel van Kindermanns instrumentale werk onvindbaar of verloren gegaan.

Zijn 5 sonates voor viool en continuo komen uit de collectie *Canzoni. Sonatae, una, duabus, tribus, & quator violis* (1653) en behoren, naast de sonate van Böddecker (1651) tot de vroegst bekende gepubliceerde sonates voor viool en continuo in Duitsland. De Sonata Terza die we hier hebben opgenomen is, voor zover bekend, de eerste uitgave van een sonate in scordatura, dus voor een viool die anders gestemd werd dan gebruikelijk. De stemming is A-E-B-E. Scordatura was geen ongewone praktijk in die tijd, op de gamba was dit zelfs vrij gebruikelijk. Het was een retorisch middel om een bepaald affect (emotie) mee te creëren. Een hogere stemming klinkt stralender en meer gespannen, een lagere stemming juist doffer en geslotener. Door scordatura kunnen ook verrassend andere technische mogelijkheden ontstaan, in deze sonate gaat het echter vooral om de kleur.

Bijna alles wat over **Johann (Marianus) Baal** (Karlstadt 1657 - Münsterschwarzach 1701) bekend is danken we aan de notities en een necrologie in de Schwarzachse kloosterkronieken, opgetekend door P. Burkhard Bausch.

Over Baals opleiding is weinig meer bekend dan dat hij zich in 1676 inschreef voor een studie filosofie aan de Universiteit van Würzburg. Vanaf 1677 komt hij, nog tijdens zijn studie, als hoforganist en -componist voor op de salarislijsten van het Vorstbisdom van Bamberg. Onbekend is hoe hij deze positie heeft verkregen. In hetzelfde jaar liet Baal ook zijn enig in druk verscheen werk, *Opus Primum*, op eigen kosten publiceren, met daarin 4 motetten voor 4 stemmen en continuo en een sonate voor viool en continuo. Omdat hij het voorwoord met *client* ondertekende en niet met *servus*, wordt vermoed dat hij de sonate ten behoeve van het verkrijgen van de aanstelling aan het hof heeft gecomponeerd.

In 1685 werd, niet zonder trots, in de kloosterkronieken opgetekend dat een

beroemde Bambergse hofmusicus en -componist “alle aardse geneugten achter zich had gelaten” en tot de Benedictijner Abdij in Münsterschwarzach was toegetreden. Mogelijk had hij zich aan de scandaleuze levenswandel van de hofkapelaan geërgerd en het was wellicht geen toeval dat Baals karmelitische stiefbroer Antonius in 1695 een verzameling preken publiceerde waarin hij onder andere het hof bekritiseerde: "Wie vroom wil zijn en deugdelijk, kan maar het best ver van het hof blijven".

In 1688 werd Baal tot priester gewijd en kreeg hij de naam Marianus. De necrologie beschrijft hem als een zuiver, bescheiden man met vele talenten, geliefd bij iedereen, die in grote soberheid leefde en zijn leven wijdde aan God en de eredienst. Niets was hem belangrijker dan de eenzaamheid en de bestudering van de kunst der muziek, "een kunst die hij dan ook tot een hoge graad van volkomenheid wist te brengen. Als componist, luitist en organist kende hij tijdens en na zijn leven geen gelijken: Hij liet muziekkenners achter in verwondering, onkundigen bewoog hij tot nederigheid", aldus de kroniek. "Zijn muziek was met zulke wonderschone klanken overgoten dat vorstenhoven, kathedralen, kloosterkerken en mannen- en vrouwenkloosters er om het hardst om vroegen, maar slechts weinigen verkregen iets, omdat zij uitsluitend het eigendom van Schwarzach is".

Seneca schreef het al, aldus de necrologie: er is geen sterfelijke die volkomen deugdzzaam is. Al vermeed Baal iedere omgang met vrouwen, zelfs als het familie betrof, wees hij vermogende huwelijkspartners van de hand en wijdde hij zijn muzikale kunnen volledig aan Maria, ook Baal had een zwakheid: hij slaapwandelde, waarover hij zelf meer dan eens gegript had dat dat zijn dood nog eens zou worden. Een noodlottig ongeval maakte inderdaad een einde aan zijn leven: hij stortte in een bouwput tijdens een renovatie van het klooster en overleed aan zijn verwondingen. Men vermoedt echter dat hij op dat moment niet slaapwandelde, omdat hij helemaal aangekleed was.

Volgens de necrologie zou vrome bescheidenheid er wel eens de oorzaak van kunnen zijn dat van Baal nauwelijks werk is uitgegeven. Hoewel hij veel gecomponeerd moet hebben, zijn er in het klooster ook geen handschriften en kopieën bewaard gebleven. Het is vooral te danken aan een kopie van een mis van Baal die zich in J.S. Bachs nalatenschap bevindt, deels in Bachs, deels in Johann Gottfried Walther handschrift, dat zijn naam niet geheel in de vergetelheid is geraakt.

Giovanni Buonaventura Viviani (Florence 1638 - Pistoia after 1692) duikt in 1656 voor het eerst op als violist in de hofkapel van Innsbruck, vermoedelijk dankzij een familielid, Antonio Maria Viviani, dat toen al jaren aan het hof diende. Over zijn muzikale achtergrond is niets bekend, mogelijk heeft hij in Innsbruck les gehad van Antonio Cesti.

De in 1663 nieuw aangestelde aartsbisschop ontsloeg de meeste Italiaanse hofmusici, waaronder waarschijnlijk ook Viviani. Wellicht is hij daarna naar Venetië vertrokken,

daar hier in 1673 zijn *Suonates À 3. Due Violini. È Viola* opus 1 werden gepubliceerd en bovendien aan een Venetiaanse adellijke familie werden opgedragen. In 1672 keerde hij terug naar Innsbruck, waar, bij gebrek aan een opvolger voor de 1665 overleden aartsbisschop, inmiddels keizer Leopold I regeerde. Deze had het hof en daarmee de officiële hofkapel ontbonden, maar een aantal musici bleef aan en vormde de Kaiserliche Hofmusik, die alleen diende wanneer de keizerlijke familie tijdelijk in Innsbruck resideerde. Viviani werd hier na een sollicitatie door Leopold I tot Hofkapellmeister benoemd.

In 1676 werden in Augsburg de *Capricci armonici da chiesa, e da camera À Violino* (met daarin ook twee trompetsonates) opus 4 uitgebracht. Datzelfde jaar nam Viviani ontslag aan het hof; aangezien nauwelijks nog sprake was van een hof was zijn functie als kapelmeester weinig vruchtbaar. Viviani is daarna vermoedelijk weer naar zijn Venetië vertrokken, daar zijn opera *Astiage* en zijn bewerking van Cavalli's opera *Scipione Africano* hier in 1677/78 werden uitgevoerd. Hier werd ook opus 4 heruitgebracht, dat daarna ook nog in Rome zou verschijnen, waar Viviani in 1678 opdook en o.a. met Corelli werkte. In ditzelfde jaar werd hij in de adelstand verheven.

Tussen 1678/81 leidde hij in Napels een succesvol operagezelschap, waarmee hij eigen werk uitvoerde. Nadat de theaterimpresario wegens schulden Napels moest ontvluchten en de uitvoeringen werden stopgezet, is Viviani vermoedelijk naar Milaan vertrokken. Pas in 1686 duikt hij weer op als hij in Calabrië tot kapelmeester van de prins van Bisignano wordt benoemd, een post die hij in 1687 verruilde voor het kapelmeesterschap van de kathedraal van Pistoia, waar hij in 1692 wegens onbekende 'dringende zaken' ontslag nam. Daarna lijkt hij opnieuw van de aardbodem te zijn verdwenen. In 1693 verscheen in Florence zijn laatste werk in druk. Waar en wanneer hij overleden is niet bekend.

Viviani liet naast 2 instrumentale opusnummers ook 6 vocale collecties na, waaronder de *Solfeggiamenti a due voci*, tekstloze, vermoedelijk educatieve werken. De hier opgenomen sonate komt niet uit een van de gedrukte werken, maar is als Sonate 90 overgeleverd in de Codex van het Weens Minoritenkonvent.

De sonate is niet in zijn geheel terug te vinden in opus 4, met uitzondering van de allemande vallen slechts fragmenten te herkennen. Opvallend is dat deze sonate technisch veeleisender en ook langer is dan de werken in opus 1 en opus 4, mogelijkkerwijs gaat het hier om een latere, vrije bewerking.

Johannes Schenck (Amsterdam 1660 - Amsterdam na 1711) werd geboren uit Duitse ouders, die al voor diens geboorte naar Amsterdam waren verhuisd. Over zijn muzikale opleiding is niets bekend, maar als gambist genoot hij, getuige talrijke

bronnen, veel aanzien. In 1680 was hij nog als gambist en componist actief in Amsterdam. Veel van zijn werk verscheen hier in druk, bij de bekende drukker Estienne Roger, en werd opgedragen aan notabelen, zoals bijvoorbeeld aan burgemeester Nicolaas Witsen, waaruit blijkt dat hij in deze kringen ook veel steun genoot.

Zijn kwaliteiten, goede reputatie en bekendheid als componist en musicus leidden ertoe dat hij in 1696 werd aangesteld aan het hof van Keurvorst Johann Wilhelm II in Düsseldorf, die zelf gamba speelde. Tijdens Schencks verblijf aan het hof groeide diens aantal composities voor gamba dan ook aanzienlijk. In Düsseldorf maakte Schenck deel uit van een kring gerenommeerde kunstenaars, waaronder de luitist Leopold Weiß, de librettist Steffani en de castraat Baldassari. Aan het hof heeft hij vermoedelijk ook andere functies bekleed, hetgeen niet ongebruikelijk was in die tijd. In 1711 komt Schenck nog voor op de lijst van genodigden ten gelegenheid van de kroning van de Keurvorst, maar daarna onbreekt ieder spoor. Vermoedelijk bleef hij tot de dood van de keurvorst bij hem in dienst.

Schenck publiceerde ook drie liedboeken op Nederlandse teksten, waaronder de vocale stukken voor de opera *Bacchus, Ceres en Venus*, op tekst van Govert Bidloo, Met deze werken heeft Schenck een wezenlijke bijgedrage geleverd aan de korte bloei van het Nederlandse lied en van de Nederlandse opera aan het einde van de zeventiende eeuw. Uit het voorwoord tot deze collectie blijkt dat hij de notabelen eigenlijk niet erg hoog had zitten: "Heden beleeven wy een eeuw in dewelke degene die in aansien en middelen booven anderen uitmunten, meer den naam van eenige weetenschappen, dan wel haare kennis beminnen. Dit is een eersugtigheid, die aan goede kunsten schadelyk is: want onervarene behaalen by sulke lieden de lof en dankbaarheid, dewelke aan waardiger meesters toekomt: ende deesen baatsugtige blussen aldus in goed Geesten geheel uit de lust en yver, die andersins gesunde Verstanden aanprikkelen mogte tot nader onderzoekingen van 't geene sy van te vooren nooit wel begreepen hadden." Tegelijkertijd had hij er blijkbaar geen moeite mee zijn werk op te dragen aan deze "lieden".

Schenck heeft twee opusnummers aan de viool gewijd: *Il Giardino Armonico* voor 2 violen en continuo, en de sonates opus 7 voor viool en continuo, uitgebracht in 1699 door Estienne Roger en opgedragen aan Johannes Witsen, secretaris van de stad Amsterdam. De collectie is vermoedelijk veel eerder gecomponeerd en is een verzamelbundel van door verschillende nationale stijlen beïnvloede sonates, fantasieën, sinfonia's, capriccio's, preludes en aria's, die zelden echt virtuoos worden.

Schenck behoort tot de belangrijkste gambacomponisten van Europa. Zijn technisch veeleisende werken zijn beïnvloed door de Franse, Duitse, Italiaanse en Engelse stijl en reflecteren de stilistische veranderingen in het Noord-Europa van die tijd

Er is weinig bekend over jeugd en opleiding van **Johann Jakob Walther** (Witterda ca. 1650 - Mainz 1717). Hij is bekend door slechts twee collecties voor viool en continuo: *Scherzi da Violino solo* (Dresden, 1676) en *Hortulus Chelicus* (Mainz, 1688), dat in de tweede druk (1694) een mooie vertaling meekreeg: *Wohlgepflantzter Violinischer Lust-Garten*. Beide werken bleken zeer succesvol en verschenen al binnen een paar jaar in herdruk. Volgens Johann Gottfried Walthers *Musikalisches Lexikon* (1732) heeft Johann Jakob Walther het vioolspelen geleerd, of veeleer afgekeken, van een Pool waarvan hij de bediende was. Van 1670-1673 was hij violist aan het hof van Cosimo III in Florence. Eind 1673 moet hij aan het Saksische hof van keurvorst Johann Georg II in Dresden zijn aangekomen; volgens het speelde op 1 januari 1674 de nieuw aangestelde violist J.J. Walther aldaar een *symphonia* op de viool. Walther droeg de eerste uitgave van de *Scherzi*, waarop hij zich 'primo violinista da camera' noemt, bij wijze van eerbetoon op aan deze keurvorst. Walther moet hier in hoog aanzien hebben gestaan, getuige het feit dat hij veel meer betaald kreeg dan zijn collega's, waaronder de vioolvirtuoos Johann Paul von Westhoff.

Johann Georgs opvolger nam enorme bezuinigingsmaatregelen, als gevolg waarvan de meeste musici werden ontslagen. Walther verliet Dresden en werd in 1680 secretaris van de Keurvorst van Mainz. In 1686 werd hij hier, hij sprak tenslotte Italiaans, tot Italiaans gezant benoemd. Hoewel hij daar geen muzikale verplichtingen had, verscheen in 1688 de eerste druk van *Hortulus Chelicus* en bleef Walther zijn veelbewonderde vioolspel in zijn vrije tijd beoefenen, zoals blijkt uit het voorwoord tot de tweede druk.

Zowel *Scherzi* als de *Hortulus* hadden tot doel de liefhebber composities aan te bieden waarmee deze zich een weg tot grotere volkomenheid zou kunnen banen. De *Scherzi* met wat moeilijker stukken, de *Hortulus*, ten behoeve van de minder gevorderde speler, juist door af te wisselen met wat gemakkelijker stukken, aldus het voorwoord. Johann Joachim Quantz, wiens eerste instrument de viool was, beschrijft in zijn *Lebenslauf* dat hij, bij gebrek aan goed onderricht, onder andere de sonates van Walther vlijtig studeerde om zich nog meer in het vioolspel te bekwamen.

Walther geeft in het voorwoord enige technische aanwijzingen, zo merkt hij ondermeer op dat de violist zich een lieflijke en stevige stokvoering aan moet wennen, opdat zélf de mensen die dichtbij staan zuivere, reine en aangename harmonieën te horen krijgen en geen weerzinwekkend geknars en gepiep. Hij wijst erop dat sommige violisten de viool in allerlei opzichten dermate forceren dat het zelfs op afstand afkeer oproept. Scordatura was een van zijn frustraties, in tegenstelling tot Biber beschouwde hij dit als een 'abgezwungene Kunst' (een geforceerde kunst). Tegelijkertijd was hij niet wars van andere effecten, zoals bijvoorbeeld dier- en instrument-imitaties. Het is interessant dat Walther, in een tijd waarin vibrato een versiering was, als een van de weinigen een symbool gebruikte voor linkerhand-vibrato.

Met Johann Heinrich Schmelzer als belangrijke voorloper, behoort Walther, naast

Biber, tot de meest uitdagende vioolcomponisten van zijn tijd. Allen hebben een grote bijdrage geleverd aan de technische ontwikkeling van het vioolspel door nieuwe technieken toe te passen en vooral ook te noteren.

Over **Ignatio Albertini** (Milaan? 1644? - Wenen 1685) is maar weinig bekend. Zijn naam duikt voor het eerst op in 1671 in Wenen, in een brief van de Prince Bishop van het Tsjechische Olomouc, Karl Liechtenstein (von) - Kastelkorn. The Prince Bishop onderhield sterke banden met Wenen en met keizer Leopold I. Hij was een fanatiek muziekverzamelaar van ondermeer vioolrepertoire. H.I.F. Biber was een tijd bij hem in dienst, en Johann Heinrich Schmelzer, die aan het Weense hof werkzaam was, zond hem regelmatig werk toe. De genoemde brief was ook gericht aan Schmelzer. Liechtenstein schreef dat Schmelzer zich niet voor het slechte gedrag van Albertini hoefde te verontschuldigen en zich er geen zorgen over moest maken, daar Albertini hem ook als een voornaam mens was voorgekomen. Waarschijnlijk was Albertini op aanbeveling van Schmelzer naar Olomouc gehaald, alwaar deze zich blijkbaar onbehoorlijk gedragen had. Hij moet uiteindelijk naar Wenen zijn teruggekeerd, alwaar hij, blijkens de overlijdensakte, werd doodgestoken. Over de verdere omstandigheden rondom Albertini's dood is verder niets bekend.

Uit de overlijdensakte blijkt ook dat hij als kamermusicus in dienst is geweest van Eleonore Gonzaga, de weduwe van Keizer Ferdinand III, de vader van Leopold I. Eleonora was de dochter van Vincenzo Gonzage, duke of Mantua, onder wiens regime Mantua, met Claudio Monteverdi als een van de toonaangevende musici, een belangrijk muzikaal centrum was geworden. Eleonore heeft op haar beurt een groot stempel gedrukt op het culturele leven aan het Weense hof, in het bijzonder op het gebied van theater en muziek. De invloed was vooral Italiaans: zij nodigde vrijwel uitsluitend Italiaanse componisten en musici, en speciaal uit Mantua uit.

De eerste uitgave van de *XII Sonatinae a Violino Solo (col Basso cifrato)* liet Albertini zelf drukken en droeg hij op aan Keizer Leopold, wellicht in de hoop zich een positie te verwerven aan het hof. Vermoedelijk heeft hij de keizer nog wel een exemplaar van de eerste druk kunnen overhandigen, maar door Albertini's voortijdig overlijden heeft dit verder nergens toe kunnen leiden. Uit het archief van het hof blijkt dat Albertini's familie de keizer in 1686 om financiële steun heeft gesmeekt om de nog openstaande schulden gemaakt ten behoeve van het *Sonatenbuch* aan de graveur te kunnen betalen. De uiteindelijke beslissing werd pas in 1687 genomen en luidde: "ik wil hen wel helpen".

Deze ongedateerde eerste druk is thans onvindbaar, maar zou zich tot het einde van de Tweede Wereldoorlog nog in de Preußische Staatsbibliothek in Berlijn hebben bevonden. In 1692 verscheen een tweede druk in Frankfurt. Hiervan lijkt maar één

kopie bewaard te zijn gebleven, die zich in de Bibliothèque National de France in Parijs bevindt. Liechtenstein zou ook een exemplaar van deze druk in bezit hebben gehad.

Daarnaast bevindt zich in Codex 726 van het Minoritenkonvent in Wenen een afschrift van vermoedelijk de eerste druk van deze twaalf sonates van Albertini (nummer 55-66).