



De fiere nachtegaal

Het Nederlandse lied in
de middeleeuwen

Onder redactie van Louis Peter Grijp en Frank Willaert

Amsterdam University Press

De fiere nachtegaal

De fiere nachtegaal

Het Nederlandse lied in de middeleeuwen

Onder redactie van Louis Peter Grijp en Frank Willaert

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van de M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting en de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde.

Afbeelding omslag: Nachtegaal uit *Der naturen bloeme* van Jacob van Maerlant (ca. 1225-ca. 1300). Den Haag KB Hs. KA 16, fol. 99 r. Vlaanderen, ca. 1350.

Ontwerp omslag: Mesika Design, Hilversum

Lay out binnenwerk: PROgrafici, Goes

ISBN 978 90 8964 021 5

e-ISBN 978 90 4850 231 8

NUR 620

© Louis Peter Grijp, Frank Willaert / Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Philomene in onse tale
ludet wel die nachtegale,
ende hevet van sanghe den prijs
boven alle vogle in goeder wijs

Inhoud

Inleiding <i>Louis Peter Grijp en Frank Willaert</i>	II
Over de interpretatie van het oude lied <i>Herman Pleij</i>	19
Hadewijch: mystiek tussen oraliteit en schriftelijkheid Over de verbinding van inhoud en vorm <i>Anikó Daróczy</i>	33
De zingende Hadewijch II Uitvoeringspraktijk van de liederen en praktische mystiek <i>Björn Schmelzer</i>	55
Een tweede proefvlucht naar het zwarte gat van de veertiende eeuw De opvattingen van een germanist <i>Helmut Tervooren</i>	75
Klerikalisering of verburgerlijking? Enkele beschouwingen over het profiel van de Gruuthuse-dichter(s) <i>Frank Willaert</i>	91
De liederen van het Gruuthuse-handschrift Notatie, uitvoeringspraktijk en editieproblemen <i>Ike de Loos</i>	105
‘Schoon onderworpen droefheid’ Over opmars, resonantie en interpretatie van het Egidiuslied <i>Herman Brinkman</i>	129
Vrouwenlied en mannenzang Latijnse geestelijke gezangen in laatmiddeleeuwse liederenhandschriften uit de Lage Landen <i>Ulrike Hascher-Burger</i>	149

‘Jezus als wijnschenker’ in het laatmiddeleeuwse geestelijke lied Een inventariserende voorstudie <i>Hermina Joldersma</i>	175
<i>Vrient, ghij moet eens singen</i> Het lied in de rederijersklucht <i>Dirk Coigneau</i>	191
<i>Mocht ik van haar verwerven...</i> Over verzamelingen en verzamelaars in de middeleeuwen en de zestiende eeuw <i>Johan Oosterman</i>	205
Een profeet uit het Oosten Spiritualist Hendrik Niclaes en de Nederlandse liedcultuur <i>Martine de Bruin</i>	219
Een nóg ouder geuzenliedboek Signalement van de druk [1576-1577] met de oudst bekende Nederlandse Wilhelmustekst <i>Martine de Bruin</i>	231
Liefdesliedjes uit Amsterdam Het <i>Aemstelredams Amoreus lietboeck</i> (1589) <i>Dieuwke van der Poel</i>	251
Vrouw maan, blijf staan Wereldlijke liederenverzamelingen van de zestiende eeuw <i>Clara Strijbosch</i>	269
Hoffmann von Fallersleben en het <i>Antwerps Liedboek</i> <i>W.P. Gerritsen</i>	299
Onder de altijdgroene linde Over orale principes in Middelnederlandse liederen <i>Louis Peter Grijp</i>	311
Onder de altijdgroene linde II Persoonlijke inbreng van zangers in de mondelinge liedcultuur <i>Ineke van Beersum</i>	331

Methodologische overwegingen bij het <i>Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600</i> <i>Paul Wackers</i>	349
Over de auteurs	361
Register	365

Inleiding

Louis Peter Grijp en Frank Willaert

Dit boek gaat over de werelden van het middeleeuwse lied. Een van die werelden wordt in de liederen zelf bezongen: de fiere nachtegaal brengt er boodschappen van geliefden over, de wachter waarschuwt er de minnaar voor de nakende dageraad, Jezus bemint er zijn kuise minnares. Het is de wereld van de verbeelding en het geloof van middeleeuwen. Er is nog een tweede wereld van het middeleeuwse lied, een waarin vrolijke gezelschappen thuis of in de kroeg drink- en minneliederen aanheffen, boeren, knechten en horigen onder het wieden, maaien en oogsten werkliederen zingen, begijnen hun liefdesverlangen naar het goddelijke in devote gezangen uiten en ketters psalmodiërend de dood ingaan. Die wereld van zingende mensen laat zich voor ons merkwaardig genoeg moeilijker kennen dan die van de nachtegalen en wachters waarover ze zongen. Om iets over het functioneren van de liederen te weten te komen kunnen we de liedteksten uitkammen, maar heel veel laten ze niet los over hun concrete gebruik. Dan zijn we aangewezen op de spaarzame vermeldingen in andere bronnen van zangpraktijken. Deze maken deel uit van de kroegcultuur, de arbeidscultuur en de religieuze cultuur van de middeleeuwen, die tezamen met nog vele andere praktijken en subculturen de context leveren voor het middeleeuwse lied.

Kort gezegd: de eerste wereld van het middeleeuwse lied is die van de teksten, de tweede die van hun context. Vanaf het ontstaan van de filologie heeft men zich vooral op teksten gericht, ook bij de bestudering van het lied. Evenzo hebben musicologen altijd primair partituren bestudeerd, of in het geval van het lied de melodieën waarop deze gezongen werden. Deze focus op de objecten en op de verbeelde wereld waartoe deze toegang gaven, werd in de loop van de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw verlegd naar het functioneren van de objecten: de aandacht verschoof van tekst naar context. Teksten die voorheen nauwelijks van literaire waarde werden geacht, werden nu plotseling interessant vanwege hun functionaliteit. Voor het middeleeuwse lied hield dat aanvankelijk in dat filologen te rade gingen bij musicologen, want de meest in het oog springende karakteristiek bij het functioneren van liedteksten is het zingen. Voldoende was dit echter niet. Ook musicologen moesten een draai maken weg van de noten naar het functioneren van muziek in het dagelijks leven van weleer. In elk geval gingen filologen en musicologen vervolgens bij de studie van het lied achter dezelfde context aan: de zangcultuur. Daarbij kwam een derde groep spelers op het veld, volkskundigen die zich halverwege het spel etnologen gingen noemen, en historisch-antropologen. Zij richten zich op de alledaagse cultuur, of zoals ze het

ook noemen, op de cultuur van iedereen, en dat is het segment van de cultuur waarin we het lied bij uitstek situeren. Dat we de oudste Middelnederlandse liederen slechts kennen uit de monden van een adellijke begijn, een hertog en welvarende Brugelingen wil niet zeggen dat in de dertiende en veertiende eeuw gewone mensen geen gewone liedjes zongen. Het betekent vooral dat zij zich voor deze alledaagse cultuurvorm niet van het schrift bedienden. Dat was ook niet nodig, het lied was immers primair een oraal genre. Iedereen moet toen gezongen hebben, zoals altijd en overal. Maar al functioneerde het primair in de volkscultuur, ook de elite kon zich van het Nederlandstalige lied bedienen – als optie naast het Frans, Hoogduits of Latijn –, het naar eigen smaak modelleren en het opschrijven. Pas vanaf het einde van de vijftiende eeuw begonnen de geschreven volksculturele bronnen te vloeien, aanvankelijk vooral met geestelijke liederen – maar dan ook, mede dankzij de drukkunst, met honderden tegelijk.

In de medioneerlandistiek zijn het vooral Frits van Oostrom en Herman Pleij geweest die de trom van het contextonderzoek hebben geroerd. Van Oostrom stelde in 1991 een werkgroep in rond het thema van het Middelnederlandse lied, waarin filologen en musicologen onder leiding van Frank Willaert samen werkten aan de bundel *Een zoet akkoord*, die aan het begin van een langdurige, vruchtbare samenwerking tussen deze disciplines zou blijken te staan. Het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* (2001) is het gewichtigste resultaat, en in het directe verlengde daarvan de bundels *Veelderhande liedekens* (Leuven 1997) en nu dan *De fiere nachtegaal*, die bijeenkomsten rond het repertoriumproject markeren. In het *Repertorium* ontmoeten filologie en musicologie elkaar in de contrafactuur, dat wil zeggen in de relatie tussen teksten en melodieën, die voor het gehele repertoire minutieus in kaart is gebracht. Dankzij dit speerpunt kan een grote stap voorwaarts worden gezet in de muzikale reconstructie van liedteksten. Dat bleek zonneklaar bij de recente uitgave van het *Antwerps Liedboek* in de Deltareeks (2004), die als een toetssteen van het *Repertorium* diende.

Inmiddels is een nieuwe generatie medioneerlandici opgestaan, die de historisch-functionele benadering niet meer alleenzalmakend acht; dat maakte Veerle Fraeters duidelijk in een bijdrage aan het *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*.¹ Een van de nieuwe benaderingen gaat weer terug naar de oorspronkelijke teksten, of naar de oorspronkelijke muziek, en stelt dan de vraag naar de beleving. Wat betekenden de liederen voor de middeleeuwse mens, of beter: hoe beleefden zij het zingen van de liederen en het luisteren ernaar, vraagt Fraeters zich af. Met die vraag komen we al snel bij wat antropologen de *performance* noemen, de uitvoering van, in dit geval, liederen, inclusief de reacties van het publiek en de interactie tussen uitvoerder en publiek, lees omstanders of meezingers. Antropologen hebben daarbij het grote voordeel de *performance* in levenden lijve te kunnen observeren en documenteren. In de historische disciplines is juist dit aspect van de aardbodem verdwenen en kan men zich slechts met grote moeite een indruk vormen van de manier waarop de uitvoering

in zijn werk moet zijn gegaan, laat staan de beleving. In het geval van de liederen wordt dat nog bemoeilijkt, doordat deze overwegend functioneerden in de volkscultuur, die in geschriften mondjesmaat is gedocumenteerd en die ook in de beeldende kunst een bijrol speelt.

Al dan niet toevallig heeft de uitvoeringspraktijk van oude muziek – *performance practice* – de laatste decennia een hoge vlucht genomen. Het betreft een uiterst levensvatbare combinatie van een subdiscipline van de muziekwetenschap en een stroming in de levende muziekpraktijk, waarin onder de vlag van authenticiteit wordt getracht muziek uit het verleden te laten klinken zoals ze eertijds klonk. Ook hier geldt weer dat juist bij het lied de historische documenten tekortschieten. Traktaten over zangtechnieken betreffen kerkmuziek of de uitvoering van madrigalen en aria's, nooit gewone liedjes, die iedereen immers kon zingen en waarvoor geen speciale scholing vereist was. Geen kunst en derhalve geen onderwerp van studie en beschrijving. Voor de muziekinstrumenten die de zang konden begeleiden geldt dat er sowieso uit de middeleeuwen slechts enkele handenvol zijn bewaard gebleven, meestal kostbare stukken en geen volksinstrumenten – die laatste zijn vrijwel uitsluitend in oude beerputten en andere archeologische vindplaatsen aangetroffen. Wel kan men uit afbeeldingen concluderen dat veel middeleeuwse instrumenten nog in licht veranderde vorm in de recente volkscultuur zijn terug te vinden. Men denke aan doedelzakken, vedels, rommelpotten en fluiten van allerlei slag. Zo kan men zich ook voor het zingen van de liederen laten inspireren door volkse technieken. Daarbij komen we in het vaarwater van etnomusicologen, de muzikale tegenvoeters van antropologen en etnologen. Wie vraagt naar de muzikale aspecten van de *performance* van middeleeuwse liederen kan dus te rade gaan bij zowel de muziekhistorische uitvoeringspraktijk als de etnomusicologie.

Inherent aan de middeleeuwse *performance* van liederen is het overdragen. Wie een lied zong in de nabijheid van mensen die het nog niet kenden, kon erop rekenen dat de anderen het zich binnen de kortste keren eigen maakten en meezongen. En als mensen die hetzelfde lied kenden dat samen zongen, werden aanpassingen gemaakt, want iedereen kon een iets afwijkende versie hebben geleerd. Deze interactievormen zijn karakteristiek voor de mondelinge overlevering. Dat het in de middeleeuwen zo ging, kunnen we met enige reserve afleiden uit toevallig genoteerde, verschillende versies van liederen. Om te weten hoe het echt in zijn werk ging kunnen we beter te rade gaan bij waarnemingen uit het recente verleden van mondelinge praktijken, want deze vorm van transmissie is in onze lage landen nog langdurig toegepast. Dus ook hier is de etnologie een bron voor middeleeuwse praktijken.

Deze veronderstelling maakt deel uit van een algemener paradigma, namelijk dat het liedgenre in de loop der eeuwen in vele opzichten gelijk is gebleven. Dat geldt de strofische vorm, het productieprincipe van de contrafactuur, de talrijke functies die liederen in het dagelijks leven vervulden en nog steeds vervullen, en de daarmee verbonden *performance*. Natuurlijk gaapt hier de valkuil van de onveranderlijke con-

tinuïteit waarin generaties volkskundigen zijn getuimeld. Ook de volkscultuur kent zijn historische ontwikkelingsgang, en dat geldt evenzeer de liedcultuur. Maar wie dat in het achterhoofd houdt, kan zijn voordeel doen met de relatieve continuïteit van het liedgenre, juist wanneer het om middeleeuwse liederen gaat, waarvan zo weinig contextgegevens bekend zijn.

We leven in een tijd dat de belangstelling voor middeleeuwse teksten als literatuur in de zin van schone letteren tanende is. Het is dankzij hun meesterlijke weergave van de culturele context dat Pleij en Van Oostrom toch zovelen weten te interesseren. In het geval van het lied is er nog een ander middel: de muziek. Wanneer men bedenkt dat middeleeuwse liederen tevens ‘oude muziek’ zijn, kan een nieuwe impuls aan de beleving van de teksten worden gegeven. Hier komt de ouderwetse schoonheidsbeleving terug, waaraan de filologie haar ontstaan dankt en haar voortbestaan zal moeten ontlener. ‘Mooi, mooi, mooi’, besloot de muziekrecensent van *Het Pa-rool* zijn bespreking van de dubbel-cd die bij de genoemde uitgave van het *Antwerps Liedboek* verscheen (2004). Dan spreken we over de hedendaagse esthetische beleving van liederen. Die zal in talrijke opzichten verschillen van die in de middeleeuwen. Zowel voor de teksten als voor de muziek hebben we een ander referentiekader en de oorspronkelijke functies zijn onherroepelijk verloren gegaan. Natuurlijk maakt het verschil of een middeleeuwse non zelf bij wijze van meditatie een devoot lied zingt of dat men er als ongelovige in een concert naar luistert, zelfs wanneer dat in een middeleeuwse kerk bij kaarslicht plaatsvindt. En wanneer een koppel boeren en boerinnen onder het vlastrekken een oude liefdesgeschiedenis bezingt is dat een totaal andere ervaring dan wanneer men in de huiskamer de cd’s van het *Antwerps Liedboek* afspeelt. En toch. Ondanks alle verschillen moet er een stukje literair-muzikale beleving zijn dat wij delen met die zingende middeleeuwers. Er is misschien wat culturele vorming voor nodig, maar vele duizenden Nederlanders en Vlamingen zijn nog steeds in staat bij het horen van een middeleeuws lied de ervaring, de sensatie te ondergaan dat het verleden tot klinken komt, en daar een emotionele ervaring aan te ontlener – noem het een ervaring van schoonheid.

De liederen waar het in alle genoemde benaderingen uiteindelijk om draait – zij het dat sommige onderzoekers er in grote cirkels omheen bewegen – zijn voor het Middel-nederlands voor het eerst grondig in kaart gebracht in het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*. Dat werd in 2001 ten doop gehouden tijdens het Oude Muziek Festival te Utrecht tijdens een drukbezocht en met veel muziek omgeven symposium, dat tevens de aanzet vormde voor de onderhavige bundel. Met zijn goudopdruk op linnen band, zijn 918 bladzijden verspreid over twee delen en de vermelding van liefst twee academiën op de titelbladzijde heeft het *Repertorium* veel weg van een ongenaakbaar monument. Wie minder welwillend is, zou ook kunnen spreken van een praalgraf, waarin 7261 liederen, 1158 melodieën en 785 liedbronnen nu voor de eeuwigheid zijn bijgezet. Dat ook in dit geval schijn bedriegt, demonstreert

het witte cd-romschijfje in het doorschijnende hoesje dat aan de binnenkant van het voorplat van het deel I is vastgekleefd. Hoe bescheiden het er ook uit mag zien, het bevat een veelvoud van de informatie die in het boek is opgeslagen, en het biedt de mogelijkheid om al dit materiaal in alle mogelijke richtingen (op auteur, melodie, strofeschema, genre, thematiek enzovoort) te onderzoeken.

We hadden anno 2008 niet anders verwacht. Het schijfje is echter inmiddels op sommige besturingssystemen al niet meer te lezen en we kunnen ons nu beter wenden tot de site van de Nederlandse Liederbank, waar alles online te raadplegen is (www.liederenbank.nl). Daar blijkt ook de tijdgrens verdwenen: na 1600 gaat de stroom liederen gewoon verder en zwelt deze alleen maar aan. Allerlei randmateriaal, bijvoorbeeld Latijnse en Franse liederen die in de Nederlanden gezongen zijn geweest, wordt er zonder blikken of blozen in opgenomen, onder het motto: liever te veel gevonden dan te weinig.

Toch is dat ouderwetse papieren *Repertorium*-met-schijfje in zeven jaar tijd een baken in het mediëvistische onderzoek geworden. In deze bundel proeven enkele wetenschappers de nieren ervan. Paul Wackers beschouwt het als een klassiek repertorium en toetst de grenzen van genre en geografie op hun methodologische houdbaarheid – en betoont zich daarbij een strenge poortwachter. Hermina Joldersma test het elektronische deel van het *Repertorium* uit op zoek naar een concreet thema uit het devote lied. Met haar beschouwing over Jezus als schenker van de wijn die tot mystieke dronkenschap voert, begeeft ze zich in wat we hierboven de eerste wereld van het middeleeuwse lied hebben genoemd. Maar ze stelt zich ook de vraag wat dit beeld in concreto bij de betreffende zangers en zangeressen heeft teweeggebracht en raakt daarbij aan de *performance* van deze mystieke liederen. Daarmee neemt zij een interessante positie in binnen de bovengeschetste ontwikkeling van het onderzoek naar het Middelnederlandse lied.

Wie aan de afzonderlijke bijdragen – zowel geactualiseerde uitwerkingen van de lezingen op het symposium in 2001 als nieuwe artikelen – op deze matrix coördinaten wil toekennen, zal bemerken dat ze een breed onderzoeksveld bestrijken. De auteurs behoren tot verschillende generaties, ze komen uit verschillende disciplines en ze stellen verschillende vragen. Zo heeft musicologe Ulrike Hascher-Burger het over dezelfde modern-devote zangers en zangeressen als germaniste Joldersma, maar zij overschrijdt vanuit haar liturgische interesse bewust een grens van het *Repertorium*, te weten de taalgrens. Binnen de Moderne Devotie werd ook veel Latijn gezongen, en op zoek naar de achtergronden van die muzikale taalkeuze verdiept Hascher-Burger zich in liturgische en paraliturgische ontwikkelingen, waarbij het al te gemakkelijke idee sneuvelt dat mannen in het Latijn zongen en vrouwen in de volkstaal.

Literatuurhistoricus en rederijkerspecialist Dirk Coigneau blijft wel binnen de grenzen van het *Repertorium*, waaraan hij nog enkele nummers toevoegt. Hij doorzoekt in zijn bijdrage kluchten waarin bedrogen boeren en echtgenoten liedjes zingen die hun onnozelheid onderstrepen. Daarbij komt de theatrale functie van liederen

om de hoek kijken alsmede de interactie met het publiek, dat veel eerder dan de zingende slachtoffers door heeft hoe de vork in de steel zit.

De thema's in deze bundel zijn verrassend divers, maar er is soms ook concentratie van aandacht. Maar liefst drie bijdragen behandelen het Gruuthuse-handschrift van circa 1400, zij het vanuit geheel verschillende perspectieven. Frank Willaert gaat op zoek naar sporen van de geleerde cultuur in de Gruuthuse-liederen en komt tot de conclusie dat het handschrift het resultaat is van een klerikaliseringproces. Daarbij ligt de nadruk op de schriftelijke productie – zo wordt het althans voorgesteld door de dichters, die zich daarmee nadrukkelijk profileren ten opzichte van het traditioneel orale genre. Het meest bijzonder is dat de melodieën consequent schriftelijk zijn genoteerd, al geeft de ontcijfering van de tamelijk informele 'streepjesnotatie' heel wat problemen. Ike de Loos gaat er gedetailleerd op in en komt tot oplossingen waar de muzikale uitvoeringspraktijk van kan profiteren. Herman Brinkman concentreert zich op het beroemdste lied uit het Gruuthuse-handschrift, het Egidiuslied, waarvan hij de receptie sedert de ontdekking van het handschrift in de negentiende eeuw volgt. De waardering blijkt enorm te zijn geweest, vaak dankzij interpretaties die weinig met de oorspronkelijke intentie van de dichter van doen lijken te hebben.

Zoals Brinkman de fascinatie van velen voor het Egidiuslied beschrijft, zo laat Wim Gerritsen de fascinatie voor het Middelnederlandse lied zien van de man die het *Antwerps Liedboek* ontdekte: Hoffmann von Fallersleben. Diens eigen quasi-Middelnederlandse gedichten getuigen van een internalisering die doet denken aan de behoefte aan de beleving van binnenuit die de laatste tijd wordt gevoeld. Ook het wetenschappelijk onderzoek heeft zijn cycli.

Bij de generatie vernieuwers die Fraeters in haar tijdschriftartikel noemde, zal zij in de eerste plaats aan Anikó Daróczy hebben gedacht. Deze gaat in deze bundel in op haar inspiratiebronnen bij het schrijven van haar recente dissertatie over het spreken, zwijgen en zingen bij Hadewijch, waarin ze tracht door te dringen tot de mystieke ervaring, in al haar onzegbaarheid. Zij plaatst Hadewijchs scheppen tussen oraliteit en schriftelijkheid en gaat zowel bij etnomusicologische bronnen als een hedendaagse dichteres te rade. De jonge musicoloog Björn Schmelzer schrijft eveneens over Hadewijch. Hij komt met een overtuigende trouvèremelodie voor haar zestiende lied, waarvoor nog geen melodie bekend was, en verbindt daaraan een welsprekend pleidooi voor een *performance*-gerichte benadering van Hadewijchs mystiek die veel verder gaat dan tekstinterpretatie.

Herman Pleij vroeg in zijn bijdrage aan het symposium in 2001 al om aandacht voor de *performance* en de authentieke ervaring. Een op de originele melodie gezongen lied is hem niet genoeg; hij zou de oorspronkelijke context in de uitvoering betrokken willen zien. Daarom roept hij filologen en musicologen op samen te werken met etnologen, die de rituele dimensie van het lied kunnen toelichten.

Inderdaad etnologisch getint zijn twee bijdragen over de mondelinge overlevering. Louis Peter Grijp zoekt in volksliedmateriaal uit de twintigste eeuw naar orale

principes die ook in middeleeuwse liederen worden gevonden. Het gaat dan niet alleen om het doorgeven van teksten, maar ook om het creëren daarvan, een proces dat in de orale *performance* wezenlijk anders verloopt dan met pen en papier bij de hand. Ineke van Beersum vraagt zich af wat de zangers deden bij het doorgeven van de liederen. Repareerden zij de gaten in hun geheugen of namen ze de kans te baat een eigen draai aan de teksten te geven? Een bijna onoplosbare vraag, maar Van Beersum stelt een veelbelovende strategie voor die licht in deze duisternis kan brengen, wederom met gebruikmaking van etnologisch materiaal.

Er zijn ook meer traditioneel-filologische bijdragen. Helmut Tervooren werkt klassieke thema's als verspreiding en tradities uit. Hij gaat in op een eerder door Willaert vastgesteld ontbreken van bronnen voor Nederlandstalige minnelied in de veertiende eeuw en leidt daaruit af dat zo'n traditie niet heeft bestaan – wel een Franse. Pas als de hoofse cultuur de steden bereikt, zien we Nederlandstalige liedboeken verschijnen – en daar zijn we weer bij het Gruuthuse-handschrift.

Andere auteurs gaan in op afzonderlijke liedboeken. Dieuwke van der Poel behandelt vele aspecten van het *Aemstelredams Amoreus lietboek* van 1589. Zij is een van de medioneerlandici die zich door de ruime temporele begrenzing van het *Repertorium* geïnspireerd heeft gevoeld de magische middeleeuwengrens van 1550 te overschrijden. Juist het einde van de zestiende eeuw laat namelijk een sterke toename van wereldlijke liedboeken zien. Clara Strijbosch geeft een overzicht van de liedschriften uit die tijd en constateert dat dergelijke albums vooral een vrouwenzaak zijn geweest. Het liedboek van Maria den Besten dat zij nader onderzoekt, is een mooi voorbeeld. Ook Johan Oosterman begeeft zich in de late zestiende eeuw met zijn beschouwing over de ordeningsprincipes van zowel gedrukte als geschreven liedboeken, zoals die van Herbert Beaumont en Clara de Beers.

Martine de Bruin stelt in haar bijdrage over Hendrik Niclaes als enige een auteur centraal: de leider van een intrigerende religieuze sekte die in een merkwaardige oostelijke mengtaal schreef. Dankzij de contrafactuur kan De Bruin laten zien dat Niclaes' werken desondanks in een Nederlandse traditie staan. En passant geeft zij ook nog een signalement van het alleroudste nog bestaande geuzenliedboek, dat ze tijdens haar werk aan het *Repertorium* heeft opgespoord, met daarin de alleroudste Nederlandstalige versie van het *Wilhelmus*.

De laatstgenoemde auteurs, Martine de Bruin, Johan Oosterman en Clara Strijbosch, zijn degenen die het *Repertorium* hebben samengesteld, in samenwerking met een hele reeks andere medewerkers. Het onderzoeksinstrument dat zij tot stand hebben gebracht is essentieel voor wie zich begeeft in de wereld van de fiere nachtegaal, in de teksten dus, inclusief de intertekstuele verbindingen, de contrafactuur en de bronnen. Het is verheugend te zien hoe sommige auteurs in deze bundel inderdaad direct hun voordeel met dit instrument hebben kunnen doen, terwijl anderen zich juist lieten inspireren tot grensoverschrijdingen van allerlei aard. Hun bijdragen bewijzen eens te meer de rijkdom van het middeleeuwse lied als onderzoeksveld.

Noot

- 1 V. Fraeters, 'Medioneerlandistiek in context. Literair-historici op zoek naar Hermes en Philologia', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 120 (2004), p. 298-308.

Over de interpretatie van het oude lied

Herman Pleij

Ouders en grootouders zingen met hun peuters voor een buitenstaander doorgaans onbegrijpelijke liederen. Tenminste, als deze zich louter tot de tekst moet beperken. Zelf lijken de betrokkenen in het geheel niet te lijden onder de evidente raadselachtigheid van hun woorden. Zo zing ik al maanden, onbekommerd en op dringend verzoek vele malen achtereen, de baby- en peuter-evergreen met de beginregels 'In de maneschijn / In de maneschijn / Klom ik op een trappetje / Door het raamkozijn'. Daarna volgen in de mij bekende versie nog twaalf niet-rijmende versregels, die als voornaamste kenmerk niet zozeer een paratactische woord(groep)herhaling hebben, maar veel meer een volstrekte incoherentie. Dieren en personen verschijnen in grote willekeur en verdwijnen even snel na het verrichten van zeer onsamenhangende handelingen. En het geheel eindigt met de onomatopoe 'Rom Bom'. Maar welk geluid wordt er eigenlijk nagedaan?¹

Onmiddellijk na de zoveelste zangbeurt wil Luuk een ander liedje meedoen – horen drukt zijn betrokkenheid veel te zwak uit. Dat is meegenomen door zijn moeder van haar zogenaamde 'zwarte' school. Dit lied komt iets duidelijker over, aangezien er een herkenbare rol voor een banaan in is weggelegd. Maar wat die verder doet in dat liedje tart elke beschrijving, waarbij de vrees voor een zeker racisme of zelfs dubieuze dubbelzinnigheden niet geheel afwezig is.² Tenminste, bij de papieren communicatie. Hoort en ziet men dit liedje in bedrijf, dan is er niets aan de hand, zoals ook voor het eerste voorbeeld geldt. De betrokkenen begrijpen alles uitstekend, zoals bij persoonlijke observatie eenvoudig vast te stellen valt. Ze zingen namelijk niet alleen, maar maken ook allerlei bewegingen waarbij ze elkaar voortdurend nadoen.

Beide liedjes begeleiden en stimuleren op speelse wijze leerzame en noodzakelijke handelingen. Het eerste oefent bepaalde begrippen en bewegingen, het tweede hoort bij het voeden van de peuter: elke hap danst als een banaan naar binnen. Opmerkelijk is dat de teksten van de liedjes allerminst vastliggen. Elke opvoering kan aanleiding geven tot noodzakelijk geachte varianten en dito herhalingen. Die kunnen zelfs als dermate passend en succesvol ervaren worden dat ze zich een vaste plaats weten te verwerven bij de verdere opvoeringen. Daarnaast zijn er langere tradities in verschillende en soms ronduit concurrerende versies, zoals men op verjaardagen en bij crèches kan vaststellen. Zo houdt een andere grootvader vol dat regel 5 (tweemaal) van het eerste liedje in plaats van 'raadt' het neutralere 'weet' hoort te bevatten, en dat het 'trappetje' uit regel 3 een ongewenste vulgarisering is van gewoon 'trapje'.

Ongemerkt introduceert deze rivaliserende opa de zekerheid van een vastliggende oertekst, die hij weliswaar niet zo snel weet te vinden, maar waarvan hij de exacte inhoud getrouw meent te kunnen reproduceren. En bij korte rondvraag blijkt menigeen zich op zulke kennis van een oertekst te willen beroepen, met als intrigerend bijverschijnsel dat vervolgens al deze oerteksten onderling weer danig van elkaar verschillen.

Er is geen oertekst. En een bewaarde tekst op schrift is de toevallige of opzettelijke registratie van een eenmalige 'performance' of een blauwdruk daarvoor. Daarbij kan de pretentie om met de oertekst bezig te zijn heel goed aanwezig zijn of zelfs gewoon kloppen als men net een nieuw lied heeft gecomponeerd. Maar in dat laatste geval gaan de zangers in het orale circuit ook met die feitelijke oertekst aan de haal, in die zin dat er allerlei afwijkende versies kunnen ontstaan die op hun beurt weer de potentie hebben om bij schriftelijke vastlegging de status van oertekst te verwerven.³

Waar het hier nu vooral om gaat is dat zo'n in schrift of druk gestolde liedtekst slechts zeer beperkte toegang geeft tot wat het bewuste lied bedoelde of aanrichtte, ook en niet minder als de wijsaanduiding of muzieknotatie tevens bewaard zijn. Om een lied ten volle te kunnen begrijpen moet men het zingen onder de gewenste omstandigheden, of op zijn minst een dergelijke seance bijwonen. En als dat niet mogelijk is, dan moet men die omstandigheden en condities eerst reconstrueren en analyseren, alvorens de eigenlijke tekst- en melodie-interpretatie aangevat kunnen worden.

Ik heb een map vol toegezonden transliteraties van laatmiddeleeuwse en vroegmoderne liedjes en liedfragmenten, begeleid door de wanhopige vragen van meest musicologen over de mogelijke betekenissen van die teksten. Neem nu een liedje uit het zogenaamde *Maastrichts Liedboek* van 1554, inmiddels ook opgenomen in Komrij's bloemlezing van de Middelnederlandse verskunst:

Al hadde wy vijfenveertich bedden,
Wy souden te mey een pluymken niet hebben
Om dat dus wayt.
Wy willen niet scheyden,
Wy willen noch beyden tot dat haenken krayt.
Wy willen niet scheyden,
Wy willen noch beyden tot dat haenken krayt.⁴

Het moet over de liefde gaan, beter gezegd seks, want die bedden in regel 1, de maand mei en geen afscheid kunnen nemen tot aan de morgenstond suggereren tomeloze paardrift. Daarbij is er duidelijk verwantschap met het wachterlied, waarin minnaars de luidkeelse aankondigingen van de ochtend verbeiden. Maar waarom vijfenveertig bedden? Als er bedoeld wordt 'een heleboel' verwachten we eerder 'honderd' – vijfenveertig suggereert iets specifiekers. Of zingen vier lettergrepen beter dan twee op deze



Baspartij van Jean de Latre's vierstemmige zetting van 'Al hadde wy vijfenveertich bedden'. Nieuwe Duytsche Liedekens, Maastricht: Jacob Baethen 1554, nr. 6.

plaats? Maar waarom dan niet 'honderdduizend'? En gaan (of gingen) ze zo tekeer dat al het beddendons weggevlokt is? Of waait er iets of iemand anders?

Opname in dit te Maastricht gedrukte meerstemmige liedboek van wereldlijke aard geeft aan dat de gebruiker van toen zonder meer verondersteld werd aan een dergelijke tekst de juiste touwen te kunnen vastknopen. Mensen rond het midden van de zestiende eeuw herkenden de situatie en wisten hoe en wanneer dit liedje te pas kon komen. Het zou me niet verbazen als het thuishoort in de bruilofsrituelen, van de begeleiding naar de huwelijksnacht tot en met het ontbijt de volgende morgen. Mogelijk in die zin of met zo'n herkomst blijkt deze strofe ook voor te komen als onderdeel van een onmiskenbaar kroeglied. Dat staat genoteerd in het zogenaamde *Zutphens Liedboek* van 1537, waarin de bewuste tekst figureert als derde strofe, overigens met de intrigerende variant van 25 bedden in plaats van 45. Uit deze correspondentie blijkt niet alleen hoezeer zulke strofen en melodieën een eigen leven gaan leiden in het orale verkeer, maar ook dat de gebruikssfeer telkens met grote vanzelfsprekendheid aangepast kan worden. Zingen over seks en toespelingen op ongeremde paarlust die vooral door bruiloften uitgelokt worden, zijn uiteraard ook in de kroeg geheel op hun plaats.⁵

Van alle tekstsoorten is het (oude) lied misschien wel het meest situatiegebonden en bepaald door collectieve rituelen, gebaren en andere gedragsvormen. Bij menige vorm van alleenzang, samenzang en beurtzang zijn de gebaren niet van de lucht, wordt er tegelijkertijd gedanst, feestgevierd, gewerkt, gemediteerd, gebeden, bezworen, betoverd en zelfs paardgereden. Zingen hoort ergens bij, ook en juist als je in je eentje bezig bent. Maar meestal speelt het zingen van liederen zich in de openbaarheid af, waarbij een eventueel onderscheid tussen zanger(s) en publiek in ieder geval gedurende het pre-industriële tijdperk voortdurend vervaagt.

Een dansliedje uit het zogenaamde *Antwerps Liedboek* van 1544, met de aanste-

kelijke beginregel ‘Coppelt aen een, de nacht is lanck’, veronderstelt voortdurend situaties van zeer bezige zangers, die elkaar ook in beurtzang lijken toe te zingen en verder verschillende rollen kunnen spelen. Zo roept de derde strofe de scène op van onderscheiden zangers die groepsgewijs zichzelf bespotten, waarop anderen weer reageren. Allemaal onder het dansen? In ieder geval hoort dit muziektheater nadrukkelijk op straat thuis (na een ommegang?) of op zijn minst in een publieke ruimte:

God loons hem, die ons voordeel schanck!
– Ey god danck! –
Wi zijn van Dixmuyden, slecht ende ruyden,
Leelicke luyden, swert van huyeden;
Wi hebben ghesien den ommeganck.
Ey god danck.⁶

Binnen dergelijke muzikale spelvormen is de tekst slechts een onderdeel, dat weliswaar alles en allen in beweging kan zetten, maar evenzeer aan zijn knechtenrol herinnerd wordt door probleemloze aanpassingen als die beter uitkomen.

Het is dan ook de vraag of het speciaal de literatuurhistoricus moet zijn, die de hoofdrol krijgt bij het beheren en becommentariëren van deze onmetelijke erfschat aan liederen. Sinds kort opereert hij gelukkig in het gezelschap van een musicoloog – en omgekeerd –, maar zelfs als tandem bestrijken zij slechts een deel van het terrein, om onvermijdelijk experts op onderdelen te blijven. Aan hun overigens zeer gewenste bijdragen hoort een andere expertise vooraf te gaan, gebaseerd op een overkoepelende kennis van de situaties waarin het oude lied pleegt te gedijen. Literatuurwetenschappers zijn allereerst getraind in de analyse van afwijkend taalgebruik dat bij voorkeur als esthetisch getypeerd wordt. Daarbij is de basissituatie voor de interpretatie die van het verstilde privélezen, hoezeer men zich ook bewust toont van een primair oraal verkeer bij de literaire receptie destijds. Maar literatuur als geluid in deze tijd – de Nacht van de Poëzie – trekt nauwelijks de aandacht in het onderzoek, terwijl het toneel al geruime tijd definitief afgezwaaid is als een eigen discipline van dramatologen.

Het object voor de bestudering van het oude lied hoort de ‘performance’ te zijn of een reconstructie daarvan, niet alleen de tekst en evenmin zomaar de melodie. Die huidige onwennigheid bij de wetenschappelijke benadering van het oude lied lijkt een pendant te kennen in de artistieke uitvoering daarvan. In een niet zelden plechtige podiumsetting, waarbij de grenzen tussen zanger(s) en publiek nimmer wegvallen, worden met geschoolde stemmen in een aandoenlijk belcanto de meest gore en geile teksten ten gehore gebracht. Op zichzelf is daar niets op tegen – het verleden is er om gebruikt te worden –, ware het niet dat zulke elitaire voorstellingen doorgaans gedrapeerd gaan in sterke suggesties van authenticiteit. Vaak is het programma doorspekt met gedragen danwel licht olijke toelichtingen van de leider over

de gebruikte instrumenten en vooral de draagwijdten van de teksten, zonder dat deze uitleg merkbare invloed heeft op de 'performance' als het om het rauwere genre gaat. Dat veronderstelt immers scheldend, tierend, vals, dronken en hikkend zingen.

Bovendien is er op zijn minst substantiële onwennigheid binnen de moderne letterkunde bij het lied als te bestuderen tekstsoort. In feite valt het moderne lied buiten de literatuur. Veelzeggend is bijvoorbeeld de hevige verontwaardiging in de literaire wereld, toen Bob Dylan serieus voorgedragen werd voor de Nobelprijs. Het oudere lied staat op het niveau van de moderne tophits, meezingers op feesten en partijen, de carnavalskraker of het moderne kerklied. Vergelijkbare serieuze liederen van wereldse aard zijn er nauwelijks of niet in deze tijd, of het zou het chanson moeten zijn en het betere luisterlied. Maar alle vallen ze buiten de domeinen van de literatuurwetenschap, die hoogstens in modieuze oprispingen van korte duur enige aandacht schenkt aan zulke volkse triviale vormen van wat zij als haar eigenlijke object beschouwt: roman, novelle, gedicht.

Die beperkingen, om niet te zeggen vooringenomenheden bij de afbakening van wat fictie is en hoort te zijn, worden al dan niet met opzet ook op het verleden geprojecteerd. En daardoor is een situatie ontstaan die het interpreteren van een vastenavondhit uit de middeleeuwen als 'Ghisternavent was ic maecht' onnodig bemoeilijkt. De tekst luidt als volgt:

Ghisternavent was ic maecht
Nu ben ic ghesteken.
Maer had hij mij niet wel behaecht,
Ic hadde hem wel ontweken.
Ic raet u wel, laet af,
Want anders niet sijn en mach.
Adieu, mijn lief, adieu,
En moet ic sceijden.
Want ic u niet spreken en mach,
Dat cost mijns hertsen zinnen.⁷

Dit liedje, gezongen door een of meer zanger(s), begeleidt handelingen en zichtbare verbeeldingen rond het 'steken' dat letterlijk in stedelijke toernooivormen, maar vooral ook figuurlijk in allerlei pikante toepassingen tot het gebruikelijke vastenavondvermaak behoorde. Daarbij komen tevens rolwisselingen en travestie voor, het opzetten van falsetstemmen en de vertoning van zulke taferelen op rijdende (scheeps)wagens of in ieder geval in stoeten, soms met opzettelijk parodiërende verwijzingen naar de ommegangen.⁸ Daartoe kan dit liedje heel goed aanleiding gegeven hebben. En verder is de tekst alleen vanuit dergelijke situaties enigszins te begrijpen: aantrekken, afstoten, wel en niet gewenst verder seksueel contact, onvermijdelijk afscheid en steeds weer dat zwaaien met lansen.

Etnologen, voorheen volkskundigen, zijn in principe het best geëquipeerd om de kaders aan te geven voor een algemene en zo compleet mogelijke interpretatie van het oude lied. Desgewenst laten zij zich bijstaan door literatuurhistorici, musicologen en wie al niet. Lied nummer 21 uit het *Antwerps Liedboek* veronderstelt eveneens een totaaltheater, dat het literaire en muzikale ten enenmale overstijgt.⁹ Elke strofe eindigt met een identiek vierregelig refrein, gezongen door een erotisch vertier zoekend meisje. Dat zingen speelt zich dan kennelijk af tijdens het dansen, want daaraan lijkt het repeterende refrein telkens te refereren met het herhaalde *stamp* en variaties daarop:

Ick en mach niet meer ter molen gaen,
Hillen billen metten jongen knechten.
Stampt, stamperken, stamp! Stampt, hoerekint, stamp!
Stampt, stamperkin, inde molen.

Tegelijkertijd liggen de seksuele implicaties er duimendik bovenop, want het samen uit *Hillen billen* gaan *metten jongen knechten* en de aansporingen om te stampen, ook aan het hoerenkind, laten weinig aan de verbeelding over.

Bovendien spelen deze schermutselingen zich af in de molen, een van oudsher met overspelige erotiek verbonden locatie, maar blijkens de derde strofe tevens geschikt als vehikel voor erotische beeldspraak. De ik-figuur mag van haar moeder geen seksueel vertier meer zoeken in de molen. En zij droomt ervan hoe heerlijk het moet zijn om met een nieuwe molen te verkeren, die pas ophoudt als er goed gemalen is. In de laatste strofe weet haar minnaar aan zijn trekken te komen door het jonge meisje te overweldigen – het lijkt eerder op een verkrachting of op zijn minst een woeste paring:

Hi nam dat meysken bider hant
Hi leydese aen die steene
Hi steldese op dat cuypen boort
Hi haddese daer alleene
Dat een been stelde hi op den sack
Dat ander been al op die lechte [*hefboom*]

Hoe dan ook impliceert het zingen van dit lied, door een groep jongeren met afwisselende zangbeurten, heel wat standen, gebaren en mimiek binnen de situatie van een overkoepelende groepsdans. Bekend zijn uit deze tijd de ‘huwelijksmarktfesten’ waarbij partnerkeus en verhoopte vruchtbaarheid in herkenbare rituelen de toon zetten. Deze regulering van aanvaardbare voortplanting binnen de juiste familieverbanden beperkte zich zeker niet tot meer volkse kringen, maar behoorde ook tot het sociale instrumentarium van de stedelijke welgestelden. Veelzeggend is de thematisering

daarvan in het burgerlijke drama *De Spiegel der Minnen* van Colijn van Rijssele. Daar wordt het festijn, onder de naam van *croonspel*, als laatste redmiddel opgevoerd om de aan liefdesverdriet bezwijkende Dierick alsnog aan de juiste vrouw te helpen.¹⁰

Maar in het liedje speelt nog meer mee. Met nadruk is ook het populaire thema van de ongelijke liefde verwerkt, hier gepersonifieerd in een oude vrouw die, ongetwijfeld met veel geld, een jonge man aan de haak geslagen heeft. Dergelijke als misstand ervaren situaties gaven aanleiding tot de periodieke charivari (letterlijk ‘ketelmuziek’), die de jongelingen in de gemeenschap in staat stelden om stoom af te blazen met een alternatieve rechtspraak die tevens hun (huwelijks)belangen moest bevorderen. Vooral overspeligen, veel te oude partners, pantoffelhelden, impotente en echtgenoten uit andere gemeenschappen moesten het ontgelden, aangezien zij de teeltkeus van de jongeren beperkten en bezoedelden. Ze werden gestraft met publieke ridiculisering, ketelmuziek en brandende bonenstruiken voor de deur, en ook met boetes in eten, drank of gewoon geld. Bij deze collectieve strafrituelen hoorde eveneens veel gezang, om lucht te geven aan alle opwinding en de gesmade overtredingen extra te accentueren.¹¹ Ook hiervan draagt het bewuste liedje de nodige sporen, al was het alleen maar in het tonen en bezingen van de forse paring waartoe de jonge man, bevrijd van zijn oude tang en geïnspireerd door iets fris en jongs, wel degelijk in staat blijkt.

Ten onrechte kan nu de indruk ontstaan dat alleen voor een bepaald soort volkslied een dergelijke etnologische benadering geboden is. Maar elk lied hoort bij een situatie. Devote liedjes, aanwijsbaar afkomstig uit het milieu van nonnen en lekenzusters, begeleiden spinnen en weven of andere arbeid van zulke religieuze vrouwen. Ook kunnen ze dienen als stimulans voor de persoonlijke meditatie, waarbij van voluit zingen geen sprake meer hoeft te zijn en zelfs een geluidloos inwendig zingen niet ongebruikelijk is. Liedteksten voeren tot meditatie, gebed en spiritueel herkauwen (de ‘ruminatio’), zonder dat ze melodieuze verklankt worden. Van zo’n gebruikssfeer moeten de bewaarde devote liederen ongetwijfeld de nodige kenmerken bevatten. Daarbij speelt ook mee dat het zingen als zodanig voor bepaalde religieuze milieus te veel wereldse bijklanken kon vertonen.¹²

De verfijnde hoofse liedkunst lijkt in alle gevallen een groepsgebonden fenomeen te zijn. Maar de gecompliceerdheid van de teksten veronderstelt aandachtige, bijna studieuze zanggroepjes en zeker geen meezingsessies in de hofzaal. Er zijn aanwijzingen dat deze liederen niet alleen gezongen werden maar ook voorgelezen, om te kunnen discussiëren over de duisterheden en verborgen betekenissen van de tekst. Zeker de min of meer verplichte raadselachtigheid dwingt tot een elitair groepsritueel, dat de deelnemers aaneensmeedt en hun de gelegenheid geeft zich te onderscheiden van lomperds die zulke verfijningen nooit zullen begrijpen. Daarbij zijn er spelvormen te over waarbinnen een dergelijke liedcultuur kan opereren, van ‘cours d’amour’ via koningsspel tot aan het rituele vastenavondvertier aan het hof. En ook hier kan het lied

weer allerlei handelingen en gedrag begeleiden en uitlokken, of het nu om dansen gaat dan wel paardrijden.¹³ Desondanks blijft het opmerkelijk dat er alleen brede aandacht uitgaat naar het soms zeer problematische tekstuele niveau. Zou een daaraan voorafgaande gerichtheid op hoofse rituelen en aristocratische gedragvormen niet een effectiever en aantrekkelijker bedding bieden voor al dat latere interpretatiegeweld?

Een lied kan als genreaanduiding ook een zekere sentimentaliteit of emotionering oproepen, of openingen daarvoor aanbieden dan wel bepaalde échte liederen in herinnering brengen. In die zin komt zo'n aanduiding wel boven teksten voor in de moderne literatuur, die evengoed voor een gewoon gedicht zouden kunnen doorgaan: Paul van Ostaijens *Alpenjagerslied*, Nijhoffs *Het lied der dwaze bijen*. Wellicht kunnen we daaraan ook bij het oude lied denken. Dan betekent een presentatie als bijvoorbeeld 'historielied' niet in de eerste plaats dat de tekst bedoeld is om te zingen, maar dat de inhoud gevoelig ligt en ook dat het verhaalde afkomstig en weer bestemd is voor het orale circuit. En als je wilt, kun je het ook nog zingen.

Dat laatste kan men zich bij bepaalde historieliederden nauwelijks voorstellen. De teksten zijn ellenlang en zeulen voort in veertig of meer strofen. Anderzijds was de orale communicatie destijds veel gevarieerder en tegelijkertijd veel belangrijker binnen het gehele veld van de intermenselijke relaties. Langdurig luisteren en langdurig spreken of zingen behoorden veel meer tot het dagelijkse leefpatroon dan wij nu voor mogelijk of gewenst houden.¹⁴ Dat men dergelijke teksten wel degelijk (eveneens) melodieus ten gehore bracht, volgt uit een refrein in de bundel van Jan van Stijevoort uit 1524, op de stokregel *Elc doe sijn neringhe ende swijch al stille*. In deze satirische tekst worden de straatdichters op de hak genomen, die met zotte vertoningen en teksten de mensen geld uit de zak proberen te kloppen. Ze lopen vooral met liederen te koop, die ze zowel op losse bladen verkopen als zelf vertolken. En de thematiek daarvan blijkt (ook) die van de historieliederden te zijn:

Deen singt den Aern sal syn vlueghelen slaen
dander singt den leuw salt noch wreken
Deen singt die lelye heeft veel misdaen
Dander singt die rose es ons ontgaen¹⁵

Juist in deze tekstsoort is het gebruikelijk om de Europese vorsten naar de symbolen in hun wapenschilden aan te duiden. De arend staat dan voor de keizer, de leeuw voor de graaf van Vlaanderen, de lelie voor de Franse koning en de roos voor die van Engeland. Er hoeft dus niet aan getwijfeld te worden dat zulke liederen gezongen werden, want het refrein is blijkens de satirische strekking op herkenning uit, om daarna te kunnen veroordelen. Alleen blijft het mogelijk dat vooral de veel langere teksten ook of uitsluitend (voor)gelezen werden.

Het lied hoort altijd ergens bij. Daarom kan het ook zo gevreesd zijn. Uit de

late middeleeuwen en vroegmoderne tijd zijn talloze verbodsbepalingen bekend, die strenge straffen in het vooruitzicht stellen voor het zingen en verspreiden van liederen, tot aan publieke executie toe. Om daarvan twee in tijd en streek uiteenlopende voorbeelden te geven: in Leuven verbiedt het stadsbestuur op 25 oktober 1444 aan iedereen om zekere Roelof Roelofs en anderen in het openbaar te beschimpen *met dichten of sange*. Kennelijk gaat het hier om plaatselijke notabelen, want zulke aanvallen zullen opgevat worden als bespottingen van de stad in het algemeen. De aangekondigde straf bestaat uit een boetedevaart naar een plaats in de Elzas. Ook minderjarigen gaan niet vrijuit, want bezondigen zij zich aan zulk gedrag, dan worden de ouders verantwoordelijk gesteld.¹⁶

Meermalen horen we van professionals in deze sector. Ze verdienden hun brood met het maken, zingen en verspreiden van liederen. De uitvallen in Stijvoorts refrain deden daar ook al aan denken. Damien Vincentszoon, geboren in Leiden en in de wandeling bekend als broeder Jacob, laat in 1557 zelf weten dat hij in Gent gearresteerd is *ter cause van tsynghen van liedekens*. Hij zwierf al veertien jaar in Vlaanderen rond *hem ghenerende met liedekens up de marcten te zynghene*. Kennelijk was van alle tekstsoorten en communicatievormen die van het zingen van een lied het meest doeltreffend en kwetsend. En ook hierbij is het zaak om allereerst greep te krijgen op de omstandigheden die tot het zingen van zo'n lied aanleiding gaven, voordat men de bewaarde tekst en melodie verder probeert te doorgronden.¹⁷

Veel huwelijks- en vrijerssatire hoort thuis in de context van de charivari, waar het spotlied een uitgelezen wapen kon zijn. Dan wordt het in eerste instantie tamelijk onbegrijpelijke *Vanden boonkens* uit het *Antwerps Liedboek* aanzienlijk duidelijker, al blijven er nog heel wat problematische details over.¹⁸ Steeds wordt gerefereerd aan de zotheid die de bloeiende bonen veroorzaken, en het uitdrijven van die zotheid door bonenstruiken te verbranden. Dat gebeurde dan voor de deur van hen die zich aan zotheid (meestal in liefdeszaken) hadden schuldig gemaakt. En bijgevolg worden in dit lied alle beoefenaars en slachtoffers van zotte liefde afgewerkt: oude mannen en vrouwen, pantoffelhelden, oververhitte meisjes, impotente mannen, geile geestelijken, beluste weduwen en meer van zulke hitsige of haperende minziken. Hoe succesvol deze jongelingenrechtspraak in concreto kon uitpakken volgt uit een menigte aan verboden en veroordelingen. Zo verbiedt de Brusselse overheid op 14 augustus 1425 om nog langer overspelige personen met liederen te schande te zetten.¹⁹

Vrijwel alle liedjes en liederen zijn ingepast in of horen bij bredere publieke manifestaties. Ze spelen ook een sterke rol op het toneel, soms zo overheersend dat de musical benaderd wordt. Daarbij hoort tevens het explicatieve lied dat een stemming makende uitleg geeft van togen en tableaux vivants op het podium en langs de weg. Wel heel absurd in dat verband is de zingende leeuw bij een van de banketten ter gelegenheid van het huwelijk van Karel de Stoute en Margareta van York te Brugge in 1468. Tijdens een 'entremet' kwam een natuurgetrouw nagebootste leeuw automa-

tisch binnenlopen, met op zijn rug een levende dwergin die aan een lijn een echte hazewindhond meevoerde. En terwijl de leeuw mechanisch door de zaal schreed, opende hij langzaam zijn muil en begon een liedje te zingen. En daarna nog een. Verondersteld moet worden dat er een zanger in de pop verscholen zat, al schrok men er niet voor terug om met veren, katrollen en stoom van alles in beweging te zetten, tot aan fluitjes in de keel toe. Maar deze leeuw zingt een liedje, wat ook zekere tekstuele implicaties met zich mee moet brengen.²⁰ En mocht zo'n tekst bewaard gebleven zijn, dan kan de overweging van een dergelijke situatie – leeuw zingt bij vorstelijke bruiloft – heel vruchtbare resultaten opleveren.

Overigens hoeft lang niet altijd aan concrete situaties gedacht te worden bij de plaatsbepaling van een lied. Zo zijn er ook liederen om te troosten en te bezweren, waarbij een dergelijk karakter eveneens leidraad voor de interpretatie hoort te zijn. Lang niet altijd wordt zo'n intentie met zoveel woorden aangegeven. Maar op dat punt is Eduard de Denes *Testament rhetoricael*, voltooid in 1561, een goudmijn. Hij presenteert in deze omstandige autograaf een bloemlezing uit zijn eigen werk van de afgelopen dertig jaar, waarbij hij menige tekst al dan niet spottend legateert aan een familielid, vriend of instelling. Vooral de vele liederen krijgen zo een veelzeggende bestemming. Daar is bijvoorbeeld een *Liedeken van Benauthe* (liedje voor benarde omstandigheden), dat hij nalaat aan zijn zoon. Die kan het dan zingen als hij 's avonds in het donker van de winter nog een boodschap moet doen, om zijn angst voor de duisternis te bezweren en zich letterlijk moed in te zingen: 'Altemets duer de wolken de mane schynttere, een Liedeken clynct dan zoo wel achter straeten.'²¹

In veel liederen wordt de lezer (!) getroffen door stuitende incoherentie en eveneens als hinderlijk ervaren herhalingen van woorden, woordgroepen en regels. Uiteraard zijn die doorgaans geen representanten van tekstbederf, al leidt het principiële orale karakter van het lied ook bij schriftelijke vastleggingen wel tot een intense variabiliteit. De speciale tekstordening gaat uit van de zangsituatie en vooral ook van de bedoelde of feitelijke gelegenheid, die het benoemen, aanwijzen, wegduwen, omarmen en wat al niet aan menselijk gebaar vanzelfsprekend maakt voor de (potentiële) deelnemers. De tekst is daar een onderdeel van en een hulpmiddel bij, als zodanig herkenbaar en vertrouwd voor het bedoelde publiek van toen, en zeker niet bestemd voor geïsoleerde bestudering door de onvermijdelijke buitenstaanders van nu.

Slaagt men er niet in de (gewenste) gebruikssfeer vast te stellen of te vermoeden, dan is elke interpretatie vrijwel onbegonnen werk. Het laatste liedje van het *Maas-trichts Liedboek* hoort waarschijnlijk in een huwelijksmarktsituatie thuis, met het toepasselijke ritueel van dansen, lonken, afstoten en omarmen:

Meysken wildi vechten teghen dese knechten
teghen dese knechten
so doet u hemdeken aen
so doet u hemdeken aen doet aen

so doet u hemdeken aen
en hebt voor my gheen vaer
int secreet oft openbaer
non fortze voor eenen man
non fortse voor eenen man
compt aen mijn liever jan.²²

Het aantrekken van een hemdje door het meisje speelt een cruciale rol. Ze doet dat niet om zich af te sluiten voor de aanstormende jongelingen, maar juist om aan te geven dat ze wel genegen is tot een erotisch treffen. Zelfs zou het aantrekken van zo'n hemd een teken zijn dat ze een minnaar de gelegenheid geeft om haar slaapvertrek te betreden, of liever gezegd binnen te klimmen. Tielman Susato's bundel van 1561 heeft een liefdesliedje met 'Een meijksen was vroech opghestaen / Heijmelick al stille / Tsohen hemdeken had sij aengedaen'. Elders komt in een liedje uit 1502 de aansporing voor om zich over te geven aan de liefde met 'Doet aen, doet aen, doet aen, / So doet u hemdeken aen'. Ten slotte staat de implicatie van deze erotische investituur (op momenten dat men eerder het uittrekken van een hemdje zou verwachten) heel direct in de derde strofe van een verder tamelijk raadselachtig ruitierlied uit het *Antwerps Liedboek*:

Dat meysken schoot aen een hemdeken wit.
Si liet in den ruyter fijn.
In haren blancken armen
Hiet si den ruyter wellecoem zijn.²³

Daarmee weten we nog lang niet wat het Maastrichtse liedje verder allemaal voorstelde en hoe het zingen zich afspeelde of verondersteld werd te verlopen. Het antwoord is aan de etnologen, volkskundigen en cultuurhistorici – daarna mogen de literatuurhistorici en musicologen weer terugkomen: het spreekt vanzelf dat ze eerst wat handreikingen vooraf hebben verricht.

Noten

- 1 'In de maneschijn / In de maneschijn / Klom ik op een trappetje / Door het raamkozijn / En je raadt het niet / En je raadt het niet / Zo doet de vogel / En zo doet de vis / Zo doet de duizendpoot die schoenenpoetser is / En dat is één / En dat is twee / En dat is dikke dikke dikke Tante Kee / En dat is recht / En dat is krom / En dan draaien we het wieletje nog eens om / Rom Bom.'
- 2 'Grote bananen uit Afrika / Die dansen de hele dag / Van je bi-ba-boe-ba-na-na-na / En iedereen die dat zag zei: / Hé, waar gaat die banaan naartoe? / We dansen die banaan achterna / Van je bi-ba-boe-ba-boe.'
- 3 Vergelijk Pleij 1997, p. 74-95.
- 4 Komrij 1994, p. 547. De vierstemmige zetting is van Jean Petit de Latre. Opgenomen op de cd *Maastrichts liedboek* van Camerata Trajectina, Globe GLO 6046 (1999), track 1.

- 5 Een verkenning kan beginnen bij Van Boheemen 1989. Zie ook de versie van dit lied als drinklied in het *Zutphens Liedboek* (ed. 1985), nr. 42, p. 172-173. Louis Grijp was zo attent mij op de parallel in dit liedboek te wijzen; ook noemde hij mij uit orale bron een apocrief verhaal over een Spaanse koning, die in de Nederlanden werd ontvangen in een paleis met minstens 25 of 45 bedden, waarbij elk bed een willige dame herbergde.
- 6 *Antwerps Liedboek* (ed. 2004), nr. 17, met name p. 40. Vergelijk Coigneau 1992, p. 260-261.
- 7 Komrij 1994, p. 548. Opgenomen op de cd *Pacxken van minnen* van Camerata Trajectina (Globe GLO 6016, 1992), track 14.
- 8 In het algemeen: Pleij 1983. Vergelijk Pleij 1992.
- 9 Een goede indruk van wat etnologen vermogen en ambiëren in Dekker e.a. 2000, en in het bijzonder voor wat betreft het lied de bijdrage van Grijp daarin over zangcultuur; zie ook zijn demonstratie van een etnologische aanpak in Grijp 1992. *Antwerps liedboek* (ed. 2004), nr. 21, p. 50-51; II, p. 86-87.
- 10 Van Rijsssele (ed. 1913), r. 3970-3975, 4047-4054, 4598-4742. Vergelijk Pleij 1989a, p. 24-28.
- 11 Pleij 1989b.
- 12 Joldersma 2000, p. 127. Van Buuren 1992, p. 252-253. Mulder 2001, p. 165-166.
- 13 Willaert 1992, p. 109, 112, 114, 116, 117. Vergelijk Lassche 1994.
- 14 Zo is het onderwijs geheel vervuld van zang: Fortgens 1956, p. 75. Oosterbaan 1966, p. 38-39.
- 15 Stijevoort (ed. 1930), nr. CIC, met name II, p. 135.
- 16 *Vaderlandsch Museum* 3 (1859/60), p. 38-39.
- 17 Gilliodts 1912, nr. 236.
- 18 *Antwerps Liedboek* (ed. 1972), I, p. 56-59; II, p. 163-167; *Antwerps Liedboek* (ed. 2004), I, p. 120-122; II, p. 142-145.
- 19 Pleij 1989b. Dr. Robert Stein attendeerde mij op het Brusselse verbod: Brussel, Stadsarchief, ms. XI, fol. 55 recto-verso.
- 20 Coigneau 1992. Ramakers 1997. Franke 1996, p. 125. Vergelijk Pleij 2003, p. 34-37.
- 21 Besproken door Coigneau 1992, p. 256.
- 22 *Repertorium* 2001, II, p. 820, P-Baethen ND 1554/31, laatste lied. De driestemmige muziek is van Clemens non Papa. Opgenomen op de cd *Maastrichts Liedboek* van Camerata Trajectina, Globe GLO 6046 (1999), track 5.
- 23 Bonda 1992, p. 284. *Antwerps Liedboek* (ed. 2004), I, p. 182-184; II, p. 201-203.

Literatuur

Antwerps Liedboek, Het, Teksteditie bezorgd door Dieuwke E. van der Poel, Dirk Geirnaert, Hermina Joldersma en Johan Oosterman, Reconstructie van de melodieën door Louis Peter Grijp, Tiel 2004, 2 delen.

Antwerps Liedboek, Het, 87 melodieën op teksten uit 'Een Schoon Liedekens-Boeck' van 1544, Uitgegeven door K. Vellekoop en H. Wagenaar-Nolthenius, met medewerking van W.P. Gerritsen en A.C. Hemmes-Hoogstadt, Amsterdam 1972, 2 delen. Herdruk: Amsterdam 1975.

Boheemen, P. van e.a. (red.), *Kent en versint / Eer datje mint. Vrijen en trouwen*, 1500-1800. Zwolle 1989.

Bonda, J.W., 'Zothed en muziek. Composities met zotte tekst in de zestiende eeuw', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 268-286, 413-416.

Buuren, A.M.J. van, "'Soe wie dit lietskyn sinct of leest". De functie van de Laat-

- middel nederlandse geestelijke lyriek', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 234-254, 399-404.
- Coigneau, D., "Een vreughdich liedt moet ick vermanen". Positie en gebruikswijzen van het rederijkerslied', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 255-267, 404-413.
- Dekker, T., H. Roodenburg en G. Rooijakkers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*. Nijmegen 2000.
- Fortgens, H.W., *Meesters, scholieren en grammatica: uit het middeleeuwse schoolleven*. Zwolle 1956.
- Franke, B., "D'un mets à un autre mets": Tafelspiele am Burgunderhof', in: *Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichtsforschung. Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 37/38 (1996), p. 119-137.
- Gilliodts-Van Severen, L., *Essais d'Archéologie Brugeoise. II. Les ménestrels de Bruges*. Bruges 1912.
- Grijp, L.P., 'Spotliederen in de Gouden Eeuw', in: *Volkkundig Bulletin* 18 (1992), p. 340-366.
- Grijp, L.P., 'Zangcultuur', in: Dekker, Roodenburg en Rooijakkers 2000, p. 337-379.
- Hellinga, W. Gs. (ed.), *Een Schoon Liedekens-Boeck*. 's-Gravenhage 1968.
- Joldersma, H. e.a., 'Sij singhen met soeter stemmen. Het liederenhandschrift Brussel KB II 2631', in: *Nederlandse Letterkunde* 5 (2000), p. 113-137.
- Komrij, G., *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden*. Amsterdam 1994.
- Lassche, K., 'Vertolking van het lied in het Gruuthuse-handschrift en "De Tweede Rose"', in: *Spiegel der Letteren* 36 (1994), p. 331-335.
- Leloux, H.J. (ed.), *Het Zutphens Liedboek. Ms. Weimar Oct 146*. Zutphen 1985.
- Mulder, H., 'Een nog onbekend gebedenboek', in: *Queeste* 8 (2001), p. 160-174.
- Oosterbaan, D.P., 'School en kerk in het middeleeuwse Delft. 1', in: *Spiegel der Historie* 1(1966), p. 33-40.
- Pleij, H., *Het Gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*. Amsterdam 1983.
- Pleij, H., 'Over een cultuurhistorische benadering van Middelnederlandse teksten: flirten met Dracula?', in: F.P. van Oostrom e.a. (red.), *De studie van de Middelnederlandse letterkunde: stand en toekomst*. Hilversum 1989(a), p. 15-30.
- Pleij, H., 'Van keikoppen en droge jonkers. Spotgezelschappen, wijkverenigingen en het jongerengericht in de literatuur en het culturele leven van de late middeleeuwen', in: *Volkkundig Bulletin* 15 (1989)(b), p. 297-315.
- Pleij, H., 'Van Vastelavond tot Carnaval', in: M. Mooy (red.), *Vastenavond – Carnaval. Feesten van de omgekeerde wereld*. Zwolle 1992, p. 10-44, 177-179.
- Pleij, H., *Dromen van Cogne. Middeleeuwse fantasieën over het volmaakte leven*. Amsterdam 1997.

- Ramakers, B.A.M., 'Epiloogliederen, factieliedereren en de Brabantse connectie', in: F. Willaert (red.), *Veelderhande liedekens*. Leuven 1997, p. 149-159.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen en cd-rom.
- Rijsssele, C. van, *De spiegel der minnen*, ed. M.W. Immink. Utrecht 1913.
- Stijevoort, J. van, *Refereinenbundel anno 1524*, ed. F. Lyna e.a. Antwerpen 1930, 2 delen.
- Willaert, F., 'Het zingende hof. Ontstaan, vertolking en onthaal van hoofse minnelijeriek omstreeks 1400', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 109-122, 348-359.

Hadewijch: mystiek tussen oraliteit en schriftelijkheid

Over de verbinding van inhoud en vorm

Anikó Daróczy

In mijn proefschrift *Groet gheruchte van dien wondere*¹ heb ik de verhouding tussen Hadewijchs manieren van spreken en zwijgen onderzocht, voornamelijk in haar brieven. Wat mij indertijd zodanig intrigeerde dat ik aan een dergelijk langdurig onderzoek begon, was een van haar brieven, de achtentwintigste, een op het eerste gezicht uiterst onpersoonlijke tekst die gekenmerkt wordt door een overgestructureerde syntaxis en een gekunsteld lijkend taalspel. Ik begreep er niet veel van, maar juist daarom liet die brief me niet met rust. Ik wilde het geheim van de tekst onthullen en als eerste poging deed ik wat ik ooit op een Hongaarse middelbare school in Roemenië had geleerd, tijdens de lessen Roemeense grammatica: ik begon de lange zinnen te segmenteren, de relatie tussen deze zinnen te bekijken en zinsconstructies te tekenen. En daarna, toen ik de eenvoud van de structuur van de op het eerste gezicht ingewikkeld lijkende passages ontdekte, greep ik naar een ouderwetse, in mijn schooltijd nog veelvuldig gebruikte methode: hardop lezen, en niet één keer, maar meerdere keren, tot ik hele passages uit het hoofd kende, zonder dat ik bewust uit het hoofd aan het leren was.

Hoe meer ik naar die structuren keek en hoe langer ik hardop bleef lezen, hoe langer ik naar mijn eigen stem luisterde, des te vertrouwder raakte ik met Hadewijchs virtueuze taalgebruik in Brief 28. Woorden en zinnen begonnen te pulseren, en er was een meetbare regelmaat te horen en te voelen. De aanvankelijk vreemd aandoende constructies kwamen na een tijd buitengewoon persoonlijk over. Door het interioriseren van de structuren, van de vorm dus, kwam ik dichterbij een voor mij niet onder woorden te brengen inhoud, zonder dat de abstractie van de tekst verdween. Wat zich in deze verkennende fase van mijn onderzoek liet zien, was eigenlijk méér dan de inhoud, het was geen verhaal en geen bekentenis, maar de materie van Hadewijchs mystieke ervaringen. En aan het einde van mijn onderzoek bleek de vorm het spiegelbeeld te zijn van de structuur van Hadewijchs mystieke ervaring.

Ook haar stiltes tussen de woorden werden steeds duidelijker hoorbaar, en ik werd me steeds bewuster van een onderliggende muzikaliteit van de teksten, van hun ritme. De structuur liet een sequens van eenheden zien en horen. De dynamiek in de verhouding tussen spreken en zwijgen bleek in grote mate bepaald te zijn door onderliggende principes die ik als muzikaal heb aangeduid en geanalyseerd. Ik begon dus naar de bronnen van die muzikale krachten te zoeken en langzaam aan tekenden zich de grenzen af van een cultuur waarbinnen alles wat ik tot dan toe al zoekend uit-

voerde, alles wat ik tot dan toe vermoedde, vanzelfsprekend bleek te zijn: ik herkende de wetten van de orale cultuur, waarin veel meer dan in een schriftelijke cultuur een eenheid tussen vorm en inhoud bestaat, en waarin de vorm van het spreken en de tijdsduur van de stiltes beïnvloed worden door natuurlijke muzikale krachten die in de (zingend) sprekende mens werken.

Een omweg naar het voor Hadewijch bekende muziek materiaal, en daarmee naar de vermoedelijke melodieën van haar *Strofische Gedichten* was onvermijdelijk, maar ik heb dat pad niet volledig bewandeld. Ik wilde door die omweg slechts de eenheid van spreken en zingen aantonen. In dit artikel wil ik een verdere stap zetten op het gebied dat in het geval van de prozateksten vruchtbaar bleek en dat genoeg ruimte biedt voor enkele experimenten met liederen: ik wil de principes verduidelijken die van toepassing zijn op de manier waarop iemand die in een orale cultuur leeft (waarbij het begrip orale cultuur de schriftelijkheid niet uitsluit), melodieën en vaste versstructuren opslaat in zijn of haar geheugen, en ik wil nagaan hoe die vaste structuren hem of haar helpen om nieuwe liederen / gedichten te componeren.

Dat Hadewijch bijzonder muzikaal was, blijkt zowel uit de duidelijk hoorbare regelmaat, uit ritme en pulsatie van haar manier van spreken in haar proza, alsook uit het gemak waarmee ze met ingewikkelde strofenvormen omgaat die ze aan de religieuze en profane lyriek van haar tijd ontleent. De vraag of Hadewijchs liederen² – haar *Ritmata*, zoals ze in het Gentse, zogenaamde Handschrift C genoemd worden – al dan niet gezongen werden, is in de laatste decennia steeds weer gesteld. Van één lied, Lied 45, werd al in 1943 aangetoond dat het naar het voorbeeld van de sequens ‘*Mariae praeconio*’ was opgesteld³, maar er werd niets ondernomen om verdere melodieën op te sporen. Er waren wel voor- en tegenstanders van de muzikale hypothese die tal van argumenten uitwisselden,⁴ totdat de discussie ten slotte besloten werd met de opmerking dat de zaak op het onderzoek van een musicoloog wachtte.⁵ Het artikel van Louis Grijp uit 1992 was de eerste feitelijke poging om Hadewijch haar melodieën terug te geven.⁶ Hij heeft eerst de gehele tekst van Lied 45 op de melodie van de bovengenoemde sequens gezet, en voor nog vijf gedichten (3, 9, 27, 34 en 40) mogelijke melodieën aangetoond. Grijp ging uit van het vaststaande feit dat Hadewijch in de Liederen vooral door de trouwelyriek beïnvloed werd. Hij vergeleek de strofenvorm van haar liederen met die van Noord-Franse dichters en als hij een melodie vond – hoofdzakelijk *Mariacontrafacta* – die zich ervoor leende, zette hij daar de Middelnederlandse tekst onder. Hij besloot zijn artikel met een blik voorwaarts: hij had een eerste poging gedaan, uitgaande van exacte overeenkomsten van rijmschema’s, en een van zijn conclusies was dat er in dat opzicht enige variatie mogelijk was.⁷ Hij stelde eveneens dat er over de zangcultuur van Hadewijch en haar volgelingen nog zeer weinig bekend is. Men kan nu verder zoeken in het Franse, Latijnse en Duitse repertoire. Hier staat ons dus een groot gebied ter beschikking, dat uitnodigt tot nader onderzoek en ik hoop van harte dat dit in de nabije toekomst door deskundigen – musicologen en uitvoerende musici – uitgevoerd zal kunnen worden.

‘Buiten’ en ‘binnen’

Ik wil nu enkele gedachten uitwerken die bij het zoeken en overwegen misschien inspirerend kunnen werken. Tijdens mijn eigen onderzoek realiseerde ik me hoe ver we in de twintigste eeuw verwijderd zijn geraakt van hetgeen de middeleeuwen onder muziek en zingen verstonden, hoe anders ook onze voorstellingen zijn van de relatie tussen melodie en woord. Om meer melodieën op het spoor te komen is er tegenwoordig eigenlijk maar één relatief toetsbare, veilige methode, namelijk die van Grijp: men onderzoekt een verzameling middeleeuwse strofevormen tot men een lied aantreft dat dezelfde strofevorm heeft en een vergelijkbare metrische structuur als het lied waarvoor men de melodie zoekt.⁸ Deze wetenschappelijke, zeer effectieve benadering van Grijp is een benadering ‘van buiten’, wat wil zeggen dat hij als eigentijdse musicoloog en uitvoerend musicus met materiaal werkt dat niet meer tot zijn eigen, levende cultuur behoort. Met behulp van aangeleerde technieken is hij echter wel in staat om dood materiaal tot leven te wekken. Dit ‘buiten zijn’ is natuurlijk altijd het geval als we oude muziek uitvoeren en oude teksten analyseren, en de technische benadering kan ook niet vermeden worden. Maar met zo’n werkwijze – en ik herhaal: we kunnen deze methode niet missen – gaat men er automatisch van uit dat spreken en zingen twee kunstuitingen zijn die scherp van elkaar gescheiden zijn en bijgevolg slechts door een kunstgreep op elkaar afgestemd kunnen worden of opzettelijk samengebracht. Ook gaat met onze technische benadering een misschien onbewuste voorstelling gepaard van Hadewijch als dichter, als woordkunstenaar en zanger, die zelf op die manier inspanningen deed om melodie en woord op elkaar af te stemmen.

Het is mijns inziens de moeite waard om te proberen dit proces meer van binnen waar te nemen en hetgeen we daarbij ontdekken bij verder onderzoek voor ogen te houden. Elke reconstructie en elke analyse van tekst en muziek uit voorbije eeuwen, of ze apart of samen behandeld worden, betekent in wezen dat we zo wetenschappelijk mogelijk, maar toch min of meer intuïtief, creatief omgaan met min of meer toevallig bewaard materiaal, dat we na vele honderden jaren juist nu ter hand nemen. Waarom zouden we niet méér aandurven en ons voorstellings- en inlevingsvermogen wat vrijer gebruiken dan hetgeen een wetenschappelijk getoetste en veilig werkende methode zoals die van Grijp ons toelaat? Dit ‘buiten’ versus ‘binnen’ komt niet op hetzelfde neer als Hadewijchs ‘vreemden’ versus ‘vrienden’, dat wil zeggen degenen die buiten haar kring zijn, en haar en haar volgelingen niet kunnen en/of willen begrijpen, versus degenen die tot haar mystieke kring horen en dus weten waar zij het over heeft. We bevinden ons bij wat nu volgt in de ruimte tussen buiten en binnen: we weten dat we buitenstaanders blijven, en doen niettemin een poging om met de middelen die ons ter beschikking staan enkele paden te betreden binnen een gebied dat niet (meer?) het onze is, in de hoop dat we vanuit een voor ons nieuwe hoek meer duidelijkheid, meer begrip of meer gevoel krijgen voor een wereld die in tijd en beleving ver van ons af staat.

Hadewijch en haar functie in haar eigen gemeenschap

Liederen in een middeleeuwse mystieke kring kunnen we niet als een kunstuiting benaderen. Het is volgens mij essentieel voor onze benadering van alle geschriften die Hadewijch heeft nagelaten, te beseffen dat ze geen schrijver was, geen dichter of zanger, maar een mystieke leidster van een groep gelijkgezinde vrouwen, en dat ze haar grote talenten en haar literaire en theologische kennis gebruikte om leiding te geven aan haar volgelingen in voor zichzelf en voor hen moeilijke tijden. Werkelijkheid was voor haar het voelen van de werkelijkheid van de (minne)mystieke ervaring, iets wat voor ons nauwelijks voorstelbaar en zeker niet inleefbaar is. Haar minneleven begon met een aanraking die zij in haar jeugd ervaren had.⁹ In haar geschriften kunnen we het exemplarische proces volgen van haar mystieke volwassen worden. In haar visioenen bijvoorbeeld kunnen we dit proces als een lineaire groei waarnemen, en aspecten ervan zijn ook terug te vinden in haar brieven. Ze sprak tegen haar kring vanuit de bron van haar eigen ervaringen. Dat geldt ook voor haar liederen, maar weer op een andere manier – poëzie veronderstelt immers van nature een andere manier van spreken dan proza. Hetgeen in de Liederen gebeurt, stijgt boven de lineariteit van het verhaal van de kring uit. In Hadewijchs mystieke leven speelt de dynamiek van het komen en gaan van de Minne en het onophoudelijk zoeken naar het evenwicht tussen die twee aspecten ook tijdens een lineaire innerlijke ontwikkeling constant een rol, en dat komt nog feller tot uiting in een genre waarin men zich niet aan een chronologisch opgebouwd ‘verhaal’ hoeft te houden. Zoals Frank Willaert zegt, is haar poëzie ‘de meest adequate wijze waarop een eindeloos, steeds opnieuw beginnend verlangen, talige gestalte kan verkrijgen.’¹⁰ Bij de bespreking van de functie van Hadewijchs liederen heeft Willaert het over de communicatieve situatie waarin deze liederen (en ook haar andere geschriften) ontstonden. Op basis van zijn onderzoek bleek het mogelijk om de (mystieke) levensloop van de ‘ik’ samen te vatten.¹¹ Die ziet er als volgt uit: de onervaren, jonge ‘ik’ begint haar minneleven in grote euforie, wordt teleurgesteld door de Minne en raakt in een staat van wanhoop. Toch groeit ze in de liefde. Ze beseft dat leed tot het minneleven behoort, en ze stelt zich open voor de totale Minne. Dit verhaal ontplooit zich in de Liederen niet chronologisch, het is bekend bij auteur en publiek, slechts bepaalde momenten worden geëvoceerd – de chronologie bestaat in het ordeningsvermogen van het publiek. De ‘ik’ spreekt tegen een ‘gij’, waarbij ‘ik’ en ‘gij’ elkaars spiegelbeeld zijn, want de mystieke levensloop van de ‘ik’ is die van de ‘exemplarische gestalte van de mystieke minnares, waarin de toegesprokenen zichzelf kunnen herkennen’.¹² De ‘ik’ nodigt de volgelingen uit tot het ware, totale minneleven. Ze bevinden zich in één en dezelfde solidaire, minnende gemeenschap.

Willaert vergelijkt deze communicatieve situatie van de Liederen met die van de hoofse minnelied en verwijst naar een fundamenteel verschil tussen de twee. Terwijl een trouvère/Minnesänger het publiek slechts oproept om naar zijn lied te luisteren en het te beoordelen, verwacht Hadewijch dat haar volgelingen, de leden van een beperkte kring van gelijkgezinden, reageren met een volledige bereidheid tot

de Minne, en hun leven veranderen, hier en nu. Ook moeten we het verschil zien in de houding van een hoofse minnezanger, een vrome Mariadevoot en een mystieke meester tegenover hun eigen materie: in de *fin'amors* is het liefdesobject van de 'ik' een onbereikbare vrouw; in de *Mariacontrafacta* – die volgens het onderzoek van Louis Grijp zo'n belangrijke rol hebben gespeeld in Hadewijchs kring en volgens mijn eigen onderzoek ook in Hadewijchs minnebeleving – is het liefdesobject Maria, een bemiddelaar tussen God en mens; in Hadewijchs liederen is het liefdesobject de Minne, in al haar complexiteit: de Minne is niet alleen God of Christus en/of zijn liefde voor de mens, maar ook de liefde van de mens voor God en voor de medemens, en vaak, zoals ik in mijn proefschrift heb aangetoond, de ruimte waarin de ontmoeting tussen de ziel en God zich afspeelt. De Minne is dus tegelijkertijd persoonlijk én abstract, én ruimtelijk. De dynamiek van de Minne bepaalt het leven van Hadewijch van binnen en van buiten.

Wat zich in Hadewijchs vijfenveertig mystieke minneliedereren laat horen, is dus de uitdrukking van een ervaringswereld die de hele existentie van de mystica doordringt. Het is juist deze 'heelheid', haar totale opgenomen zijn in het minneleven, die we bij een reconstructie van haar liederen voortdurend voor ogen moeten houden, zelfs wanneer we technisch ('van buiten') bezig zijn. We kunnen van deze volledige overgave aan de Minne een voorstelling krijgen door ons zoveel mogelijk te verdiepen in haar geschriften, want hoe meer we haar lezen, hoe dieper we getroffen worden door iets wat tot hetzelfde onderliggende principe teruggevoerd kan worden, tot dezelfde materie waaruit haar werkelijkheid bestaat, tot dezelfde dynamiek, of ze nu spreekt, zingt of zwijgt. Waar we ook beginnen, we komen als we diep genoeg durven te graven tot hetzelfde inzicht, we komen terecht in dezelfde ruimte, we worden opgenomen in hetzelfde krachtveld.

Functie, vorm en inhoud: de oraal-aurale³ / modale benadering

Als we de inhoud van Hadewijchs liederen – en haar geschriften in het algemeen – bestuderen op een manier waarbij we rekening houden met hun functie, dan hebben we al een eerste stap gezet die nodig is voor een benadering van liederen die in een orale cultuur tot stand gekomen zijn. De orale tekst stoot elke benadering af die geen rekening houdt met zijn sociale functie, met de plaats die hij inneemt in een bepaalde gemeenschap, met de traditie waaraan hij zijn autoriteit ontleent, en de omstandigheden waarin hij gehoord wordt. Onder zingen en spreken in een orale cultuur verstaan we hier een dynamisch verband tussen de manier waarop men door spreken en luisteren in het leven en het bewustzijn van anderen binnentreedt, en op deze manier ook in het eigen leven. In het verlengde van de orale benadering kunnen we, zeker als het om gezangen gaat, over een modale benadering spreken. Modaliteit is een complex begrip en houdt vooral in dat iets in wording is en op een bepaalde manier (in een bepaalde modus) zijn weg zoekt naar een punt van oplossing, terwijl het proces van zoeken geworteld is in de tijd en het geografisch gebied waarin de zang

uitgevoerd wordt, met andere woorden geworteld in de traditie van een volk of een groep binnen dat volk én in de functie van de zang binnen die groep.¹⁴ Alle grote modale zangtradities hebben vergelijkbare onderliggende principes. Daarom kan deze benadering uiterst relevant zijn – eigenlijk is ze de enige relevante, als we de tijd voor ogen houden waarin Hadewijchs geschriften ontstonden en de functie van haar teksten binnen haar gemeenschap. Ze biedt een alomvattende visie op het verband tussen de zingende mens en de situatie waarin de mens zich bevindt.

Gebondenheid en vrijheid. Modellen

Hadewijch groeide op in een (overwegend) orale cultuur en was van kind af aan vertrouwd met de tradities ervan.¹⁵ Maar ze kon lezen en schrijven en ze was geschoold, ze was dus ook een vertegenwoordiger van een schriftcultuur. Over de orale cultuur in de regio waarin Hadewijchs liederen ontstonden, kunnen we alleen vanuit een historisch perspectief spreken. Maar als vergelijkingsmateriaal voor het wezen van deze cultuur, of tenminste bepaalde aspecten van dit wezen, hebben we zelfs in Europa nog altijd levende cultuurlagen, met mensen die het ontstaansproces van haar liederen wellicht op een natuurlijke manier zouden herkennen. In wat hier volgt probeer ik een beeld te geven van hetgeen de geïnterioriseerde kennis van een eigen zang/dichtcultuur betekent, en wat de invloed van deze kennis is op het componeren van eigen liederen/gedichten. Dit doe ik op basis van een aantal voorbeelden uit culturen die in het twintigste-eeuwse Europa leefden of nu nog leven.

We zullen via de voorbeelden een pad bewandelen van pure oraliteit naar een op oraliteit gebaseerde schriftelijkheid. Ik streef hier niet naar het geven van een algemeen beeld over nog bestaande orale cultuurverschijnselen in Europa. Naast enkele wetenschappelijke onderzoeken noem ik alleen een paar voorbeelden die ik zelf ben tegengekomen, en waarover ik meer – zeker niet helemaal – ‘van binnen’ kan spreken. Tevens hoop ik dat dit een eerste stap betekent naar een meer systematisch onderzoek. Ik wil niet de indruk wekken dat ik een nauw verband zie tussen mijn voorbeelden en de minnelieder van Hadewijch, maar elk van de voorbeelden maakt misschien een aspect duidelijk van het principe dat in het tot stand komen van Hadewijchs liederen een rol speelde.

Van oraal-auraal naar oraal-visueel

Als eerste voorbeeld noem ik twee met elkaar verwante typen zang bij twee kleinere volksgroepen in Oost-Transsylvanië (het huidige Roemenië), de Hongaars sprekende Székely bevolkingsgroep en hun burens, de Csángó's.¹⁶ Het eerste type is het klaaglied in de oude stijl, het andere het rouwlied. De klaagliederen heten daar *keserves*, letterlijk zou het woord als ‘bitterheidslied’ vertaald kunnen worden. Het zijn liederen met een dalende, vaak pentatonische melodielij, met regels van 6, 8, soms 12 lettergrepen. Hun melodie bestrijkt meestal een octaaf, soms zelfs een none, maar binnen

de melodie wordt vaak een tijdje gereciteerd op twee of drie klanken. Hun tempo is parlando. De thema's zijn tamelijk beperkt: afwezigheid van de geliefde, afscheid van het vaderland en de ouders of van het leven, verbannen zijn en heimwee. De beelden die deze gevoelens uitdrukken, zijn ook niet zo groot in aantal, ze zijn met elkaar vervlochten en er wordt uitbundig op gevarieerd. Ze beginnen zeer vaak met een *Natureingang*; natuurbeelden komen in het algemeen veel voor, om de gemoedstoestand van de 'ik' uit te beelden.

Op één melodie zingt men soms tientallen klagende strofen. Dit kunnen de zangers doen, omdat ze vanaf hun jeugd deze liederen zo goed kennen dat niet alleen de melodieën, maar ook het wezen van hun vorm, een zuivere structuur van de melodielij, meer nog: de materie waaruit de liederen ontstaan, in hun zinnen geprent zijn. Dit betekent dat de liederen niet alleen gereproduceerd worden, maar dat men ze vaak ter plekke improviseert, zonder dat men weet dat er iets 'nieuws' tot stand komt. De zangers zijn aan de ene kant gebonden door de traditie van het genre, aan de andere kant veroorlooft de recitatieve manier van zingen veel vrijheid: melodie en tekst zijn niet te streng met elkaar verbonden.

Verzamelaars van de liederen wijzen erop dat er zeer veel geïmproviseerd wordt, en dat er veranderingen optreden in het aantal lettergrepen, zelfs in de melodie. Het is ook moeilijk om zulke melodieën ter plekke op te schrijven,¹⁷ want de zangers kunnen nooit twee keer dezelfde melodie zingen, zelfs niet als ze het graag zouden willen. In etnomusicologische kringen is het allang een gemeenplaats dat in de traditionele praktijk een volkslied niet één van klank tot klank vast te leggen 'authentieke' vorm heeft. Dit principe geldt in hoge mate voor dit genre liederen. Het behoort tot hun traditioneel mondeling overgeleverde, levende karakter dat ze soepel en veranderlijk zijn, binnen de grenzen die de traditie en het genre toestaan. Het improviserend variëren behoort dus bij hun stijl. Bálint Sárosi geeft een voorbeeld van zo'n geval van variëren. Op één en dezelfde bandopname zong een Csángó vrouw volgens haarzelf precies hetzelfde lied, maar het onderging in de loop van twee of drie strofen de volgende verandering, die echter alleen in de oren van buitenstaanders een verandering is:¹⁸

1. **Parlando**

O - lyan bú van a szí - ve - men:

Ké - trét haj - lott az e - ge - ken,

S ha még e - gyet haj - lott vol - na,

Szívem meg - ha - sa - dott vol - na.

Parlando

Bá - nat, bá - nat, ne - héz bá - nat

Szívem - re mé raktál vá - rat,

Mé nem rak - tál az er - dő - be

Ne - héz fá - nak te - te - ji - be!

Klaagliederen mogen in deze gebieden door iedereen gezongen worden, onafhankelijk van leeftijd en geslacht. Iedereen heeft zijn of haar eigen klaaglied, meestal slechts één, maar men kent ook die van anderen. Een buitenstaander krijgt gemakkelijk de indruk dat de strofen in een willekeurige volgorde opkomen in de zanger. Ze hangen inderdaad vaak alleen qua stemming samen, de ene strofe roept een andere op (via een beeld, een woordgroep, een stemming etc.). Het ‘eigen’ lied is dan ook meer geconstrueerd, de zangers kiezen van de mogelijke strofen die op ‘dezelfde’ melodie gezongen kunnen worden, die uit die op hun eigen lot van toepassing zijn, of ze zingen strofen die in tijden van groot verdriet in hen geprent werden, en ze ordenen ze op een voor hen duidelijk samenhangende manier.

De relatieve ongebondenheid en de emotionaliteit brengen de klaagliederen dicht bij het enige echt geïmproviseerde genre liederen dat in hetzelfde gebied gezongen wordt, namelijk het geïndividualiseerde rouwlied. Terwijl we in het licht van hetgeen we over de functie van Hadewijchs liederen hebben gezien, kunnen zeggen dat de ‘ik’ van de klaagliederen een ‘exemplarische ‘ik’ is, is de ‘ik’ van de rouwliederen níét exemplarisch. Ze mogen ook enkel en alleen door vrouwen gezongen worden, door een volwassen vrouwelijk familielid van de overledene, bij de doodskist en het graf. Deze vrouwen zijn in staat om hun eigen gevoelens uit te zingen, hun woorden automatisch, met de daarbij behorende lichaamsgebaren, in een vorm te gieten die ze in zich dragen. Zoltán Kodály merkte voor het eerst op dat boven de vrij stromende prozaregels van rouwliederen de idee van een gesloten melodie zweeft, soms die van de bitterheidsliederen.¹⁹

Rouwliederen kunnen niet buiten hun natuurlijke omgeving bestaan, ze behoren bij één bepaalde ceremonie, ze worden niet bij andere gelegenheden gezongen. Ook kunnen ze normaal gezien niet verzameld worden. En hier merkt Bálint Sárosi iets op waarin een voor ons interessante informatie schuilt: noch bitterheidsliederen noch rouwliederen kunnen met een onverschillig hart gezongen worden. Als de muziekverzamelaar dit weet, kan hij of zij tamelijk gemakkelijk rouwliederen verzamelen, want als een vrouw een aantal strofen van bitterheidsliederen zingt – volgens Sárosi’s ervaringen als verzamelaar gaat het om 8 tot 10 strofen –, dan komt zij in zo’n emotionele staat dat men haar kan vragen om ook haar rouw over iemand die ze liefhad en die gestorven is zingend te uiten. Ze kán namelijk niet meer met het zingen ophouden, of beter: ze kan de stroom van emoties niet meer stopzetten. Dit is een gegeven dat voor ons wellicht van belang kan zijn: een van de redenen voor de lengte van Hadewijchs liederen zou (ook) hierin kunnen liggen. Het aantal strofen van Hadewijchs liederen is gemiddeld ongeveer 9.²⁰ Er is dus duidelijk een bepaalde lengte nodig voor een emotionele reactie, voor een emotioneel opengaan, van zowel zanger als luisteraar. We kunnen ook iets anders begrijpen uit deze informatie. De gebondenheid van de vorm is geen beperking, maar zorgt voor een bevrijding. Het gaat hier om een oraal principe dat de zanger niet beperkt, maar hem – in dit geval nadrukkelijk: háár – het juiste houvast geeft om haar gevoelens vrij uit te drukken met behulp van de haar

ingeprente en vertrouwde structuren en melodiebewegingen. Vaste structuren helpen mensen dus hun diepste gevoelens uit te drukken,²¹ die daardoor tot leven te brengen en anderen erin te laten delen.²²

Het gaat hier om een modale manier van zingen. De materie van de gezangen is een verzameling van in het geheugen en in de zinnen geprinte verbale formules met hun melodisch-ritmische bewegingen waaruit men kan putten op het moment van de ‘compositie’. Als een traditie *lééft*, dan leeft die in de gehele mens: men heeft die kennis immers met alle zintuigen in zich opgenomen. Het gaat hierbij niet slechts om inhoudelijke kennis, maar ook om structuren die als een levende stempel door het geheugen gedragen worden, een geheugen dat niet alleen in het hoofd zit maar in het gehele lichaam. Het is een aanwezig zijn van het (onbewust) gememoriseerde, waarin een continuüm tussen verleden (het al opgeslagene) en heden (het gereproduceerde en het nieuwe) bestaat. Met behulp van de ingebouwde structuren 1) roept men het al bekende en het ervaren op, 2) verwerft men nieuwe kennis, 3) krijgen diepe, persoonlijke gevoelens en ervaringen gestalte. Het nieuwe is een organische uitbreiding van wat er al was en is, en het staat altijd in een harmonische verhouding tot het reeds bestaande. Het gaat om zingend spreken over iets waarvoor we in onszelf woorden en melodiebewegingen hebben, die rijp zijn om geboren te worden op het moment dat we ze nodig hebben, en die automatisch hun vorm en hun plaats krijgen in een frase, in een strofe, in een melodische beweging. Deze in ons bestaande structuren hebben dus een tweevoudige rol: ze kunnen ons helpen het vergetene op te roepen en het nog niet uitgedrukte tot uiting te brengen. In beide gevallen hebben we te maken met een (her)schepping, want de manier van zingen hangt altijd af van de functie van het lied op dat moment en van de behoefte van het publiek waaraan men het lied aanpast.

Zo’n totale deelname, zo’n overgave en improvisatievermogen, is enkel en alleen mogelijk binnen een orale cultuur, omdat in deze culturen zowel memorisatie als improvisatie met behulp van alle zintuigen plaatsvindt. Het hele lichaam neemt deel aan dit proces, waarbij alle leden van de groep met elkaar en met de uitgedrukte gevoelens verbonden worden, en waarbij de vrijheid van het intellect en van de zintuigen onbelemmerd is. Dit betekent echter niet dat liederen en structuren niet ook door andere kanalen dan de puur orale in het geheugen opgenomen en geïnterioriseerd kunnen worden. Ik noem hierbij mijn eigen ervaring. Van kindsbeen af heb ik de liederen gehoord die in onze streek in Transsylvanië gezongen werden. Er bestaan daar talrijke voor de streek karakteristieke liederen, balladen en dansen waarvan ik er veel ken, maar mij hebben vooral de klaagliederen aangesproken die uit een ander geografisch gebied (ook binnen Transsylvanië) stammen. Die heb ik niet als kind geleerd, maar later, op een wat rijpere leeftijd, en niet uit puur orale bronnen of op het platteland. Ik ben bevriend met de etnomusicologe Klára Sebestyén Dobó, die in de jaren vijftig onder andere dit soort liederen verzamelde bij de Székely’s en de Csángó’s en hun omgeving, en die in verschillende uitgaven publiceerde.²³ In de jaren tachtig bracht ik meerdere keren per jaar een week bij haar door, ze vertelde me veel over

haar ervaringen, ze liet me haar aantekeningen zien (ze noteerde de liederen met pen op papier), en ze leerde me in de keuken van een klein nieuwbouwapartement in Boekarest hoe ik liederen op het gehoor moest noteren: ik schreef ze al luisterend en meezingend op. Er waren verscheidene liederen die mij meer aanspraken dan andere. Die bleef ik herhalen en ik zocht in de repertoires die Béla Bartók en Zoltán Kodály ooit samen waren begonnen samen te stellen en uit te geven²⁴ naar verdere, vergelijkbare melodieën die ik dan met de hand overschreef in mijn muziekschriften, terwijl ik ze ook zong en bleef zingen tot ik ze echt kende. Dit kennen betekende voor mij dat ik de soms rijk versierde, op het eerste gezicht en gehoor ingewikkelde melodie tot een eenvoudige melodielijn terug kon voeren die me toeliet om de liederen elke keer anders te zingen. En dit gold niet alleen voor de melodie. Wat de inhoud betreft, gaat het, zoals ik hierboven al gezegd heb, om de variatie van slechts enkele tientallen beelden, uitgedrukt in verschillende, min of meer vaste maar varieerbare verbale formules. Als ik zing en me toevallig een regel niet ‘herinner’, kan ik uit een intussen diep ingebedde kennis putten en in plaats van de ‘vergeten’ regel, zonder dat ik me er echt bewust van ben, een andere regel zingen met een passende inhoud, met het juiste rijm, het juiste aantal accenten, enzovoort. Ik kan ook een ‘nieuw’ lied zingen dat ik samenstel uit de beelden die in mijn geheugen en zinnen ingeprent zijn en die ik aan een op dat moment vanbinnen gehoorde melodie aanpas. Dat dit mogelijk is, komt omdat ik beschik over een door mijn eigen traditie doorgegeven, in melodische en ritmische bewegingen gevatte beeldenschat.

De eenheid van vorm en inhoud

Het volgende voorbeeld noem ik om twee redenen: ten eerste omdat het een op een andere manier in de mens levende traditie laat zien, ten tweede omdat het ons een scheppingsmodel toont dat we zelden zo expliciet aangeboden krijgen. Het gaat over Zsuzsa Beney, een contemporaine Hongaarse dichteres, schrijfster en essayiste die zich, zoals ze vaak zegt, niet als dichter beschouwt.²⁵ Ze was praktiserend arts tot haar zeventigste, maar ze publiceert al bijna vijftig jaar op het gebied van literatuur en literatuurwetenschap. Haar dichtkunst – en ook hier is het woord ‘kunst’ niet het juiste woord – is zo homogeen dat sommigen zelfs zeggen dat ze de dichter is van één gedicht. Dit komt doordat haar gedichten, die ontologische dieptes onderzoeken, angsten verklaren en verwoorden, eigenlijk één vast thema hebben, een thema dat haar hele leven doordringt en dat we als volgt zouden kunnen samenvatten: het ondraaglijke en de onzegbaarheid van de co-existentie van leven en dood. Ze is dus door één existentiële grondvraag geobsedeerd – net als Hadewijch door de Minne met alles wat de Minne is – die ze voortdurend probeert onder woorden te brengen, en steeds vaker monden die woorden uit in stilte, impliciet of expliciet, in het besef van de onzegbaarheid van haar materie, van de onmogelijkheid haar vragen te beantwoorden of zelfs maar te stellen. We hebben hier eigenlijk met het existentiële probleem van mystici te maken. Zoals ik in mijn proefschrift herhaaldelijk liet zien, is ook Hade-



Csángó-vrouwen rouwen om een overledene (West-Moldavië, Roemenië).

wijchs mystiek terug te voeren tot de co-existentie van twee delen van een existentiële paradox (de aanwezigheid én afwezigheid van de Minne), en het overstijgen van de spanning tussen twee ervaringsgebieden in een ervaringsruimte die in essentie onzegbaar is. Beney heeft onlangs gedichten van Hadewijch vertaald in het Hongaars – via Hadewijch-vertalingen hebben we elkaar ontmoet – en ze handhaafde daarbij hun vaste vorm met gemak, onder andere waarschijnlijk omdat ze het grondprobleem van Hadewijchs mystiek instinctief, ‘van binnen’ begrepen heeft.

In haar eigen poëzie gebruikt ze trouwens ook bijna altijd vaste vormen die haar eigen zijn, maar die ze destilleert uit de bij haar ingeprente structuren. Ze luisterde al in haar prille jeugd naar talloze gedichten, die bij haar alledaagse leven hoorden (de Hongaarse poëzie van de negentiende en de twintigste eeuw is bijzonder rijk en omvangrijk). Vanaf haar negende jaar las ze meer bewust, alleen, op een schommel in de tuin zittend, en zo, lichtjes met de gedichten meewiegend, leerde ze letterlijk honderden gedichten uit het hoofd, zonder het bewust te willen. In het licht van hetgeen we hierboven gezegd hebben, kunnen we dit proces als volgt beschrijven: ze registreerde en verinnerlijkte in haar jeugd beelden in bepaalde structuren, in bepaalde regelmatige verhoudingen tot elkaar, en vele vaste vormen, van eenvoudig tot ingewikkeld; ze nam ze met haar hele lichaam op. Ze vertelde me onlangs over de manier waarop haar gedichten hun vorm, hun lichaam krijgen. Ze zegt dat ze periodes heeft die soms een paar maanden, soms meer dan een jaar duren, waarin een vorm naar haar ‘toe-

komt' en haar 'pakt', en totdat die vorm uitgeput raakt, kan ze haar woorden alleen binnen die vorm uitspreken – nooit is die te klein of te ruim. Op het moment dat er een beeld in haar opkomt als uitdrukking van iets wat ze wil uitspreken, hoort ze woorden die dat beeld beschrijven al in die bepaalde vorm gevat, ze hóórt het geheel, nog zonder woorden op het ogenblik dat ze het gedicht voelt aankomen. Er wordt dan een aantal gedichten in die vorm geschreven – meestal tussen de dertig en veertig. Na een tijd merkt ze dat de vorm aan het verdwijnen is. Dit kan zich op verschillende manieren aankondigen: 1) het schrijven van een gedicht wordt te gemakkelijk, de inhoud verwatert, of 2) de inhoud past niet meer in de vorm, ze heeft óf 'niet genoeg' woorden en ze zou de regels moeten opvullen (dit is ook een verwatering van de inhoud), óf ze heeft meer te zeggen dan wat die vorm toelaat. Dan verdwijnt de vorm en moet ze wachten, soms jaren lang, tot een volgende zich aanbiedt.

De geboorte van het (mystieke) woord

Door het voorbeeld van Zsuzsa Beney hebben we kennis genomen van de fase waarin het gedicht of het lied geboren wordt. Het is mogelijk nog dieper te graven om de eerste, diepste fase, die van het verkrijgen van het materiaal van lied of gedicht, beter te kunnen begrijpen. Het gaat hier om het opwellen van beelden/woorden in een mystieke toestand. Daartoe zullen we als voorbeeld de uitspraken van Carl Albrecht (1902-1965) nemen. Hij was een psychiater die zijn eigen mystieke ervaringen – de geboorte van het mystieke woord in een toestand die hij *Versunkenheit* noemt – kort voor zijn dood in brieven aan een kennis meedeelde, met de bedoeling om duidelijkheid te scheppen voor degenen die zijn nagelaten geschriften, vooral zijn mystieke uitspraken, misschien verkeerd zouden interpreteren.²⁶ De ervaring die hij beschrijft begint met beweging: in de uren van de *Versunkenheit* wordt de mysticus het 'Ankommen eines mystischen Stromes' gewaar waarin het *Urwirkliche* zich laat voelen/zien/kennen.²⁷ Deze ervaring kan onmiddellijk in het lichaam van de taal treden. Bij hem krijgt het *Urwirkliche* door in woorden uitgedrukte beelden een lichaam. Hij zegt dat die beelden niet op duidelijke, scherpe visuele voorstellingen duiden, ze zijn eerder abstract, het gaat veel meer om een ruimtelijkheid, ze zijn geen afbeelding, maar de uitstraling van hetgeen 'in der Nähe steht'.²⁸ Het visuele karakter en de duidelijkheid van deze beelden worden dus sterk gerelativeerd. Wat hier 'geschouwd' wordt, is de invloed van het *Ankommende* op het gevoel, of de onnoembare inhouden van het gevoel.²⁹ Door het woord dat bij het beeld hoort, wordt het belichaamde 'deel' van het *Urwirkliche* meegedeeld aan degenen die het spreken van de *Versunkene* horen. Het woord stroomt dan in de ruimte binnen, terwijl het een tastbare werkelijkheid blijft die zich losmaakt van de ziel, zelfstandig wordt en door het oor van anderen hoorbaar. Albrecht wijst er geregeld op dat deze woorden hoorbaar uitgesproken worden. Hij vraagt de uitgever van zijn eigen mystieke uitspraken zich niet te beperken tot stillezen en denken: 'Wenn Sie nun die folgenden Aussagen lesen – und bitte laut lesen –, werden Sie unmittelbar erfassen, was mit den Sätzen von Urrythmus gemeint war.'³⁰

Het is misschien iets dergelijks wat ik ooit in Hadewijchs Brief 28 zo geheimzinnig vond. We kunnen die brief lezen als de fenomenologische beschrijving van de geboorte van het woord en het onzegbare ervan. Achteraf bleek – want ik heb met Albrechts geschriften pas in een latere fase van mijn onderzoek kennisgemaakt –, dat ik precies deed wat Albrecht van de lezer van zijn mystieke uitspraken vroeg: hardop lezen om het oerritme te horen, waarin zich de mystieke stroom in de mensenwereld manifesteert.

Albrecht schreef trouwens géén gedichten, en hij steunde niet op bestaande, door zijn traditie gegeven structuren. Toch is er iets in zijn verslag wat ons terugbrengt naar de orale cultuur, waar we mee begonnen. Het beeld van een met die van Albrecht vergelijkbare stroom vinden we in de uitspraak van een jager en zanger, een Eskimo, een zekere Orpingalik, die over de geboorte van zijn zangen het volgende zegt:

Songs are thoughts, sung out with the breath when people are moved by great forces and ordinary speech no longer suffices. Man is moved just like the ice-floe sailing here and there out in the current. His thoughts are driven by a flowing force when he feels joy, when he feels fear, when he feels sorrow. Thoughts can wash over him like a flood, making his breath come in gasps and his heart throb. Something like an abatement in the weather will keep him thawed up. And then it will happen that we, who always think we are small, we feel still smaller. And we will fear to use words. But it will happen that the words we need will come of themselves. When the words we want to use shoot up of themselves – we get a new song.³¹

Wat de genoemde voorbeelden onder andere met elkaar verbindt, is dat de mensen die er in voorkomen, geen beroepsdichters zijn in de moderne betekenis van het woord. Het zingen van bestaande of geïmproviseerde bitterheidsliederen hoort bij het leven van die mensen (ook bij het mijne, zij het in geringere mate). In de (exemplarische) ‘ik’ van de klaagliederen worden individuele gevoelens uitgezongen. De rouwliederen formuleren de onmiddellijke pijn op een nóg persoonlijkere manier. Zsuzsa Beney schrijft omdat zij de paradox waarop haar grondervaring van het leven berust, alleen in de taal van de poëzie en in primaire woorden kan uiten, dat wil zeggen dat ze poëzie in een oerbetekenis van het woord ‘gebruikt’. De uitspraken van Carl Albrecht bestaan ook uit wat hij *Urwörter* noemt (hij benadrukt herhaaldelijk dat het mystieke bewustzijn geen woorden toelaat die niet tot deze *Urgrund* behoren). En wat Orpingalik betreft, hij wordt door een kracht bewogen die hem fysiek beïnvloedt en hij kan niet anders dan zich in een lied, ‘a new song’ uiten. Deze mensen zijn verbonden met hetgeen zij in een bepaalde vorm uiten, we zouden kunnen zeggen: ze doen het niet, ze zijn het. Het is waarschijnlijk door dit één-zijn van beleving en het uiten van de beleving dat er een bijzondere eenheid van inhoud en vorm tot stand komt: geen van beide is ‘eerst’, ze roepen elkaar op een mysterieuze manier op.

De zingende Hadewijch: van binnen naar buiten

In het licht van de behandelde modellen keren we nu terug naar Hadewijch. Wat hieronder beschreven wordt, stelt een geïdealiseerde situatie voor. We vertrekken van binnen – de geboorte van het woord in de ziel – naar buiten – de geboorte van het lied dat voor anderen hoorbaar wordt. Of anders gezegd: we vertrekken van het woord en komen aan bij de compositorische eenheid van de vele woorden.

In de diepste fase wordt de mystica waarschijnlijk aangeraakt en bewogen door een kracht die onuitsprekelijk is. Dit behoort tot de aard van de mystieke ervaring zoals zij die beschrijft. We weten niet of ze eerst beelden ziet, of woorden hoort, die plotseling of langzaam opwellen uit de diepte van haar bewustzijn of haar ‘gegeven’ worden. Het is in Brief 28 dat Hadewijch over deze diepste fase spreekt: ze ervaart het *Urwirkliche* met een zien dat geen zien is, net zoals Albrecht: *soe siet si; Ende sine siet niet* (Brief 28, 134). Wat ze ‘ziet’ is een *properleke, vloyeleke, geheelleke waerheit, die god selve es in ewelecheiden* (Brief 28, 134-136). Ze neemt waar, ze hoort en ziet tegelijkertijd: *ic hebbe ghehoert de stemme der verweentheit. ic hebbe ghesien dat lant der claerheit* (Brief 28, 153-155). En ze spreekt erbij: eerder in Brief 28 heeft zij het over een vloeiende kracht die de woorden naar boven doet komen, over *woerde die ... comen wallende vter fijnheit gods* (Brief 28, 80-81). Uit deze initiërende fase – de geboorte van het woord of van woorden – volgen de woorden, die met behulp van vaste structuren in de menselijke ruimte binnenstromen. Deze fase is het bewuste, gestructureerde spreken over haar ervaring, gericht op het leven van de anderen. Dit is dus de fase van het componeren van haar mystieke minneliederen.

Laten we ons Hadewijch voorstellen tijdens de transformatie van wat ze gevoeld heeft of voelt in hetgeen door haar uitgezongen wordt, om gehoord en gezongen te worden binnen de groep. Ze laat zichzelf bevangen worden door een beeld of een geluid dat ze in een mystieke bewustzijnsstoestand ontvangt (of ontvangen heeft en nu oproept), óf ze laat zich bewogen worden door een gevoel dat stamt uit haar manier van leven met/ in de Minne, door beelden en structuren in haar binnenste. Deze beelden en structuren – of aan structuren gebonden beelden – zijn rijp om geboren te worden en komen tot leven, terwijl ze aan de leden van haar kring gegeven worden. Ze is er met alles wat ze is: haar lied wordt geboren uit de diepste ervaringen die ze vanaf haar jeugd had, haar orale én schriftelijke vorming, het zich bewust zijn van haar functie als leidster binnen haar mystieke kring, én de intensiteit van het moment waarop ze zingt (of spreekt / zingt / componeert / sprekend-zingend componeert). Het orale principe mengt zich met haar door schriftelijkheid bepaald ordenend vermogen, verschillende momenten uit haar mystieke leven en haar (literaire) kennis spelen door elkaar en beïnvloeden elkaar. Het resultaat is een lied waarvan de strofen door een innerlijke logica met elkaar verbonden zijn. Haar volgelingen hebben de mededelingen over haar ervaring en/of de uit deze ervaring stammende leer en haar aanmoedigingen nodig. Binnen en buiten worden op deze manier één. We zouden kunnen zeggen dat het lied op de onvoorstelbaar smalle grens tussen het spreken en het aanspreken geboren wordt.

In sommige liederen is de vaste volgorde van de strofen duidelijker dan in andere, we kunnen stellen dat zij in een scala bewegen van bewust, lineair geconstrueerde en associatief tot stand gekomen liederen. Hun materie is echter een voor haar kring vertrouwd register, een verzameling van min of meer vaste woordcombinaties. Hoe meer men vertrouwd is met dit register, des te duidelijker wordt de innerlijke logica van de composities. Het merendeel van de liederen, of ze nu minder of meer ‘logisch’ zijn, heeft een lengte – een tijdsduur – die geschikt is om zowel de zanger zelf als de luisteraars ter plekke, ‘hier en nu’, emotioneel te beïnvloeden.

In het licht van de modellen die ik beschreven heb, kunnen wij het proces, misschien een beetje gewaagd, als volgt voorstellen: door een initiërende, mystieke ervaring die zowel door Albrecht als door Hadewijch zelf beschreven wordt (zie Brief 28), wordt er een nieuw lied geboren, waarbij er krachten aan het werk zijn zoals die door Orpingalik beschreven worden. Deze krachten worden gestuurd door principes die zich over een wijd gebied verspreiden, een gebied tussen puur orale principes zoals degene die bij het ontstaan van klaagliederen en rouwliederen een rol spelen, en de door een schriftelijkheid getekende, maar wél in de zintuigen opgenomen en van daaruit werkende principes, zoals in het geval van Zsuzsa Beney. We hebben gezien dat deze verschillende modellen door één hoofdprincipe met elkaar verbonden zijn: beleving en verwoording. Als gevolg hiervan zijn inhoud en vorm één. We kunnen over Hadewijch dan het volgende zeggen: ze zoekt geen klanken die geschikt zijn om haar woorden min of meer esthetisch te begeleiden, maar ze hoort zich spreken *in* de melodie; het is de combinatie en het spel der klanken dat haar bepaalde woorden ontlokt. Al luisterend laat Hadewijch bijvoorbeeld de Latijnse sequens en de Franse melodie door haar zinnen stromen tot waar haar woorden en woordcombinaties wachten om mee te klinken. De vertrouwde melodieën met hun specifieke melodische bewegingen sturen haar woorden. Inhoud en vorm worden één, geen van beide is ‘eerst’, ze roepen elkaar op een mysterieuze manier op. Wat voor ons afzonderlijke media zijn – melodie en woord, gehoord lied en geschreven tekst – zijn voor haar één *sanc*.

Er is hier sprake van hetzelfde mechanisme waarmee een zanger in een orale cultuur de eigen gedachten uitzingt. Hier geldt wat Kodály zegt in een van zijn informele aantekeningen over volksliederen en volksballaden: ‘In de taal van de scheikunde zou men kunnen zeggen: melodie en woord zijn een chemische verbinding, geen mengsel. Het is wel waar dat het een verbinding is waarvan de componenten tegenwoordig uit elkaar beginnen te vallen. Maar gun één van de twee genoeg tijd om uitwerking te kunnen hebben op de andere: ze zullen bij elkaar worden getrokken tot één onscheidbaar geheel.’³² We zouden kunnen tegenwerpen dat er een groot verschil is tussen melodieën die in hun structuur de mogelijkheid van improvisatie herbergen (zoals ‘eenvoudige’ volksliederen) en andere melodieën waarbij dat minder het geval is (zoals ‘ingewikkelde’ trouvèremelodieën).³³ Dat is in zekere zin waarschijnlijk waar, maar alleen als we te veel ‘van buiten’ naar de ‘ingewikkelde’ liederen kijken.

Om bijvoorbeeld Franse versvormen te kunnen gebruiken voor eigen gedichten in een andere taal, in haar moedertaal dus, moest Hadewijch echter de techniek van de *trouvères* dermate goed kennen dat er van méér sprake was dan ‘kennen’: het moest een geïnterioriseerde kennis zijn, die ze niet alleen in haar geheugen, maar ook in haar zinnen en in haar hele lichaam droeg. Ze schreef op zijn minst 45 liederen met een doorsneelengte van 9 strofen, dit betekent ongeveer 420 strofen van verschillende, maar toch in aard vergelijkbare structuur. En wie weet wat er níét opgenomen werd in het handschrift dat misschien model heeft gestaan voor de latere, en dat we niet eens meer hebben (en wat er in dat oorspronkelijke handschrift, als het bestond, wél opgenomen was).³⁴ Zelfs als ze een beginner was geweest in de hoofse poëzie toen ze haar minneliedereren begon te schrijven, wat dus duidelijk niet het geval was, had ze genoeg geoefend, muzikaal als ze was, met de eerste 50 strofen (dat wil zeggen vijf of zes gedichten van de 45) om soepel en vrij te kunnen omgaan met de melodieën en dus ook met de strofevormen.

Maar welke waren uiteindelijk deze haar vertrouwde melodieën? We zullen nooit onweerlegbaar kunnen aantonen welk lied zij bij het schrijven van een bepaald gedicht voor ogen (of juister: in het oor) heeft gehad. We moeten allereerst volgens Grijps methode te werk gaan bij het opsporen van zoveel mogelijk melodieën zowel uit het Franse als uit het Latijnse en het Duitse repertoire. Daarna zouden we ons kunnen wagen aan een experiment dat op twee uitgangspunten berust. Enerzijds nemen we aan dat we beschikken over het muzikale materiaal – over de ‘muzikale moedertaal’³⁵ of de ‘muzikale cultuurtaal’ van Hadewijch –, anderzijds doen we een beroep op de ervaring die men de laatste jaren verworven heeft met de uitvoering van modale liederen, die door hun ritmische cadens en de spanning tussen de intervallen rekbaar en plooibaar zijn.

Uitgaande van onze informatie over historische en nog bestaande orale modellen kunnen we veronderstellen dat Hadewijch niet alleen de reeds bestaande en haar bekende melodieën gebruikte, maar dat het voor haar vanzelfsprekend was om kleine modale melodische en ritmische formules te variëren bij het uitspreken van een even stereotiep beeld en/of tekstfragment, zoals dat in het geval van de (meer of minder) ingewikkelde volksliederen het geval is. In deze fase van de experimenten met Hadewijchs liederen kunnen we slechts het volgende zeggen: als men over min of meer concreet muziekmateriaal beschikt en genoeg ervaring heeft met middeleeuwse vocale (dat wil zeggen modale) muziek, als men op de hoogte is van de praktijk van het zingen vanuit de tradities binnen het genre, dan kan men – al zingend en zeggend en proevend – voor elk woord de juiste plaats vinden op de melodische lijn. En hier kan men dan op voortbouwen. Men kan te werk gaan zoals de onderzoeksgroep rond het ensemble *Sequentia* het doet. In een van hun projecten, de reconstructie van de *Edda*, hebben ze de volgende methode toegepast. Ze beschikten weliswaar over enig concreet muziekmateriaal (uit een publicatie uit de achttiende eeuw), maar al vlug bleek dat er meer materiaal nodig was om de teksten te kunnen zingen. Ze besloten daarom

gebruik te maken van de technieken van de ‘modale taal’ die Sequentia in de loop der jaren ontwikkeld had met betrekking tot het middeleeuwse lied. Een ‘modus’ wordt door hen beschouwd als een verzameling van gebaren en tekens die verinnerlijkt kunnen worden, gevarieerd en gecombineerd. Deze benadering is inspirerend en kan de onderzoeker tonen hoe de voordracht vorm en ziel krijgt.

Een poging om te bewijzen dat een vergelijkbare methode ook bij Hadewijch werkt, werd gedaan tijdens de workshop ‘Vrouwentongen’.³⁶ Drie van de melodieën die Grijp gevonden had, werden door Rebecca Stewart teruggevoerd tot eenvoudige nuclei, plooibare combinaties van intervallen, melodische bewegingen die karakteristiek zijn voor de modus van de melodie. Deze nuclei kunnen naar behoefte worden gebruikt bij het herscheppen van de melodie van een lied, terwijl men niet buiten de perken van de door de traditie toegelaten mogelijkheden gaat. In het ideale geval wordt de uitvoering van een lied elke keer anders, men herschept het lied al zoekend.

Als de nodige kennis van de tradities echter ontbreekt, loopt men wel het risico dat de modale taal de perken van de gegeven achtergrond te buiten gaat. Ik zou een nauwe samenwerking willen voorstellen tussen (etno)musicologen, uitvoerende musici, letterkundigen en (eventueel) antropologen.³⁷ Zo’n samenwerking geeft een surplus aan onderzoek dat ook door musicologen alléén uitgevoerd zou kunnen worden. Een zo grondig mogelijke kennis van de inhoud en de structuur van de mystieke ervaring, van de communicatieve omstandigheden waarin de liederen gezongen werden en van de zangtechnieken die in Hadewijchs tijd gebruikt werden, zou echter meer gewicht kunnen geven zowel aan het onderzoek als aan de uitvoering.

Zo’n benadering is eigenlijk het modale pad dat we als buitenstaanders zouden moeten betreden, maar dat ons wel naar een zeer vruchtbaar gebied zou kunnen leiden. We zullen het belang ervan pas aan het einde van onze zoektocht helemaal kunnen beseffen of tenminste vermoeden. Kenmerkend voor de modaliteit is namelijk dat ze uitgelegd, maar nooit begrepen kan worden, gevolgd, maar nooit gecontroleerd. Elke traditie die het modale geheim probeert vast te leggen, loopt het gevaar het voorgoed te verliezen, aldus Rebecca Stewart.³⁸

Besluit

Dit artikel is slechts het begin van een poging om Hadewijch terug te plaatsen in haar tijd, of liever: om een proces dat in tijd en beleving ver van ons verwijderd is, door middelen die ons in het heden nog ter beschikking staan, toch meer ‘van binnen’ te kunnen begrijpen. We hebben geprobeerd haar te zien tijdens het proces van het componeren. Maar kunnen we haar in een tijd plaatsen die we niet meer ‘van binnen’ kennen? En kunnen we haar in onze tijd plaatsen? Een van de mogelijke antwoorden is ontkennend. De cultuur waarin Hadewijchs werken tot hun recht konden komen, is verdwenen. Het is onmogelijk om die cultuur te redden, want op het moment dat we beseffen dat we iets moeten redden, is het al te laat; dat besef komt immers pas

als men ‘van buiten’ naar iets kijkt. We horen daar niet meer bij. Maar het is ook mogelijk om een bevestigend antwoord te geven: doordat Hadewijch een mystica is die over de diepst mogelijke ménselijke ervaring schreef, stijgt ze boven haar eigen historische tijd uit. Dan kunnen we eerder over een bepaalde manier spreken – een modus – waarop zij een belevenis uit die haar hele leven doordringt. En dan is het wél mogelijk om Hadewijch haar muziek terug te geven en haar werken tot leven te brengen voor 1) degenen die haar boodschap relevant vinden en 2) degenen die de modale denkwijze van haar tijd (dus: van haar manier van sprekend zingen in mondeling overgeleverde structuren en bewegingen) willen begrijpen en zelf gebruiken. Wat we dus wél kunnen proberen is de structuren terug te vinden die Hadewijchs eigen structuren waren, een repertorium van haar muzikale moedertaal op te bouwen en leren om te gaan met het materiaal, om op die manier waardering te krijgen voor iets wat we nauwelijks meer kunnen voelen, en voor haar orale cultuur die niet meer leeft. We kunnen vervolgens een poging doen om van binnen te begrijpen wat de eenheid van vorm en inhoud betekent. We zullen dan beseffen dat een lied pas echt leeft als die eenheid bestaat. We kunnen dus hier en nu de middelen opsporen die het mogelijk maken de zingende Hadewijch tot leven te brengen, zij het waarschijnlijk niet tot het leven dat het hare was.

Noten

- 1 Verdedigd te Leuven op 28 juni 2005, gepubliceerd als Daróczy 2007.
- 2 Men spreekt sinds de kritische uitgave van Van Mierlo eerder van ‘Strofische Gedichten’ dan van ‘Liederen’. Norbert de Paepe vertaalt Ritmata echter als ‘Liederen’. We kiezen voor de laatste benaming.
- 3 Van Mierlo 1943.
- 4 Zie, voor een samenvatting van de verschillende hypothesen (Van der Zeyde, Van der Kallen, Guest, Kazemier), Willaert 1984, p. 283-296. Men is er lange tijd niet in geslaagd definitief te bewijzen of te weerleggen dat Hadewijchs lyriek gezongen werd. Wat de 44 andere liederen betreft, steunden de argumenten voor een gezongen voordracht eigenlijk alleen op de wetenschap dat de minnezang en de trouwèlyriek – het model voor Hadewijchs poëtisch werk – gezongen werden. Bovendien spreekt Hadewijch zelf over *sanc*, wat aanleiding heeft gegeven tot de theorie dat de melodie haar het nodige houvast bood om de lange, ingewikkelde strofen te schrijven. De voorstanders van de muzikale hypothese hebben tevens gebruikgemaakt van het begrip ‘muzikale symboliek’: door middel van de muziek konden bepaalde inhoudelijke aspecten worden beklemtoond. De tegenargumenten waren ook talrijk. Men heeft bijvoorbeeld gesteld dat zingen in een dertiende-eeuwse begijnengemeenschap een te frivole oefening zou zijn geweest, dat de melodie de spreekstem van Hadewijch jammerlijk overstemd zou hebben, en dat de onregelmatige verslengte en het vrije ritme de logische ontwikkeling van de melodie onmogelijk zouden hebben gemaakt. Men heeft ook nog aangevoerd dat het woord *singhen* gebruikt werd in lyrische poëzie die ‘zeker’ niet gezongen werd, en dat niet bewezen is dat de melodieën bestonden voordat Hadewijch haar liederen schreef. En als zij een hulpmiddel nodig had bij het schrijven van ingewikkelde strofen, dan kon ze ook gewoon tellen – de melodie was dus niet het enige houvast. Er zijn ook compromisvoorstellen gedaan: de liederen waren bedoeld om recitatief voorgedragen te worden met een eenvoudige instrumentale begeleiding, of om als (voor)leesteksten gebruikt te worden.

- 5 Willaert 1984, p. 296.
- 6 Grijp 1992.
- 7 Willaert heeft ook mogelijke links gelegd naar het Latijnse repertoire en naar dat van Hendrik van Veldeke: zie de editie van de Lieder en die hij samen met Veerle Fraeters voorbereidde (2008).
- 8 Bijvoorbeeld via Mölk & Wolfzettel 1972.
- 9 Een van de weinige concrete verslagen hierover staat in Brief 11: *Seder dat ic x. iaer out was, soe hebbic alsoe na van herteleker minnen bedwonghen gheweest, Dat ic binnen den iersten twee iaeren dat ics began hadde doot gheweset, en hadde mi god niet sonderlinghe cracht ghegheuen dan den ghemeynen lieden, Ende mine nature weder ghemaect met sinen wesene; Ende dat bi mi saen gaf redene Die een deel verlicht was met menighen sconen orconden; Ende dat ic van hem ghebadi hebbe meneghe scone ghichte in gheuoelne ende in toenenne van hem seluen. Ende bi al dien tekenen die ic vant tusschen hem ende mi in na pleghene van Minnen, Alsoe alsoe vriende pleghen deen den anderen luttel te helene ende vele te toenne, datmen alre meest heuet in na gheuoelne elc anders, Ende in doer smakene, Ende doer etene, Ende in doer drinckene, Ende in verswelghene elc anderen.* (Brief 11, 10-20; Van Mierlo ed. 1947, 1, p. 93-94).
- 10 Willaert 1984, p. 296.
- 11 De reconstructie verloopt in drie stappen: 1) een analyse van de vormen waarin auteur en toespreker in de Lieder verschijnen, 2) een analyse van het sprekende subject in zijn eigen spreekact en 3) een analyse van de rol van het zelfstandig naamwoord *minne* in de communicatieve situatie (Willaert 1984, p. 304).
- 12 Willaert 1984, p. 304.
- 13 Met de toevoeging van het woord ‘auraal’ willen we het belang van het gehoor beklemtonen. Ik zal me verder beperken tot het woord ‘oraal’, maar ik versta er de complexiteit van spreken/zingen én horen onder.
- 14 Stewart, ‘Modal Singing’, in: Daróczy 2007, p. 558.
- 15 Zie hierover onder andere Reynaert 1981, Willaert 1984, Mommaers 1989, Daróczy 2007 en natuurlijk Grijp 1992.
- 16 Dit voorbeeld is genomen uit een verslag van veldwerk, door Bálint Sárosi (Sárosi 1963).
- 17 Tegenwoordig worden melodieën natuurlijk met behulp van opnameapparaten verzameld, zelfs Kodály en Bartók maakten gebruik van apparatuur, maar ik ken nog mensen die in de jaren vijftig en zestig gewoon met pen en papier door de dorpen trokken.
- 18 Sárosi 1963, p. 117. Vertaling van Tekst a (links): ‘Er zit zoveel verdriet (gestapeld) op mijn hart / dat het in tweeën gebogen is in de hemel. / Als het zich nog één keer had gebogen, / was mijn hart gebroken.’ Tekst b (rechts): ‘Verdriet, verdriet, zwaar verdriet, / waarom heb je een burcht gebouwd op mijn hart? / Waarom heb je die niet in een woud gebouwd, / op de toppen van een zware (grote) boom?’
- 19 Kodály 1960, p. 156. Sárosi geeft daar een aantal voorbeelden van (Sárosi 1963, p. 119-121). Bitterheidsliederen en rouwliederen zijn niet alleen door hun vorm met elkaar verbonden, maar ook door hun functie. Bij de Csángó’s komt het geregeld voor dat men bij de doodskist in plaats van – of afwisselend met – de rouwliederen klaagliederen zingt, vooral als de overledene jong was.
- 20 Meer precies 9,06. Frank Willaert merkte in een brief over deze vraag op: ‘Ik zie wel een correlatie tussen het aantal verzen per strofe en het aantal strofen per lied; hoe meer verzen per strofe, hoe minder strofen in het lied.’
- 21 De Hongaarse dichter Attila József (1905-1937) zegt in zijn gedicht *Szürkület* (Schemering): ‘Het is maar goed dat jamben bestaan, ik heb tenminste iets / waar ik me aan vast kan houden’ (‘Még jó, hogy vannak jambusok, és van mibe / belefogóznom’).
- 22 We weten trouwens dat de memorisatie ook bij andere genres op een vergelijkbare manier gebeurt. Parry en Lord hebben in de jaren dertig onderzoek gedaan naar de manier waarop Servische barden hun lange epen memoriseerden en reproduceerden. De bedoeling van hun onderzoek was om erachter te komen hoe de homerische en vroegmiddeleeuwse epen ontstonden. Ze

- hebben toen aangetoond dat de barden van kindsbeen af naar deze gezongen epen luisterden. Later waren ze dan in staat om te improviseren met het gegeven materiaal, en schiepen ze hun balladen en epen bij elke uitvoering opnieuw zonder dat ze zich bewust waren van de variaties die ze in het proces aanbrachten.
- 23 Sebestyén Dobó 1958 en 2001.
- 24 *A magyar népzene tára 1951-1997*, 10 bundels.
- 25 De dichteres (geboren in 1930) is inmiddels overleden, in 2006 – red.
- 26 Albrecht ‘ontdekte’ de mystieke ervaring als praktiserend arts. Hij specialiseerde zich in de interne geneeskunde en kwam in contact met een neuroloog die hem inwijdde in de psychosomatiek en het therapeutisch gebruik van hypnose. Albrecht voelde zich geroepen om mensen met inwendige ziekten ook psychotherapeutisch te behandelen. Hij moest de ontoereikendheid constateren van de hypnotherapie – deze heeft maar een gedeeltelijk en voorbijgaand genezend effect – en dit was voor hem de aanleiding om zijn patiënten de technieken van het mediteren bij te brengen, omdat deze *Versenkung* de hele mens gezond kon maken. Hij leerde zijn patienten ook het pad van de *Versenkung* te betreden om de *Versunkenheit* te bereiken en om zichzelf in de *Versunkenheit* te laten spreken: zij zouden zich ervan bewust zijn dat er woorden in hen opkwamen en dat ze die uitspraken, maar zonder dit spreken zélf te bepalen. Spreken zou in dit geval de onmiddellijke uitdrukking zijn van hetgeen zich in de diepte voordeed. Hij stelde in de loop van de sessies vast dat sommige patiënten in hun binnenste iets waarnamen wat hij noch zij als een louter psychisch fenomeen konden beschouwen. Deze mensen werden iets gewaar wat voor hen *etwas ganz Anderes* was, omdat het niet samenviel met meditatieve bewegingen of therapeutische effecten die zich binnen de psyche voordeden. Van 1941 tot 1965, het jaar van zijn dood, gaat hij zelf de weg die hij zijn patiënten gewezen had. Voor het spreken in de mystieke beleving vormt Albrechts persoonlijke ervaring het uitgangspunt. Albrecht heeft twee werken gepubliceerd: *Psychologie des mystischen Bewusstseins* (Bremen 1951) en *Das mystische Erkennen. Gnoseologische und philosophische Relevanz der mystischen Relation* (Bremen 1958). Hij komt zelf ook uitvoerig aan het woord in Albrecht 1974.
- 27 Albrecht 1974, p. 181.
- 28 ‘Das Bild eines großen, übergroßen Abgrunds; das “Aufgebrochensein” des ganzen Alles, der Erde, des Gefüges des Seins, als Bild’ (Albrecht 1974, p. 185).
- 29 ‘Manchmal sind es auch keine Bilder, sondern unnennbare Inhalte des Fühlens’ (Albrecht 1974, p. 185).
- 30 Albrecht 1974, p. 196. Barnicol, de geadresseerde van de brieven, vraagt de lezer zelfs om de uitspraken van Albrecht hardop te lezen: ‘Diese Aussagen bitte ich vorerst wie in einen musikalischen Ablauf, nicht nur lesend, sondern nach Möglichkeit sprechend und hörend aufzunehmen. Versuche, solche mystischen Wortwendungen irgendwie zu analysieren, verhelfen nicht zum besseren Verständnis. Das Erleben, das laut geworden ist, will als Klang- und Sinngestalt, als wirkliche Sprache vernommen werden.’
- 31 Bowra 1962, p. 32, citaat uit Rasmussen, *The Netsilik Eskimos*, Kopenhagen 1931, p. 321.
- 32 Gepubliceerd in: Szalay & Bajcsay 2001, p. 373.
- 33 Louis Grijp schreef in een e-mail waarin hij op mijn opmerkingen over Hadewijchs ‘werkmethode’ reageerde: ‘Als ik in Van der Werf blader zie ik melodische variatie (van één melodie in verschillende handschriften) die me doet denken aan wat ik uit Onder de groene linde (de verzameling veldopnamen van Ate Doornbosch op het Meertens Instituut) ken, maar dan minder sterk gevarieerd, variatie die door oraliteit is ingegeven, maar met mate. Misschien betekent dat, dat bij de muziekoverlevering van de trouvères niet alleen het mondelinge maar ook het schriftelijke een rol speelde.’
- 34 Het eerste handschrift dat we van haar werken hebben (het zogenaamde Handschrift A) stamt hoogstwaarschijnlijk uit de eerste helft van de veertiende eeuw, wellicht tientallen jaren na haar dood. Zie Kwakkel 1999.
- 35 Een uitdrukking die in Hongaarse etnomusicologisch onderzoek uitgebreid gebruikt wordt.
- 36 Georganiseerd door Musica in Sint-Truiden (april 2004).

- 37 Een inspirerend voorbeeld is eveneens dat van antropoloog en uitvoerend musicus Björn Schmelzer en zijn groep Graindelavoix. Voor hun werkmethode en repertoire zie www.graindelavoix.be.
- 38 In Daróczy 2007, p. 565.

Literatuur

- Albrecht, Carl, *Das mystische Wort. Erleben und sprechen in Versunkenheit*. Dargestellt und herausgegeben von Hans A. Fischer-Barnicol. Mainz 1974.
- Bowra, C.M., *Primitive Song*. Cleveland 1962.
- Daróczy, Anikó, *Groet gheruchte van dien wondere. Spreken, zwijgen en zingen bij Hadewijch*. Leuven 2007.
- Grijp, Louis Peter, 'De zingende Hadewijch. Op zoek naar de melodieën van haar Strofische Gedichten', in: Frank Willaert e.a.: *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 72-92, 340-343.
- Kodály, Zoltán, *A magyar népzene*. Budapest 1960.
- Kwakkel E., 'Ouderdom en genese van de veertiende-eeuwse Hadewijch-handschriften', in: *Queeste* 9 (1999), p. 23-40.
- Mierlo, J. van, 'Hadewijchiana. De Latijnsche verzen van het 45e der Strofische Gedichten', in: *Ons Geestelijk Erf* 17 (1943), p. 179-184.
- Mierlo J. van (ed.), *Hadewijch. Brieven*. Opnieuw uitgegeven door -. Deel I: *Tekst en commentaar*. Deel II: *Inleiding*. Antwerpen – Brussel – Gent – Leuven 1947.
- Mierlo, J. van (ed.), *Hadewijch. Strofische Gedichten*, opnieuw uitgegeven door -. Deel I: *Tekst en commentaar*. Deel II: *Inleiding*. Antwerpen – Brussel – Gent – Leuven 1942.
- Mölk, U. & F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350* (annexe: 74 fiches perforées). München 1972.
- Mommaers, Paul, *Hadewijch. Schrijfster, begijn, mystica*. Averbode 1989.
- Reynaert, J., *De beeldspraak van Hadewijch*. Tielt/Bussum 1981.
- Sárosi, Bálint, 'Sirató és keserves', in: *Ethnographia* 1963/1, p. 117-122.
- Sebestyén Dobó, Klára & Júlia Szegő, *Kötöttem bokkrétát. 150 népdal*. Bukarest 1958.
- Sebestyén Dobó, Klára, *Én elmenyek kicsi búval*. Bukarest 2001.
- Stewart, Rebecca, 'Modal Singing for Modal Music', in: Daróczy 2007, p. 558-564.
- Stewart, Rebecca, 'Polyphony: from an aural to a visual mentality', in: Daróczy 2007, p. 565-566.
- Szalay, Olga & en Márta Bajcsay (red.), *Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése*. Magyar népköltési gyűjtemény, xv. Kötet. Budapest 2001.
- Willaert, Frank, *De poetica van Hadewijch in de Strofische Gedichten*. Utrecht 1984.

De zingende Hadewijch II

Uitvoeringspraktijk van de liederen en praktische mystiek

Björn Schmelzer

Sinds enkele jaren sluimert een nieuw soort onderzoek onder de strakke hermeneutische lezingen van het werk van de dertiende-eeuwse Brabantse mystica Hadewijch. Dit onderzoek is niet gericht op inhoudelijke interpretatie van de overgeleverde tekst, maar op functie en context ervan. Het lijkt wel alsof de vertegenwoordigers van deze nieuwe methodologische impuls Hadewijchs oeuvre niet meer als bron opvatten, maar als symptoom: de teksten zijn de weerslag van een (mystieke) ervaring, ze zijn bovendien slechts een (discursief) element in een groter geheel van operationele praktijken die in de academische context worden aangeduid met ‘mystiek’ en nog heel vaak reductionistisch en puur literair-technisch worden benaderd.

Dankzij dit soort onderzoek is het ondertussen duidelijk dat Hadewijchs strofische gedichten liederen zijn. Ze zijn niet het product van een wereldvreemde eenzaamheid met het oog op eenzelfde solitaire lectuur. Ze zijn geschreven met het oog op een uitvoeringspraktijk.

Waardoor wordt de nieuwe methodologische impuls gekenmerkt? Ongetwijfeld door een opmerkelijk functionalisme. Opvallend is de diversiteit van dit functionalisme in de benadering van de verschillende genres waarin Hadewijch zich heeft uitgedrukt. Het gaat dus niet om een algemeen functionalistische tendens, maar om ten minste drie soorten functionalismen die zich lijken vast te hechten aan elk van de drie genres (liederen, visioenen, brieven). Laten we om te beginnen een oppervlakkige blik werpen op het onderzoek van de liederen. Vervolgens op dat van de visioenen en de brieven.

Lieder, Visioenen, Brieven functionalistisch bekeken

Naast een artikel uit 1973 van Schottmann, waarin hij zich verzet tegen een opkomende personalistische lezing van Hadewijchs liederen en pleit voor een contextueel onderzoek dat een reële uitvoering van de Lieder niet zomaar afwijst, is het vooral de contrafactuurhypothese van Willaert en Grijp die bepalend is voor het functionalistisch onderzoek van de Lieder.¹ De vraag naar de functie van Hadewijchs liederen is immers onlosmakelijk verbonden met de vraag naar hun uitvoeringswijze. Of beter, zou het niet kunnen dat de uitvoeringswijze doorslaggevend is voor de inhoudelijke betekenis en voor het doel waartoe ze werden geschreven?

Willaert en Grijp hebben elk op hun beurt duidelijk aangetoond dat Hadewijch

de tekststructuur modelleerde op basis van trouvèreliederen of liederen uit het Latijnse geestelijke repertoire. Dit is wat algemeen bekendstaat als contrafactuur: een in de middeleeuwen en ook later erg gebruikelijke methode om oude of bekende melodieën te voorzien van nieuwe teksten.² Het contrafact is echter een moeilijk en ambigu gegeven, vooral omdat het de vraag doet rijzen naar originaliteit, ontleening en invloed.³ Gennrich heeft in een baanbrekende studie over het middeleeuwse contrafact duidelijk laten zien dat het soms zeer moeilijk is om het origineel van de kopieën te onderscheiden, omdat deze vaak op hun beurt volledig of gedeeltelijk ontleend zijn aan nog oorspronkelijkere versies.⁴ Om dit fenomeen van vlottende en naar elkaar verwijzende melodieën aan te duiden heeft Grijp terecht gesproken van een contrafactcomplex. Dat het functionalisme van Grijp en Willaert werkbaar is en bovendien nieuwe vruchten afwerpt, wil ik verderop onderstrepen met een nieuwe melodie die aan de basis ligt van Hadewijchs zestiende lied.

De visioenen van Hadewijch zijn de laatste jaren op hun beurt het voorwerp geweest van functionalistische analyses uit Angelsaksische hoek.⁵ Verschillende onderzoekers gaan er niet zozeer van uit dat de opgeschreven visioenen een weergave zijn van een reële ervaring. Eerder zien ze deze genoteerde getuigenissen als een element in een soort performance-traditie. De belangrijkste parameters hierbij zijn de vrouw als performance-kunstenares, het lichaam als kunstwerk of motor van de ervaring, het publieke karakter van de seances en het theatrale karakter van de extase of trance (in tegenstelling tot die van de zestiende-eeuwse mystici). De visioenen van Hadewijch worden in deze context bijvoorbeeld als een soort draaiboek opgevat.⁶ In tegenstelling tot het functionalisme van de Liederen, dat weliswaar gekenmerkt werd door een verschuiving uit het oorspronkelijke onderzoekscorpus naar relevante tekst- en/of muzikale bronnen, verruilt het functionalisme van de Visioenen het tekstuele kader voor een soort radicale spatialisering. De vraag naar de authenticiteit van de mystieke ervaring wordt daarbij opgeschort om plaats te maken voor een puur formalistisch-theatrale ritualistiek. Het ontbreken van een gefundeerde kennis over deze mystieke rituelen wordt door de onderzoekers verklaard vanuit gender- of subalterne studies.⁷

Ten slotte is er het functionalisme in het onderzoek van de Brieven dat bepaald wordt door een indrukwekkende studie van Anikó Daróczy.⁸ Door comparatief onderzoek, door Hadewijch in een traditie te plaatsen die vooral bepaald wordt door oraliteit en dit te bewijzen door een nieuwe en ingenieuze tekstschikking van de brieven waardoor een soort orale retoriek aan de oppervlakte verschijnt, concludeert ze dat aan Hadewijchs oeuvre een globale muzikaliteit ten grondslag ligt. De Brieven functioneren in een orale traditie en werden op zijn minst voorgedragen of gereciteerd. Daróczy probeert op basis van uitgebreid bronnenmateriaal en experimenteel-participerend onderzoek aanduidingen te geven over de concrete invulling van het zingen, het spreken en het zwijgen in de Brieven. Terwijl het functionalisme van de Visioenen vooral

reageert op de al te hermeneutische lectuur van Hadewijchs werken (de tekst en louter de tekst!) door de mystieke ervaring om te buigen naar een mystieke performance en radicaal buiten de tekst te plaatsen, situeert Daróczy de ervaring nu opnieuw in de tekst, dat wil zeggen, de mystieke ervaring is de intrinsieke ervaring van de tekst als gelijktijdige synesthetische inprenting én uitdrukking. Daróczy waagt zich hierbij aan een methodologie die vaak veel gelijkenissen vertoont met de door haar bestudeerde materie. Het functionalisme van Daróczy is wellicht het meest gedurfde, omdat ze een experimentele Hadewijch-studie voorstelt die van binnenuit zou opereren. Dit ‘van binnenuit’ is echter geen terugkeer naar een strakke close reading van Hadewijchs oeuvre, maar een reconstrueren van de contextuele en interne logica van Hadewijchs oeuvre en van de mystieke ervaring als praktijk.⁹

In wat volgt zal ik proberen een diagonale of beter, transversale analyse van de hierboven geschetste functionalistische methodes uit te werken. Aan de hand van de liederen van Hadewijch en meer specifiek het zestiende lied wil ik laten zien wat de consequenties kunnen zijn voor de uitvoeringspraktijk van de liederen van Hadewijch, niet alleen op basis van de contrafactmethode van Willaert en Grijp, maar ook door bevruchting van de twee andere functionalistische opvattingen. Ook moge blijken wat de mogelijkheden en beperkingen zijn van de verschillende opvattingen en de noodzaak van een globalere en interdisciplinaire analyse.¹⁰

Een nieuw lied: ‘Men mach den nuwen tijt’ en Rogeret de Cambrai

Laten we concreet naar de liederen van Hadewijch gaan kijken. In zijn diepgaande studie over de lyriek bij Hadewijch uit 1984 geeft Frank Willaert voor het eerst een serieuze onderbouw aan de hypothese dat de strofische gedichten misschien wel op bestaande trouwèreliederden gemodelleerd zouden kunnen zijn.¹¹ Een aannemelijke hypothese aangezien Hadewijch zowel formeel als inhoudelijk duidelijk schatplichtig is aan de traditie van de hoofse minne. Bovendien was ook al in 1943 uitgewezen dat het laatste lied een contrafact is van de Latijnse hymne/sequens *Marie preconio*: Hadewijch citeert haar letterlijk in elk van de strofes.¹² Ook in het eerste lied lijkt Hadewijch een bestaande Latijnse tekst te citeren (het bekende: *Ay vale, vale mil-lies...*), maar hiervoor is tot zover geen model gevonden. Willaert toont markante stilistische en thematische overeenkomsten aan met de Franse lyriek uit de twaalfde en dertiende eeuw. Een vergelijkend onderzoek levert verschillende frappante overeenkomsten op tussen de liederen van Hadewijch en het Franse repertoire, waarbij vooral één lied mogelijk als model voor Hadewijch zou hebben gediend: een lied van Moniot d’Arras.¹³ In zijn artikel van 1992 (‘De zingende Hadewijch’) bouwt Louis Grijp voort op de suggesties van Willaert. Niet alleen plaatst hij Hadewijchs 45ste lied onder de muziek van de *Marie preconio*. Ook het lied van Moniot d’Arras, wellicht in de geestelijke versie van Richard de Fournival, blijkt zo goed als zeker door

Hadewijch geselecteerd te zijn. Van drie andere contrafacten kan Grijp niet zo zeker zijn. Verschillende mogelijke melodieën dienen zich aan waardoor de noodzaak om te kiezen zich opdringt. Grijps keuze is echter niet willekeurig, maar wordt verantwoord op basis van twee opvallende parameters: bij liederen die deel uitmaken van een contrafactcomplex wordt gekozen voor de meest voorkomende melodie, die bovendien ook als geestelijk lied bekend is, meer specifiek als Marialied. Niettegenstaande de onweerlegbare bewijzen dat Hadewijchs liederen bedoeld waren om te zingen, dat de door Willaert gesuggereerde methode wel degelijk vruchten kan afwerpen en dat een gezongen versie van de liederen ongetwijfeld belangrijke implicaties kan hebben voor de (formele én inhoudelijke) interpretatie van de liederen, blijft het vervolgens lang stil in de kringen van specialisten. Dat Grijps zoektocht uiteindelijk toch niet zoveel modellen oplevert en de buit misschien tegen de verwachtingen in voor buitenstaanders mager blijkt – er is sinds 1992 eigenaardig genoeg ook niemand meer geweest die zich met de contrafactuur bij Hadewijch heeft beziggehouden – is wellicht de reden van het academisch stilzwijgen.¹⁴

Enkele maanden terug had ik de mogelijkheid om de draad van dit onderzoek voor enkele dagen op te nemen en mijn summiere zoektocht leverde alvast één nieuwe melodie op.¹⁵ De vondst is niet zo zeer belangrijk omdat ze de hypothese van Willaert en Grijp kracht bijzet, maar vooral omdat ze er een onweerlegbaar formalistisch bewijs aan toevoegt – het soort bewijs dat in de menswetenschappen op exact wetenschappelijke leest geschoeid, nog altijd het enige met slagkracht is. Concreet: het gaat om Lied xvi ('Men mach den nuwen tijt') en een lied van de dertiende-eeuwse trouvère Rogeret de Cambrai ('Nouvele amour qui si m'agree').¹⁶

We vergelijken hieronder het formele schema van beide liederen, de cijfers geven de lettergrepen aan in het Franse vers en de overeenkomstige heffingen in het vers van Hadewijch:

8a 8B 8a 8B 4c 4c 8B 4c 4c 8B¹⁷ (Rogeret de Cambrai)

3A 4B 3A 4B 2C 2C 4B 2C 2C 4B¹⁸ (Hadewijch)

eerste strofes:

Nouvele amour, qui si m'agree
De joli cuer mi fet chanter;
Et cele ou j'ai mi ma pensee
Me tient en bone volenté.
Sanz demoree
Li ai donee
M'amor; ja ne l'en qier oster.

Men mach den nuwen tijt
Wel bekinnen overal:
Die voghele hebben delijt,
Die bloemen ontspringhen in berch in dal;
Waer so si staen,
Si sijn ontgaen
Den wreden wintre diese qual.

Ja n'iert faussee,
Mes melz amee,
Se de cuer mi voloit amer.

Ic ben ont daen,
Mij en troeste saen
Die minne jeghen mijn ongheval.

Wat visueel onmiddellijk opvalt is de 'deuk' in het midden van het lied: het kleine aantal lettergrepen/heffingen van het *Abgesang* geeft beide liederen een gelijkaardig, karakteristiek en onregelmatig metrum. Wie het repertoire van Molk erop naslaat, ziet dat het lied van Rogeret de Cambrai het enige trouvèrelied met dit rijmschema en opvallend onregelmatige lettergrepenpatroon is. De tekst van Hadewijch kan vrij eenvoudig op de muziek worden gepast (zie muziekvoorbeeld).¹⁹ Het staat buiten kijf dat Hadewijch dit lied 'voor ogen had' bij het schrijven van het zestiende lied. De formele gelijkenissen zijn te opvallend om toeval te zijn.



1. Men mach den nu - wen tijt wel bekinn - en o - ver - al: Die
2. Nu he - vet mijn on - ghe - val si - ne heer - vaert ghe - sticht op mi, Het
1. Nou - vele a - mour qui si m'a - gre - e, de jo - li cuer - ne fet chan - ter; et
2. Las, je sui cil qui mer - ci cri - e sa dou - ce a - mi - e bo - ne - ment, por



5
vo - ghe - le heb - ben de - lijt Die bloe - men ont - sprin - ghen in berch in dal; Waer
ga - dert o - ver - al Mine ho - ghe we - ghe die wa - ren vri, Si
ce - le ou j'ai mis ma pen - se - e me tient en bo - ne vo - len - té. Sanz
Dieu, qu'e - le ne m'ou - blit mi - e; je sui en son com - man - de - ment. Ma



9
so si staen. Si sijn ont gaen Den wre - den win - tre die - se qual. Ic
sijnsere be - le - ghet Mi es vrede ont - se - ghet. Merct ocht mi rou - we iet con - dich si: Word
de - mo - re - e li ai do - ne - e m'a - mor; ja ne l'en qier os - ter. Ja
dou - ce a - mi - e, ne cre - ez mi - e mes - di - sanz, qui vont des - pi - sant. Mes



13
ben ont - daen Mij en troes - te saen Die min - ne jeghen mijn on - ghe - val.
ic ghe - we - ghet Daer minne ghe - se - ghet, Ay ede - le min - ne dies danck - ic di.
n'iert faus - se - e mes melz a - me - e, se de cuer mi vo - loit a - mer.
cuers se fi - e en vos, a - mi - e; por Dieu, ne l'a - lez des - trai - gnant.

Hadewijchs lied XVI op de melodie van 'Nouvele amour' van Rogeret de Cambrai naar het Chansonnier Clairambault (F-Pn. nouv. acq. fr. 1050 [X], f. 175r-v).

Over Rogeret de Cambrai is niet meer bekend dan dat hij uit Cambrai afkomstig was en in de eerste helft van de dertiende eeuw werkte.²⁰ ‘Nouvele amour’ is het enige lied dat van hem bekend is en het moet tamelijk populair zijn geweest.²¹ Dat Hadewijch het lied kende is dus niet zo verwonderlijk. Een groot deel van Brabant behoorde trouwens tot het bisdom Cambrai waar Hadewijch leefde en werkte. Cambrai ligt ook niet ver van Arras dat door Grijp met Hadewijchs contrafactmodellen wordt geassocieerd.²² De hypothese dat Hadewijch koos voor vrij bekende melodieën (of anders gesteld: dat ze net toegang had tot die melodieën die bekend en verspreid waren) lijkt ook hier te kloppen. En hoe zit het dan met de veronderstelling dat de gekozen melodieën ook als Marialied bekend waren en dat ze daaraan de voorkeur zou geven? Op het eerste zicht lijkt het lied van Rogeret de Cambrai niet als Marialied te zijn overgeleverd. Of toch?

Een Mariacontrafact uit onverwachte hoek

Bij nader inzien blijkt het lied ook, enigszins verhuuld, te bestaan als *Cantiga de Santa Maria* in de collectie mariale mirakelgezangen die ontstond aan het hof van Alfonso de Wijze.²³ Cantiga 139 (‘Maravillosos e piadosos’) is een perfect contrafact van Rogerets ‘Nouvele amour’, met dit verschil dat de stollen en het *Abgesang* zijn omgedraaid. Cantiga 139 begint met een refrein dat na elke strofe terugkeert en bestaat uit het muzikale materiaal van Rogerets *Abgesang*. Door deze manipulatie wordt het trouwelielied plots erg geschikt voor een mirakelvertelling: de langere verzen dienen om het verhaal te vertellen waarbij de korte verzen van het *Abgesang* nu dienst doen als halfverzen met opvallende binnenrijmen (zelfs één meer dan in het Franse lied, omdat men het laatste onregelmatige vers opnieuw opvat als twee halfverzen met binnenrijm):

Maravillosos e piadosos	(Refrein)
e mui fremosos	
miragres faz	
Santa Maria,	
A que nos guia	
Ben noit’ e dia	
E nos dá paz.	

E dest’ un miragre vos contar quero	(Strofe)
Que en Frandes acquesta Virgen fez,	
Madre de Deus, maravillos’ e fero	
Por ha dona que foi ha vez	
A sa eigreja desta que seja	
Por nos, e veja mo la sa faz	

No Parayso, u Deus dar quiso
Goyo e riso a quen lle praz.

Blijkbaar vonden de samenstellers van de Cantigas het lied van Rogeret de Cambrai geschikt om als Marialied te dienen. Waren ze bekend met een nu verloren Mariacontract in het Frans? Hoewel de invloed van het troubadours- en trouvèrerepertoire op de Cantigas bekend is – denken we maar aan de Marialieder van Gautier de Coincy en anderen –, valt de bijna letterlijke overname van Rogerets ‘Nouvele amour’ op. Opmerkelijk is bovendien de inhoud van de eerste strofe: het verhaal speelt zich af *en Frandes* (in Vlaanderen). Is dit toeval? Ik wil niet beweren dat er een rechtstreeks verband zou bestaan tussen de cantiga en Hadewijch – dit verband zit wellicht in een gemeenschappelijke referent: een verloren gegaan Mariacontract. Of situeert men het mirakel in Vlaanderen (waartoe men ook Cambrai kon rekenen) om het specifieke karakter van de melodie die op zijn minst ‘dansant’ mag worden genoemd?

Maar laten we terugkeren naar Hadewijch en haar model: het lied behoorde wellicht ook tot een contractcomplex en is in ietwat gewijzigde versie bekend als Marialied in de Cantigas de Santa Maria. Hiermee wordt ook het vermoeden van Grijp nogmaals bevestigd de modellen in een mariale context te zoeken.

Heeft Hadewijch ook inhoudelijk ontleend aan het trouvèremodel? Behalve het gebruik van het woord *nouvele/nuwen* in het eerste vers van beide liederen zie ik geen duidelijke inhoudelijke overeenkomsten. Beide liederen beginnen met een opgewekte stemming wat ook tegemoetkomt aan de aard van melodie. Bij Rogeret slaat de stemming in de tweede strofe weliswaar om, maar een echt klaaglied wordt het niet. Eerder is het lied een smeekbede aan de nieuwe geliefde om de verteller niet te vergeten en zijn liefde in de toekomst in te willigen. Hadewijch daarentegen gebruikt de stemming van *den nuwen tijt* en de Natureingang om al in het *Abgesang* van de eerste strofe een antithese op te werpen (*Ik ben ontdaen*). In de volgende strofen blijven rampspoed en de wreedaardigheid van de minne terugkomen, wat natuurlijk sterk contrasteert met de luchtigheid van de melodie. Moeten we Hadewijchs lied ook retorisch op deze manier opvatten? Het zou verklaren waarom ze haar lied begint in de stijl van het Franse model om vervolgens de stemming te keren. De luchtigheid van de melodie verheft niet alleen het dramatisch gehalte van de tekst, ze maakt hem ook gemakkelijk verteerbaar en memoriseerbaar.²⁴ Moreel dieptepunt is het einde van de vijfde strofe (*nu scijnt die storm wel sere ghesacht*). Vanaf de zevende strofe verandert de stemming om plaats te maken voor een euforie, opnieuw bepaald door een antithese, die nu niet meer dialectisch, maar als een te leven en te ervaren *coincidentia oppositorum* opgevat wordt (*de minne levet, al stervic aldus vele; verliesic of winnic, dies al een*).

Het dansante karakter van het stuk is geen subjectieve of gevoelsmatige opvatting. Het stuk beantwoordt volledig aan de muzikale vereisten van het middeleeuwse danslied zoals dat onder andere door John Stevens werd beschreven.²⁵ De melodie is

opgebouwd uit korte, eenvoudige motieven die vanaf het *Abgesang* een dalende melodische sequens (herhaling van hetzelfde motief maar telkens een toon lager) wordt. De tekst wordt nooit echt melismatisch getoonzet, zoals vaak in het *grand chant courtois*, maar blijft syllabisch. Het ritme is uitgebalanceerd en volgt in een gelijkmatige jambische versvoet de natuurlijke prosodie van de tekst. Het lied van Rogeret is duidelijk muzikaal verwant met genres als *rondellus*, *rondeau* en *refrain*.²⁶

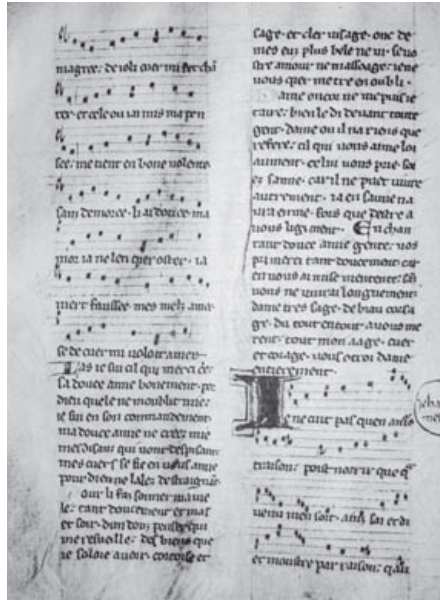
De vragen die zich hier nu meer dan ooit opdringen kunnen binnen het strikte kader van het contrafactuuronderzoek niet meer beantwoord worden: wat zijn de consequenties voor de mystieke teksten en de opvattingen van de mystiek als we met zekerheid weten dat lied xvi gezongen werd, en misschien wel gedanst?²⁷ Hoe moeten we ons de uitvoering van dergelijke liederen voorstellen? Wat betekent dit in het licht van een didactische of *mystagogische* opvatting van Hadewijchs teksten?²⁸ Dit zijn vragen die de hierboven beschreven functionalistische visie op de liederen overstijgen.²⁹

Lied xvi: een danslied?

Met de tweede soort functionalistische benadering lukt het ons beter antwoorden te zoeken. In zijn boek over begijnengemeenschappen in de Nederlanden heeft Walter Simons Hadewijchs mystieke leer methode ook al in verband gebracht met zang en dans: 'Hadewijch, too, taught in unorthodox ways: some of her poetry was apparently intended to be sung, and the pervasiveness of the theme of the dance in beguine culture suggests these songs were accompanied by dancing on the part of the teacher and students of her circle.'³⁰

Vanuit hedendaags standpunt lijkt het ondenkbaar dat Hadewijchs teksten aanleiding zouden hebben gegeven tot dans. Maar het is vanuit een dergelijk standpunt al even merkwaardig dat het zestiende lied geschreven werd op een dansmelodie. De oorzaak van dit op het eerste zicht terechte scepticisme ligt volgens mij in de louter taalhistorische of theologische benadering van de middeleeuwse mystieke traditie. Bekijken we het aandeel van zang en dans in de westerse mystiek vanuit een comparatief standpunt (door vergelijking met het soefisme bijvoorbeeld), dan is het eerder vreemd dat de westerse mystieke traditie louter literair of speculatief en de mystieke ervaringen solitaire en marginale gebeurtenissen zouden zijn.³¹ Een dergelijk scepticisme is gebaseerd op vooroordelen en kan mijns inziens onmogelijk standhouden op basis van de historische realiteit. Dans en dansliederen waren zeer gebruikelijk bij alle lagen van de bevolking. In de dertiende en veertiende eeuw waren publieke dansen vooral erg in trek bij de feodale adel en de clerus. Zo waren veel lokale liturgieën voorzien van dansrituelen in de kerk.³² Er werd in kloosters gedanst, in begijnengemeenschappen en beschrijvingen van mystieke extase bevatten meestal ook vormen van choreografie of dans.³³ Hadewijch kon evengoed meer melismatische liederen in de hoge stijl kiezen. Maar voor het zestiende lied ging haar voorkeur blijkbaar uit naar

een lied in de lage stijl, een stijl die niet per se kwalitatief minderwaardig werd geacht, maar die veraf stond van de complexe lyriek van het ‘grand chant’.³⁴



‘Nouwele amour’ van Rogeret de Cambrai in het Chansonier de l’Arsenal (F-Pa 5198 [K]), p. 259-260.

Hebben we met het lied van Rogeret de Cambrai als model voor lied XVI concrete en sterke aanwijzingen voor de inbreng van dans, op zijn minst moet hieruit geconcludeerd worden dat Hadewijch haar mystieke poëzie gemakkelijk associeerde met de lagere stijlen uit het liedrepertoire. Dat lijkt aan de ene klant verwonderlijk, omdat de westerse mystiek vandaag absoluut niet wordt geassocieerd met metrische gezangen en dans. Aan de andere kant is hetzelfde fenomeen waar te nemen bij de nieuwe liturgische en paraliturgische trends en genres zoals *sequens* en *conductus* die ook vaak geritmeerd worden gezongen en hierdoor een opzweepend karakter vertonen.

De liederen van Hadewijch: een jubilus met woorden?

Toch blijft het moeilijk een voorstelling te maken van de uitvoeringswijze van Hadewijchs poëzie. Dat er geen duidelijk omschreven context van voorgeschreven rituelen of seances voorhanden was, betekent niet dat deze in het geheel niet bestonden en al helemaal niet dat ‘mystiek’ in de dertiende eeuw geen fundamentele aspecten van ‘uitvoeringspraktijk’ zou hebben gehad. Vaak wordt het voorgesteld alsof mystieke gemeenschappen een soort underground-scene vormden, bevolkt door vrouwen, met

als tegenhanger de officiële liturgie van het institutionele kerkapparaat bestuurd en geleid door mannen. Christopher Page heeft laten zien dat er even weinig bekend is over het gebruik en de rituelen in privé- of kleine (mannelijke) kringen van het groeiende paraliturgische repertoire van sequensen en andere devotionele Latijnse liederen in Noord-Frankrijk. Opvallend is ook dat het hier stevast om metrische gezangen gaat en dat ze vaak, naar analogie met de hoofse praktijk, door de jongeren van de al dan niet religieuze gemeenschap aan de ouderen werden voorgezongen.³⁵ Is het ver gezocht om te veronderstellen dat Hadewijchs ‘mystagogie’ eveneens gestoeld en beïnvloed was door hoofse pedagogische modellen?

Leidt het ons te ver om nog een andere parallel te trekken tussen de devotionele en protomystieke seances in een mannelijke kring uit de sfeer van de abdij van Saint-Victor die gekenmerkt werden door het zingen van metrische sequensen en de uitvoering van de liederen van Hadewijch? Werden deze sequensen immers niet door de Victorijnen beschreven als een *jubilus met woorden*?³⁶ Is het vergezocht om een verband te zien tussen de mystieke traditie van de *jubilus* en de gezongen uitvoeringspraktijk van de liederen van Hadewijch? De *jubilus* is immers de enige beschreven expressie van de mystieke ervaring met een muzikale of vocale dimensie. Men zal hier tegen inbrengen dat de *jubilus* traditioneel een spontane, eerder melismatische en improvisatorische vocalise is die in de beschrijvingen vaak heel dicht bij primaire stemuitingen aanleunt (murmelen, schreeuwen, zoemen, lachen, prevelen...).³⁷ Interessant is in deze context wat Thomas van Celano schrijft over Franciscus van Assisi: ‘De zoetste melodie van de geest die hem vervulde, borrelde omhoog in een Frans lied, en het binnenste van het goddelijke gefluister dat zijn oor heimelijk ontving, brak uit in een Franse *jubilus*. We hebben het met eigen ogen gezien dat hij vaak een stuk hout van de grond raapte, het op zijn linkerarm legde, een kleine met draad omwikkelde boog in de rechterhand nam, die hij als over een vedel over het hout streek en daarbij, door de gepaste gestes ondersteund, *op zijn Frans van de Heer zong*’ (eigen cursivering).³⁸ De spontaniteit van de *jubilus* vindt dus een expressie in de vorm van een trouwèrelid (of een troubadourslied in het geval van Franciscus). Dit lijkt mij zeer belangrijk in de context van de liederen van Hadewijch.³⁹

Ook andere bronnen brengen de mystieke seances en publieke mystieke ervaringen die uitmondten in een *jubilus* of een extase vaak in verband met gestructureerde vormen zoals de gezangen van de mis en het officie of het zingen op andere niet-liturgische gelegenheden van hymnen. ‘Na het eten, wanneer de pastoor een zieke ging bezoeken, gebeurde het, dat iemand uit devotie voor ons *‘ihesu dulcis memoria’ zong, met zeer devote Duitse woorden ingevoegd* die mij vaak tot tranen beroerden. En het beschreven meisje werd in zo’n extase van de geest gebracht, dat ze onbeweeglijk van zinnen werd en haar gehele lichaam verhardde zodat aan haar geen teken van leven meer zichtbaar was en – wat nog verbluffender is – men niet kon waarnemen dat ze ademde’ (eigen cursivering).⁴⁰ Een bekend citaat dat meestal wordt gebruikt om de ongewone toestand van extase van Christina van Stommeln te illustreren. Wat mij

in deze context aanspreekt is vooral het fenomeen van een Latijnse hymne die blijkbaar werd afgewisseld met strofes in de volkstaal en de werking die deze uitvoering kon hebben op de toehoorders. De hymne *Jesu dulcis memoria* wordt in de bronnen meestal aangeduid als de ‘jubilus van de heilige/zalige Bernardus’.⁴¹ Extase is hier het effect van een (semi)metrisch gezang (aangeduid als *jubilus*) met (geïmproviseerde?) strofes in de volkstaal.

Liederen kunnen niet alleen toehoorders in extase brengen, ze kunnen ook onder of zonder extase worden uitgevoerd. De *jubilus* is dus absoluut niet altijd een onverstaanbare klankproductie, maar evengoed een tamelijk gereguleerde klankverandering die kan plaatsgrijpen in gecodeerde, stereotype en vaak repetitieve muzikale patronen.⁴²

Ten slotte moet er nog op gewezen worden dat de toehoorders een verschil waarnemen wanneer liederen onder extase of zonder extase worden uitgevoerd. Zo hoort men Christina van Sint-Truiden in de kerk van Borgloon zingen: ‘Ze liet een gezang horen van zulk een zoetheid dat het eerder engelenzang leek te zijn dan dat van een mens (...), toch was dit een veel korter gezang dat veel onderdeel voor de zoetheid van de harmonie eigen aan de jubilus die, terwijl hij haar geest te boven ging, onvergelijkbaar weerklonk tussen keel en borst.’⁴³ Het gezang zonder extase is korter dan wanneer Christina extatisch zingt en de klank situeert zich op een specifieke plaats in het lichaam.

De begijn Douceline van Digne (ca. 1214-1274) is net uit extase en zingt het Introïtus voor Kerstmis, *Puer natus est nobis*. Er treedt blijkbaar een soort retentie op waardoor ze ‘buiten zichzelf’ blijft en toch meer dan begrijpelijke dingen uitspreekt: ‘En ze zong zo zoet en zo vol vreugde en vurigheid, dat ze zichzelf niet kende, zo was ze van de zoetheid van dat zachte Kind vervuld. En de broeders stonden om haar heen, met grote devotie, en luisterden vol eerbied naar haar heilige woorden, want ze sprak zeer glansrijk over de heilige weldaad van de Incarnatie.’⁴⁴

De mystieke ervaring als operatieve praktijk

Het derde soort functionalisme zou ook het uitgangspunt kunnen worden voor toekomstig onderzoek, waarbij de mystieke ervaring als een totaalervaring wordt benaderd. Zingen, dansen, extatische ervaringen zijn fenomenen die niet moeten worden geëxotiseerd, maar deel uitmaken van en functioneerden naast een mystieke praktijk die ons enkel schriftelijk is overgeleverd. Dit geschreven discours kenmerkte zich wellicht door specifieke doeleinden die nu wazig zijn geworden.

Fundamenteel is de opschorting van het methodologisch onderscheid dat gemaakt wordt tussen de mystieke teksten, de mystieke ervaring en de praktische mystieke expressie. Daróczy heeft laten zien dat dit verschillende kanten van dezelfde medaille zijn.⁴⁵ De ervaringsmystiek is een praktijk die specifieke technieken en methodes ter beschikking heeft. Het zingen van de liederen, het ervaren van de *minne* via het com-

municeren van geïncorporeerde teksten kan niet los van elkaar worden gezien. De studie van de mystiek dus beperken tot een cognitieve leeservaring is niet alleen anachronistisch, maar ook reductionistisch ten koste van een fundamenteel ruimtelijke totaalervaring.⁴⁶

We zouden ons kunnen voorstellen dat een volledige memorisering en incorporering van enkele of alle vijfenveertig liederen van Hadewijch leidt tot het ontwikkelen van een gevocaliseerde extatische praktijk die ook zin heeft voor potentiële toehoorders/deelnemers.

Door het experimentele – want niet geïstitutionaliseerde – karakter van deze praktijken is het niet verwonderlijk dat ze tot grote verbazing van sommige onvoorbereide of ongewenste toehoorders kunnen leiden. Maar is het onlogisch in de liederen van Hadewijch een oeuvre te zien dat functioneert als de kern van dergelijke mystieke en gevocaliseerde praktijken?

Diepgang is geen gevolg van discursieve interpretatie, maar van een repetitieve praktijk. Er kan pas sprake zijn van een ervaring als die ervaring gedeeld en gecommuniceerd kan worden. Een ervaring meedelen die ligt vóór en/of voorbij het discursieve, vindt plaats op het punt waar de taal tastbaar, haptisch wordt.

Hadewijchs liederen werden gezongen, meer nog: ze staan in een fundamenteel vocale traditie waarbij de mystieke ervaring onlosmakelijk verbonden is met een expressie. Wellicht zal het nog even duren vooraleer de medioneerlandistiek hiervan de implicaties en consequenties durft te onderkennen. Voorlopig moeten we het nog stellen met het kwezelachtige beeld van begijntjes die de refreinen van Hadewijch zingen ‘onder het handwerken, aan spinnewiel of weefgetouw’.⁴⁷

Besluit

Vijftien jaar geleden publiceerde Louis Peter Grijp een baanbrekend artikel waarin hij op basis van de scherpe intuïties van Frank Willaert het bewijs kon leveren van de gezongen uitvoeringspraktijk van de liederen van Hadewijch. Dit heeft echter niet (onmiddellijk) geleid tot fundamenteel andere inzichten of wendingen in het Hadewijch-onderzoek. In oktober 2006 heb ik ter voorbereiding van een concert met dertiende-eeuwse Nederlandse liederen het onderzoek van Willaert en Grijp als uitgangspunt genomen met het oog op het vinden van nieuw materiaal. Dit leverde alvast opnieuw een melodie op die zonder twijfel als model diende voor Hadewijchs zestiende lied. De sterke formele bewijskracht van deze vondst en het specifieke karakter van het model bevestigen niet alleen het onderzoek van Willaert en Grijp, maar leveren ook nieuwe inzichten en mogelijke onderzoekspistes. Dit alles heb ik proberen te situeren tegen de achtergrond van een nieuwe stroom functionalistische analyses van Hadewijchs teksten, waarvan de studie van Daróczy ongetwijfeld het recentste en meest kritische voorbeeld is. Dat Hadewijchs liederen werden gezongen, lijkt een marginaal gegeven in het huidige, vooral op de mystieke tekst gerichte onderzoek dat

de Hadewijch-studie domineert, maar zou kunnen leiden tot een aantal fundamentele herzieningen in de studie van de Brabantse mystiek. De mystieke ervaring zou kunnen worden opgevat als een ruimtelijk en dynamisch gegeven waarvan de te bestuderen deelfenomenen (teksten, psychosomatische ervaringen, sociale praktijken, muzikale fenomenen, discoursen) onmogelijk in een kwalitatieve hiërarchie kunnen worden geplaatst of als losse entiteiten kunnen worden bestudeerd zonder te kort te doen aan de totaliteit van de ervaring. Het verschil tussen de ervaring als praktijk 'van binnenuit' en als discours 'van buiten' kan niet beter worden beschreven dan met deze boutade van een dertiende-eeuwse begijn:

U spreekt en wij doen. U onderwijst en wij ondernemen. U leest voor en wij lezen uit. U kauwt en wij verzwelgen. U marchandeert en wij kopen. U verlicht en wij vatten vuur. U veronderstelt en wij weten. U vraagt en wij nemen. U zoekt en wij vinden. U bemint en wij smachten. U smacht en wij sterven. U zaait en wij oogsten. U werkt en wij rusten. U vermagert, wij worden vet. U belt en wij zingen. U zingt en wij dansen. U bloeit en wij dragen vruchten. U proeft, wij genieten.

De liederen van Hadewijch bieden misschien stof tot nadenken. Ze dienen allereerst om gezongen en ervaren te worden.⁴⁸

Noten

- 1 Schottmann 1973. Cruciaal zijn p. 240-252 van Willaert 1984, waarin Willaert op formeel niveau een verband legt met het trouvèrerepertoire en p. 283-296, waar hij de balans opmaakt van de argumenten pro en contra een gezongen uitvoering van Hadewijchs liederen. Acht jaar later gaat Louis Grijp hiermee muzikaal aan de slag (zie Grijp 1992). Pas 15 jaar later kan hieraan een nieuw model worden toegevoegd. Wellicht zeggen de lange tussenperiodes ook iets over het gebrek aan belangstelling dat voor dit onderzoek bestaat in de gespecialiseerde kringen.
- 2 Voor het contrafact en de hier gehanteerde methode, zie Gennrich 1965, Grijp 1991 en Grijp 1992.
- 3 Een aantal parameters van de contrafactmethode lijken mij niet adequaat te zijn voor de interne logica van de middeleeuwse compositietechniek. Hierover verder in verband met de sequens *Marie preconio*. Zie voor de problematiek en complexiteit van de middeleeuwse contrafactuur ook Stevens 1986, p. 105-109.
- 4 Gennrich 1965.
- 5 Zie de recente studies van Joanna Ziegler (Ziegler 2004) en Mary Suydam (Suydam 2004; specifiek over Hadewijch, p. 140-145). Suydam is vooral schatplichtig aan de performance-studies van Richard Schechner en Victor Turner.
- 6 Suydam 2004, p. 143: 'Hadewijch's speech which performs sorrow and enacts triumph simultaneously, is incomprehensible without a consideration of three factors: the performance dimension of the experience itself, the transcription through which the speech has been mediated to successive audiences, and the tension and resolution of the social drama within the text.' En p. 144: 'Multiple productions and receptions of ecstatic texts insure ongoing mediation of performers and audiences in beguine and other ecstatic textuality.'
- 7 Deze verklaringen gaan vaak uit van een ideologische tegenstelling tussen de middeleeuwse schriftcultuur die clericiaal en mannelijk zou zijn en de subalterne, orale en vrouwelijke cultuur.

Ongetwijfeld is deze visie al te eenvoudig en gaat het om constant verschuivende en elkaar beïnvloedende socioculturele tendensen. Een voorbeeld van deze tegenstelling bij Suydam 2004, p. 144: '(...) the audience who transcribed the record of this performance [bedoeld wordt de overgeleverde tekst van de visioenen van Hadewijch] were clerics. Certainly they knew that Hadewijch's actions were not permissible. It is impossible to know to what extent Hadewijch was the author of the words we now have.' Over het concept van het *subalterne* in de culturele studies, zie Spivak 1988. Over de historische en ideologische verhoudingen tussen discours en praktijken, zie het werk van Foucault 2001 en het onderzoek van Ginzburg 1981 en 1993.

- 8 Daróczy 2007.
- 9 Zie ook Daróczy's bijdrage in deze bundel.
- 10 Naast een uitbreiding van het contrafactuuronderzoek zou het zinvol zijn om dit ook cartografisch op te vatten: het in kaart brengen van de bronnen van mogelijke modellen en contrafacten en de constructie van een geografisch op te vatten 'contrafactcomplex'. Dit kan nieuw primair en secundair bronnenmateriaal opleveren.
- 11 Willaert 1984, p. 240-251. Willaert onderzoekt via de repertoria van Frank en Molk-Wolfzettel de rijmschemata van troubadours, trouvères en Minnesänger waarbij hij reeds aanwijzingen geeft voor mogelijke ontlening door Hadewijch. De reden van deze ontlening is natuurlijk onlosmakelijk verbonden met de contrafactproblematiek en de gezongen uitvoering van de liederen. Voor een globale problematiek van het spreken en zingen bij Hadewijch zie Daróczy 2007.
- 12 Als bron voor *Marie preconio* wordt stevast verwezen naar het prosarium uit Utrecht (voor de uitgave van dit prosarium, zie: De Goede 1965). Maar het in kaart brengen en inhoudelijk onderzoeken van andere bronnen kan misschien nieuw materiaal opleveren of de keuze en invloed van het model voor het oeuvre van Hadewijch verduidelijken. Willaert (1995) heeft reeds gewezen op een sterke vormschematische invloed van het nieuwe Franse liturgische en paraliturgische repertoire, dat vooral in Noord-Frankrijk en in Parijs in de twaalfde en dertiende eeuw ontstond (hymne, sequens, conductus, prosae, tropen, rondeau) op de liederen van Hadewijch. Een onderzoek in die richting kan wellicht interessant zijn. *Marie preconio* staat bijvoorbeeld ook in het dertiende-eeuwse prosarium van de Parijse Sainte-Chapelle (voor een facsimile-uitgave, zie: *Le prosaire* 1952) en in Manuscript 61 uit Cambrai (zie Barbara Hagghs website <http://www.music.umd.edu/Faculty/haggh-huglo/Haggh%20-%20MASSMORE.htm>). Polyfone (en getropeerde) versies uit de dertiende eeuw zijn onder andere bekend in de Codex Las Huelgas van de gelijknamige cisterciënzerinnenabdij bij Burgos. De melodie komt overeen met die van het Utrechts prosarium, maar is gemensureerd. Een verwante versie maar duidelijk aangepast aan de lokale, orale zangstijl is de driestemmige versie uit het vroegveertiende-eeuwse Florentijnse laudario Magliabechiano (zie Wilson 1996). Interessant is tenslotte de vermelding van een contrafactversie van *Marie preconio* in Gennrich, 1965, p. 19: het handschrift lat. 15131 van de Parijse Bibliothèque Nationale vermeldt op fol. 177b een *Marie preconio* gezongen op de wijze van *Par defaus de leauté que j'ai en amour trouvé me partiré du país*. Hier functioneert de Latijnse hymne niet meer als model, maar wordt ze op haar beurt gezongen op de melodie van een Frans virelai. Voor zover ik heb kunnen nakijken is er van dit virelai geen melodie bekend. *Marie preconio* is dus zelf een voorbeeld van wat Grijp 'meerwijzigheid' noemt (zie Grijp 1991, p. 191-196).
- 13 Willaert 1984, p. 243 en p. 295-296; Grijp 1992, p. 76-78, werkt dit uit en komt tot een overtuigend resultaat.
- 14 Dit stilzwijgen werd pas onlangs doorbroken met de ingrijpende publicaties van Anikó Daróczy (zie haar proefschrift uit 2005, gepubliceerd als Daróczy 2007).
- 15 Hiervoor ben ik de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde en vooral Marijke De Wit dank verschuldigd. Op 18 oktober 2006 heb ik met mijn ensemble *grainde-lavoix* (met Patrizia Hardt, Bart Meynckens en Jan Van Outryve) de nieuwe gezongen versies van liederen van Hadewijch (Lied II en XVI) en Hendrik van Veldeke (drie liederen) aan het publiek van de KANTL in Gent voorgesteld.

- 16 Voor het chanson van Rogeret de Cambrai werd uitgegaan van de versie in het Chansonnier de l' Arsenal. Voor een facsimile-editie zie *Le chansonnier* 1909-1910.
- 17 De eerste twee strofes hebben als rijmschema aBaBaaB, de drie laatste strofes zijn zoals hierboven aangeduid. Deze afwijking zorgt wellicht voor verwarring in de repertoria maar ook bij onderzoekers. Sommige rijmschemata bevatten varianten die bij comparatief onderzoek naar contrafactuur moeten worden gelijkgeschakeld. Het is niet onmogelijk dat op die manier nog andere liederen aan het licht komen. Willaert suggereert in zijn studie uit 1984 een lied van Guillaume le Vinier met hetzelfde rijmschema, maar met een gelijk aantal lettergrepen per vers, waardoor het formeel afwijkt van Hadewijchs lied en onmogelijk als melodie kan functioneren. Grijp ging uit van Willaerts suggesties waardoor het lied van Rogeret de Cambrai in het kluwen van de repertoria verborgen bleef.
- 18 Hadewijchs Lied XIX lijkt formeel op XVI met dit verschil dat de eerste drie verzen van het *Abgesang* niet worden herhaald zoals in XVI en bij Rogeret de Cambrai. Lied XIX heeft dan weer wel vier heffingen in het eerste vers, wat beter overeenkomt met de acht lettergrepen bij Rogeret, in plaats van drie heffingen in het geval van Lied XVI. Dat dit bij Hadewijch echter niet zo relevant is, toont de tweede strofe van Lied XIX: daar gebruikt ze in het eerste vers drie heffingen in plaats van vier. Het eerste vers van de achtste strofe van Lied XVI heeft dan weer wel vier heffingen. Een opvallend verschil tussen Rogerets en Hadewijchs rijmschema is de consequente afwisseling van vrouwelijke en mannelijke eindrijmen in de kop in het geval van Rogeret, en alle mogelijke combinaties bij Hadewijch. In strofe 1, 2, 4, 8, 9 gebruikt Hadewijch in de kop enkel mannelijke rijmen; in strofe 6 en strofe 7 alleen vrouwelijke; in strofe 3 is het a-rijm mannelijk en het b-rijm vrouwelijk; in strofe 5 en strofe 10 is het a-rijm vrouwelijk en het b-rijm mannelijk. Bij Hadewijch gaat de voorkeur dus uit naar een kop van mannelijke eindrijmen. Strofe 3 staat een beetje geïsoleerd met het vrouwelijke b-rijm en dat is niet verwonderlijk: een vrouwelijk eindrijm in de tweede stol gaat het meeste in tegen de muzikaliteit van Rogerets melodie. Bij Rogeret eindigt de stol telkens kernachtig met een mannelijk rijm, wat net het dansante karakter stimuleert. Hadewijch heeft deze afwijking bewust retorisch bedoeld: a en b verhouden zich inhoudelijk tweemaal als de derde persoon enkelvoud en de infinitief van hetzelfde werkwoord (verwint-verwinnen; bekint-bekinnen). Dit 'spelletje' komt alleen voor in de derde strofe.
- 19 Omdat de tekst van Hadewijch in het eerste en derde vers meestal een accent minder heeft dan het chanson van Rogeret, krijgen sommige lettergrepen meer noten waardoor het melismatische karakter wordt versterkt. Wat tekstplaatsing betreft is dit de enige plaats bij Hadewijch die eventueel verschillende zettingen toelaat. In mijn transcriptie heb ik ervoor gekozen het melisme retorisch te schikken. Zo komt het in het eerste vers te liggen op 'nuwen' en in het derde vers op 'voghele'. In het laatste geval wordt niet zozeer uitgegaan van het Nederlandse metrum als wel van de ongetwijfeld door het Franse voorbeeld beïnvloede stuwung die het melisme ook in het Nederlands veroorzaakt en die Hadewijch vanuit haar Franse voorbeelden niet onbekend zal zijn geweest. Het melisme op de laatste lettergreep van 'voghele' komt bovendien in de gezongen praktijk helemaal niet onnatuurlijk over.
- 20 Dinaux 1970.
- 21 Die populariteit zorgt er nu nog altijd voor dat zijn naam voorkomt in bijna alle opsommingen van grote trouvères, hoewel we maar één lied van hem kennen, en dat dit lied ook vrij regelmatig op plaat is gezet. Het lied is in vier bronnen overgeleverd die het unaniem aan Rogeret de Cambrai toeschrijven: het Chansonnier Clairambault (F-Pn nouv. acq. fr. 1050 [X]), het Chansonnier de l' Arsenal (F-Pa 5198 [K]), verder F-Pn fr. 845 [N] en F-Pn fr. 847 [P]. Daarnaast is er een Provençaalse versie van de tekst bekend. Voor een comparatieve transcriptie, zie Tischler 1997, nr. 280.
- 22 Grijp 1992, p. 84.
- 23 Ribera 1922; Anglés 1958. Op de invloed van het trouvèrelid op de Cantigas de Santa Maria kan ik hier niet ingaan; zie hiervoor eveneens Anglés 1958.
- 24 Dit bleek proefondervindelijk bij de uitvoering van het lied. Het zou interessant kunnen zijn te kijken hoe het lied klinkt, gezongen door zangers die de tekst volledig uit het hoofd kennen.

- 25 Stevens 1986, p. 159-198; over dansliederen in Noord-Frankrijk, meer bepaald de *carole*, zie Page 1986, p. 77-84.
- 26 Het *Abgesang* met zijn korte herhalende motieven is niet toevallig zo geschikt als 'refrein' in Cantiga 139.
- 27 Men zou kunnen opwerpen dat Hadewijch enkel de formele aspecten van het lied behield en dat een mogelijke uitvoering geen rekening zou houden met het dansante karakter, maar dit lijkt me een absurde redenering: of men nu uitgaat van een 'vrije' ritmiek (zoals de notatie van het Chansonier de l'Arsenal lijkt te suggereren) of van een meer kwantitatief metrum (zoals de notatie van de Cantigas): het lied blijft dansen, hoe het ook mag worden gezongen, niet zozeer door een opgelegd metrum, maar door de intrinsiek dansante compositie die gebruikmaakt van kernachtige sequentiële motieven die door verkorting in het *Abgesang* een ritmische acceleratie teweegbrengen.
- 28 Over een status quaestionis van de didactische of mystagogische opvattingen van Hadewijchs teksten, meer bepaald de Visioenen, zie Fraeters 1999.
- 29 Het contrafactonderzoek is een 'veilige' (maar daarom niet per se wetenschappelijke) methode als ze strikt blijft vasthouden aan de informatie die repertoria verschaffen. De aard van de contrafactuur maakt echter een veel diepgaander en inhoudelijk experimenteel onderzoek noodzakelijk. Dit vraagt eigenlijk een grondige en gememoriseerde a-priorikennis van de liederen van Hadewijch (vooral dan op het gebied van metrum en rijmschemata) die dan aan het Franse en Latijnse repertoire zelf kan worden getoetst. Te grote afhankelijkheid van kwantitatieve schemata levert te weinig en vaak foutieve informatie op.
- 30 Simons 2001, p. 130.
- 31 Voor een kritiek op het academisch reductionisme van de ervaringsmystiek, zie Dinzlacher 1993. Voor een comparatief onderzoek naar de inhoud van de Brabantse mystiek en het soefisme zie Sells 1994. Een comparatief onderzoek op formeel niveau zou bijvoorbeeld kunnen uitgaan van het werk *Kitab âdâb al-samâ' wa al-wajd* (Het boek van het juiste gebruik van het luisteren en de trance) van Al-Ghazzâlî (ca. 1111). Delen van zijn werk waren trouwens in de middeleeuwen in West-Europa bekend. Voor een vertaling van dit werk zie MacDonald 1901-1902. Voor een inleidend werk zie Rouget 1990, p. 449-544.
- 32 Eén uit de talloze voorbeelden zijn de veertiende-eeuwse Mariagezangen uit het *Llibre Vermell* voor de Madonna van Montserrat met aanwijzingen voor dans: *ad tripudium rotundum*.
- 33 Stevens 1986, p. 159-197; Page 1986, p. 77-84; Lewis 1995; Fuhrmann 2004, p. 182-183, p. 293.
- 34 Over het verschil tussen hoge en lage stijl in het trouwèrerepertoire en de relatie tot het danslied zie Page 1986, p. 33-39
- 35 Page 1989, p. 166: 'The willingness to regard certain chants (...) as items with a life and usefulness independent of such place as they had in the liturgy reflects a medieval conception of devotional Latin song and poetry which is easily overlooked. Edmund Rich [1175-1240] expresses it well in the early 13th century when he speaks (...) of those who pray "with words arranged in rhythmic form or composed in curious poetry".' En iets verder over de pedagogische dimensie: 'There is an echo here of the court practice (...) whereby a junior and essentially probationary member of a community (...) was expected to divert his elders with song.'
Over Hadewijchs mystieke pedagogie zie Fraeters 1999. Een mogelijke onderzoekspiste is wellicht om te kijken naar pedagogische modellen uit de hoofse traditie en de inbreng van zang hierin (een mystieke *ars amatoria*).
- 36 Voor relevante citaten zie Daróczy 2007, p. 369-373. De lange melismen van het *alleluia* bijvoorbeeld worden door de Victorijnen geassocieerd met het apofatisch spreken. Vandaar dat de sequens, wil ze het karakter van een jubilus krijgen, nieuwe en ongewone woorden moet bevatten. Over de Victorijnse sequens zie Fassler 1993.
- 37 De *jubilus* wordt geassocieerd met zelfverlies, terwijl de mystieke teksten en de melodieën van de liederen er eerder op gericht zijn dat de mysticus zich niet verliest in de *minne*. Zo opgevat 'beschrijven' de teksten een ervaring, waarvan de toehoorder deelgenoot kan worden, maar houden ze hem/haar tegelijk op een veilige afstand. Ze vormen als het ware een soort socioreligieus en psychosomatisch vangnet.

- 38 ‘Dulcissima melodia spiritus intra ipsum ebulliens exterius gallicum dabat sonum, et vena divini sussurri quam auris ejus suscipiebat furtive gallicum erumpebat in jubulum. Lignum quandoque, ut oculis vidimus, colligebat e terra, ipsumque sinistro brachio superponens, arculum filoflexum tenebat in dextera quem quasi super viellam trahens per lignum et ad hoc gestus repraesentans idoneos, gallice cantabat de Domino’ (Thomas van Celano, II, *Vita* 90, geciteerd in Fuhrmann 2004, p. 262).
- 39 Walter Simons (Simons 2001, p. 65-67) legt een duidelijke link tussen de activiteiten van Franciscus in Noord-Italië en de begijnenbeweging in Vlaanderen: ‘The similarities between the lives of the *mulieres religiosae* of the southern Low Countries and their contemporaries, the first Franciscans of Umbria and Tuscany, apparently also struck James of Vitry (...)’ Comparatief onderzoek naar de formele aspecten van de praktijken van de *laudesi* (de laudenzangers), waarover men beter is ingelicht, kan ook hier verhelderend zijn.
- 40 ‘Facto prandio, dum plebanus infirmum uisitare, accidit, quod persona quedam ex deuicione coram nobis cantaret: “ihesu dulcis memoria”, et theutonica uerba deuotissima interposita simul concineret. que et me sepius ad lacrimas promouerunt: et rapta est predicta puella in tantum mentis excessum, ut in omnibus sensibus immobilis facta et toto corpore indurata nullum uite sensibilis preferret indicium, et – quod plus addidit stuporis – nec perpendi poterat, quod attraheret spiritum’ (Petrus van Dacië, *Vita Christinae Stumbelesensis*, geciteerd in Fuhrmann 2004, p. 292).
- 41 De hymne was Hadewijch goed bekend, want ze citeert haar onder andere in haar vijftiende brief (Mommaers 2003, p. 80). Bovendien komen twee van haar liederen overeen met het rijmschema (aaaa) (Willaert 1984, p. 246; Willaert 1995). Is het mogelijk dat deze liederen gezongen werden op de melodie van *Jesu dulcis memoria*? Dat zou kunnen, hoewel we dit niet verder hebben onderzocht. De beschrijving van Petrus van Dacië alludeert in elk geval op verzen in de volkstaal die op de melodie gezongen werden. Bovendien is de hymne ook het voorwerp van ‘meerwijzigheid’. Naast de meest bekende versie geeft Lausberg een transcriptie van een sequensmelodie (elke strofe is voorzien van een nieuwe melodie, in totaal 42; cf. de sequensmelodie van *Marie preconio*) uit een dertiende-eeuws handschrift uit de Bodleian Library in Oxford (Laud. Misc. 668). Zie hiervoor Lausberg 1967, p. 60-66. Interessant is verder de melodie uit het Tongerse handschrift afkomstig uit het regulierenklooster Ter Nood Gods (Brussel, KB Ms. IV 421). Dit handschrift is weliswaar uit de vijftiende eeuw en situeert zich binnen de Moderne Devotie, maar vermeldt bij twee citaten, waarvan een uit de Rijmbrieven (XVIII), de naam ‘Hadewig’. Zie Indestege 1951, p. 92-93. Met dank aan Pieter Mannaerts en Ulrike Hascher-Burger voor deze informatie.
- 42 Onvermijdelijk roept dit fenomenen op zoals de *duende* in de flamenco. De toehoorders horen bij het opkomen van de *duende* de stemkwaliteit van de zanger veranderen: zanger én toehoorders komen vervolgens ‘in een toestand van trance’.
- 43 ‘Igitur in eodem loco, omni nocte Christina Matutinorum frequentans vigilias, recedentibus omnibus de ecclesia, et obseratis januis, per aream pavimenti ecclesiae deambulans, canticum dulcedinis emittebat, ut potius videretur cantus angelicus quam humanus. Cantus ille tam mirabilis erat auditu, ut omnium musicorum instrumenta, omnium mortalium voces excelleret; minor tamen in longe impar dulcedine illius harmoniae jubilo, qui dum mente excederet, inter guttur et pectus ejus incomparabilis resonabat’ (Thomas van Cantimpré, *Vita Christinae Mirabilis* 39, p. 656, geciteerd in Fuhrmann 2004, p. 307 en in Daróczy 2008, p. 368, waarop we de licht gewijzigde vertaling hebben gebaseerd).
- 44 ‘E cantava ho doussamens, am tach de gauch e am tan gran ardor, que non si connoissia, tant era plena dell sentiment de la doussor d’aquel tenre enfant. E li fraire estavan li entorn, per gran devocion, auzent am reverencia la sieus sanctas paraulas, que parllava mot gloriozaments sobre l sant benifici de l’Encarnacion’ (anoniem, *Vie de Sainte Douceline* 9, geciteerd in Fuhrmann 2004, p. 310).
- 45 Daróczy 2007, p. 447-482.
- 46 Over het belang van de extensieve en intensieve ruimte bij Hadewijch zie Daróczy 2007, p. 483-486.

- 47 Van Oostrom 2006, p. 433 blijft, in zijn overigens meeslepende nieuwe boek, vasthouden aan een dergelijke visie.
- 48 Dinzeltbacher 1993, p. 331, Daróczy 2007 en haar bijdrage in deze bundel. Het verschil tussen een ervaringsmystiek als operatieve praktijk en een theoretische benadering van bovenaf of van buiten, komt schitterend tot uiting in de manier waarop een dertiende-eeuwse begijn een Parijse theoloog gevat van antwoord dient. Natuurlijk zijn haar woorden niet ‘zonder mediatie’ overgeleverd, maar via de schertsende pen van een dominicaan in de *Compilatio singularis exemplorum*, een Latijns werk dat niet ver van de *Decamerone* staat en waarin mannen het onderspit delven. ‘Vous dites et nous faisons./ Vous apreneés et nous aprenons./ Vous lisés et nous eslisons./ Vous machiés et nous engloucissons./ Vous marcheandés et nous acatons./ Vous enlumínés et nous embrasons./ Vous quidés et nous savons./ Vous demandés et nous prenons./ Vous querés et nous trouvons./ Vous amés et nous languissons./ Vous languissiés et nous mourons./ Vous semés et nous messonnons./ Vous labourés et nous reposons./ Vous agraillessiés, nous nous engroissons./ Vous sonnés et nous cantons./ Vous cantés et nous espringons./ Vous florissiés, nous fructefions./ Vous goustés, nous assavorons’ (Simons 2001, p. 217) .

Literatuur

- Anglés, Higinio, *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio. Facsimil, transcripción y estudio crítico*. Barcelona 1964 (vol. 1), 1943 (vol. 2), 1958 (vol. 3).
- Daróczy, Anikó, *Groet gheruchte van dien wondere. Spreken, zwijgen en zingen bij Hadewijch*. Leuven 2007 (dissertatie Leuven 2005).
- Dinaux, Arthur, *Les trouvères cambrésiens*. Paris 1970 (herdruk van 1836).
- Dinzeltbacher, Peter, *Mittelalterliche Frauenmystik*. Paderborn 1993.
- Fassler, Margot, *Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*. Cambridge 1993.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris 2001.
- Fraeters, Veerle, ‘Visioenen als literaire mystagogie: stand van zaken en nieuwe inzichten over intentie en functie van Hadewijchs Visioenen’, in: *Ons Geestelijk Erf*, 73:2-3 (1999), p. 111-130.
- Fuhrmann, Wolfgang, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*. Kassel 2004.
- Gennrich, Friedrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*. Langen bei Frankfurt 1965.
- Ginzburg, Carlo, *De kaas en de wormen. Het wereldbeeld van een zestiende-eeuwse molenaar*. Amsterdam 1981.
- Ginzburg, Carlo, ‘Micro-history: Two or Three Things That I Know About It’, in: *Critical Inquiry* 20 (1993), p. 10-35.
- Goede S.J.C., N. de (red.), *The Utrecht prosarium*. Amsterdam 1965. Monumenta Musicae Neerlandicae 6.
- Grijp, Louis Peter, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991.

- Grijp, Louis Peter, 'De zingende Hadewijch', in: F. Willaert (red.), *Een zoet akkoord, Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 72-92, 340-343. Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen 7.
- Hadewijch, *Strofische gedichten*, N. De Paepe (ed.). Leiden 1983.
- Indestege, Luc, *Middel nederlandse geestelijke gedichten, liederen, rijmspreuken en exemplen. Uitg. naar een pas ontdekt handschrift van het einde der 15e eeuw, afkomstig uit het Windesheimer klooster 'Ter Noot Gods' te Tongeren*. Gent 1951.
- Lausberg, Heinrich, *Hymnologische und hagiografische Studien (I). Der Hymnus 'Jesu dulcis memoria'*. München 1967.
- Le chansonnier de l'Arsenal*, facsimile, Pierre Aubry en Alfred Jeanroy (ed.). Paris 1909-1910.
- Le Prosaire de la Sainte-Chapelle. Manuscrit du chapitre de Saint-Nicolas de Bari (vers 1250)*, facsimile, in: René-Jean Hesbert (ed.), *Monumenta musicae sacrae I*. Mâcon 1952.
- Lewis, Gertrud Jaron, 'Music and Dancing in the Fourteenth-Century Sister-Books', in: A.C. Bartlett (red.), *Vox mystica, Essays on Medieval Mysticism in Honor of Professor Valerie M. Lagorio*. Cambridge 1995, p. 159-169.
- MacDonald, Duncan B., 'Emotional religion in Islam as affected by music and singing being a translation of the 'Ihyâ 'Ulûm ad-Dîn' of al-Ghazzâlî with analysis, annotation, and appendices', in: *Journal of the Royal Asiatic Society* (1901), p. 195-252, (1902) p. 1-28 (=http://www.ghazali.org/articles/gz-music.pdf).
- Mölk, U. en F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. München 1972, 2 delen.
- Mommaers, Paul, *Hadewijch. Schrijfster, Begijn, Mystica*. Leuven 2003.
- Oostrom, Frits van, *Stemmen op schrift*. Amsterdam 2006.
- Page, Christopher, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*. Berkeley 1986.
- Page, Christopher, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France 1100-1300*. Berkeley 1989.
- Ribera, Julián, *La música de las cantigas. Estudios sobre su origen y naturaleza*. Madrid 1922.
- Rouget, Gilbert, *La musique et la transe*. Paris 1990.
- Schottmann, Hans, 'Autor und Hörer in den Strophischen Gedichten Hadewijchs', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 102 (1973), p. 20-37.
- Sells, Michael A., *Mystical languages of unsaying*. Chicago 1994.
- Simons, Walter, *Cities of Ladies. Beguine Communities in the Medieval Low Countries, 1200-1565*. Philadelphia 2001.
- Spanke, Hans, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*. Leiden 1955.
- Spivak, Gayatri C., 'Can the Subaltern Speak?', in: C. Nelson en L. Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana 1988, p. 271-313.
- Stevens, John, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge 1986.

- Suydam, Mary A., 'Visionaries in the Public Eye: Beguine Literature as Performance', in: Ellen E. Kittell en Mary A. Suydam (red.), *The Texture of Society*. New York 2004, p. 131-152.
- Tischler, Hans, *Trouvère Lyrics with Melodies: Complete Comparative Edition* (15 vols). Heuhasen-Stuttgart 1997. Corpus Mensurabilis Musicae 107.
- Willaert, Frank, *De poëtica van Hadewijch in de Strofische Gedichten*. Utrecht 1984.
- Willaert, Frank, 'Van luisterlied tot danslied: de hoofse lyriek in het Middelnederlands tot omstreeks 1300', in: F. van Oostrom e.a. (red.), *Grote lijnen: syntheses over Middelnederlandse letterkunde*. Amsterdam 1995, p. 65-81, 183-193.
- Wilson, Blake, 'Indagine sul Laudario Fiorentino (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Banco rari 18)', in: *Rivista Italiana di Musicologia* 31 (1996), p. 243-280.
- Ziegler, Joanna E., 'On the Artistic Nature of Elisabeth of Spalbeek's Ecstasy: The Southern Low Countries does Matter', in: Ellen E. Kittell en Mary A. Suydam (red.), *The Texture of Society*. New York 2004, p. 181-202.

Een tweede proefvlucht naar het zwarte gat van de veertiende eeuw

De opvattingen van een germanist*

Helmut Tervooren

Iedere student die zich bezighoudt met middeleeuwse Duitse of Nederlandse literatuur, leert dat de hoofse cultuur uit het westen kwam en dat de *Nidere lande*¹ een van haar toegangspoorten was. Dat is ook zeer aannemelijk voor wie de geografische en economische omstandigheden van Noordwest-Europa bestudeert. De economische en culturele centra van Europa lagen in de twaalfde, dertiende en veertiende eeuw in de Champagne, in Picardië en in Vlaanderen. De cultuur- en handelswegen naar het Duitse rijk leidden door de *Nidere lande* naar de Rijn en vandaar verder naar het zuiden en oosten. Wie vervolgens echter, gewapend met deze basiskennis, een blik werpt op de lyriek in de volkstaal en de overlevering daarvan in het noordwestelijke gebied, wordt onherroepelijk bevangen door twijfel aan dit axioma van de literatuur- en cultuurgeschiedenis.

De opvallendste tegenstrijdigheid is dat uit Nederland geen getuigenissen van hoofse lyriek te vinden zijn. Ook ontbreken de grote, representatieve verzamelhandschriften waarin eerst in het zuidwesten en vervolgens in andere delen van het Duitse rijk in de late dertiende en veertiende eeuw de hoofse lyriek in de volkstaal, dat wil zeggen Minnesang en Sangspruchdichtung, bij elkaar werden gebracht. Opgetekende liederenverzamelingen van grotere omvang zijn in Nederland pas bijzonder laat, omstreeks 1400, te vinden. Men kan dat afdoen als een toevallige gril van de overlevering door erop te wijzen, dat Minnesänger als Heinric van Veldeke en hertog Jan van Brabant het bewijs leveren dat ook in de *Nidere lande* Minnesang en Sangspruch hebben bestaan. Wie zo redeneert (en velen redeneren zo: ‘Die hochdeutsche Sprache ist dem niederländischen Minnesang zum Verhängnis geworden’, schrijft Erik Rooth bijvoorbeeld),² gaat er, bewust of onbewust onder invloed van de grote Theodor Frings, van uit dat beiden hun liederen in de taal van hun moederland hebben geschreven. Dat zou echter voor een overgangsgebied als de *Nidere lande* eerst bewezen moeten worden.

Het is heel goed mogelijk dat de moedertaal van de Brabantse hertog, net als de taal van zijn hof, Frans was. Zijn onderdanen spraken een Nederfrankische variant, en zijn liederen zijn opgeschreven in een Hoogduitse taal, net als de liederen van Van Veldeke. Dat moet betekenen dat deze beide dichters uit Brabant en Limburg werden gezien als ‘Duitsers’. Of ze zichzelf ook als zodanig beschouwden staat ter discussie. Hierbij moet onmiddellijk gewezen worden op datgene wat Frank Willaert over de Staufische oriëntatie van Heinric van Veldeke heeft gezegd.³

In het licht van deze overleveringstoestand dringt Willaerts vraag naar 'het zwarte gat'⁴ zich op de voorgrond. Is er een verklaring voor de eigenaardige overlevering? Is er werkelijk sprake van een 'gat', een 'lacune' in de overlevering, zoals gewoonlijk wordt aangenomen, of bestond er in de twaalfde, dertiende en begin veertiende eeuw tussen Boulogne-sur-Mer, Den Haag en Keulen geen noemenswaardige hoofse lyriek die de moeite van het opschrijven waard was, zoals ook wel beweerd is? Deze vraag wil ik onderzoeken door preciezer te kijken naar de overleveringsgetuigenissen van de veertiende eeuw, die door Frank Willaert in 1996 met de hulp van de voorpublicatie op het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* zijn gepresenteerd. Ik vul de getuigenissen aan met de *Lundse fragmenten* uit de dertiende eeuw en met het *Berlijnse Liederhandschrift* ms. germ. fol. 922 uit het begin van de vijftiende eeuw. Overigens ben ik mij ervan bewust dat de door Willaert verzamelde en hierna te bespreken getuigenissen resten kunnen zijn van een liedcultuur die zich mogelijk anoniem en in andere milieus heeft voortgezet en tot aan de dag van vandaag voortleeft. Het onderzoek van Gisela Kornrumpf naar de Latijnse *cantiones* wijst in ieder geval in die richting.⁵

Ik begin met de lijst van Willaert, waaraan misschien nog als indirecte getuigenis het zogenaamde liefdesduet uit *Karl und Galie* kan worden toegevoegd.⁶ Tien van de door hem genoemde getuigenissen⁷ behoren tot de categorie van de *Streuüberlieferung* (de toevallige overlevering van losse liederen). Zoals het woord al zegt zijn dit getuigenissen die vaak met weinig zorgvuldigheid werden opgeschreven en die gekenmerkt worden door het 'Charakter des eher Zufälligen, Sporadischen und Marginalen'.⁸ Systematische inspanningen van een verzamelaar zijn er in ieder geval niet uit op te maken. In de regel ontbreken ook 'engere Beziehungen zu den Texten, mit denen sie zusammen tradiert sind'.⁹ De overleveringscontext wijst naar verschillende milieus: stad, kanselarij, universiteit, klooster en soms ook het hof zijn betrokken bij de overlevering.

Een bibliotheek *in nuce* is het Berlijnse handschrift mgq 284, het zogeheten *Blankenheimer Tristan-handschrift*, dat behalve enkele liederen ook minnereden, Mären, fabels, epische teksten en een kroniek bevat. Daarbuiten is het liederenmateriaal in de *Streuüberlieferung* beperkt. Het loopt uiteen van enkele regels in handschrift 2° 326 van de Amploniana-verzameling in Erfurt tot elf liederen in het *Handschrift-Van Hulthem*. Een tweede kenmerk van deze handschriften: de helft bestaat uit handschriften 'op de grens', dat wil zeggen: ze zijn afkomstig uit het gebied ten zuidoosten van de Nederlanden (Aken, Keulen, Trier). Voor zover daarbij namen achter de teksten kunnen worden vermoed, wijzen die niet naar de Middelnederlandse gebieden, maar naar de klassieke lyriek van het Middelhoogduitse taalgebied. Kortom, de waarde van deze overleveringsdragers als getuige is voor onze vraagstelling gering.

Niet anders moet ook de waarde als getuige worden beschouwd van het belangrijkste en schitterendste handschrift in Willaerts opsomming, het *Manessische Lieder-*

handschrift. Dat handschrift bewijst het bestaan van een corpus van een Minnesänger *Her Heinrich von Veldig*, die, zoals we uit andere bronnen weten, afkomstig was uit het Maasland. Het bewijst echter niet het bestaan van een Maaslandse Minnesang.

Voor wie methodisch zuiver wil werken, is deze uitspraak geldig tot op het moment dat een Maaslandse overlevering van zijn liederen wordt gevonden. De taal van de ons overgeleverde teksten maakt ze in ieder geval ook toegankelijk voor recipienten uit zuidelijke en oostelijke gebieden van het Duitse rijk.¹⁰ Zo moet ook voor hertog Jan I worden geredeneerd. In zijn geval zou geen enkele verklaring nodig zijn, wanneer hij in het Frans had geschreven, want dat was de taal van zijn hof. Daarentegen is voor de keuze van de volkstaal aan het Brabantse hof wél een verklaring gewenst, eens te meer (wanneer we geloof hechten aan de overlevering) bij de keuze van een Opperduitse variant. De stelling dat de hertog met het oog op zijn politieke doelstellingen (expansie naar het oosten) doelbewust te werk ging en een op zijn adressanten afgestemde taal koos, is dan ook plausibel.¹¹ Ik wil overigens met mijn opmerkingen niet ontkennen dat Van Veldeke en Jan van Brabant Maaslandse kenmerken in hun lyriek gebruiken, ik wil hen ook niet losweken uit het grotere geheel van de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Daarin horen zij evenzeer thuis als in de Duitse literatuurgeschiedenis. Maar als getuigen voor een Minnesang in de volkstaal in het noordwesten zijn zij onbetrouwbaar, niet het minst omdat voor hun liederen in de taalvorm waarin ze zijn overgeleverd, in hun geboortestreek kennelijk geen publiek was.

Voor de bewijsvoering resten ons twee fragmenten en enkele omvangrijkere liederenverzamelingen. Om te beginnen enkele opmerkingen bij die laatste. Hoewel deze verzamelingen in de germanistische en neerlandistische vakliteratuur worden aangeduid als liedhandschriften of liedboeken, zijn noch het zogenaamde *Nederrijnse Liederhandschrift* (UB Leipzig, Cod. Rep. II, 144), noch het *Haags Liederhandschrift* of het *Gruuthuse-handschrift* liedboeken zoals de zuidwestelijke klassieke overleveringsdragers (A, B, C), het *Jenaer Liederhandschrift* uit Midden-Duitsland of de Franse chansonniers dat zijn. Eerstgenoemde kennen niet dezelfde concentratie op het hoofse lied, de onbetwistbare toeschrijving aan een auteur en vooral de opmaak die de Duitse en Franse handschriften tot adellijke representatie- en pronkstukken maakte.

Het *Nederrijnse Liederhandschrift*¹², het oudste van de omvangrijkere noordwestelijke overleveringsdragers, is een getuige uit de uiterste periferie. Het verwijst door zijn taal en geschiedenis naar Keulen en daarmee naar de rand van de *Nidere lande*. De literaire context wijst duidelijk op Midden- en Opperduitse verbanden. Daar horen namelijk de overgeleverde auteurs thuis die achter enkele teksten kunnen worden vermoed. Alleen daar zijn parallellen van de liederen en strofen te vinden; alleen daar, en niet verder naar het noordwesten, wordt de Sangspruch¹³ beoefend die deze liederenverzameling kenmerkt. De Sangspruch kent weliswaar strofevormen die verwant zijn met *sproke* en *spreuk*, maar er zijn geen formele equivalenten. Wan-

neer men het handschrift nog nauwkeuriger wil lokaliseren, moet het in samenhang worden gezien met *Handschrift Berlijn mgq 284*, dat uit de bibliotheek van de graven van Manderscheid-Blankenheim afkomstig is. Beide handschriften documenteren de culturele en literaire inspanningen van adellijke families die in het Rijnland tussen Keulen en Koblenz, maar niet in het huidige Nederrijng gebied, hun verblijfplaats hadden en van wie de toonaangevende cultuur gericht was op het Opperduitse gebied, zoals de daar op schrift gestelde literatuur aantoont.

Het *Nederrijnse Liederenhandschrift* komt in zijn oriëntatie op Midden- en Opperduitsland overeen met het *Maastrichts Fragment*¹⁴ van een halve eeuw eerder, waarin eveneens Sangsprüche zijn overgeleverd en dat in de lay-out van zijn teksten het meest overeenstemt met de Opperduitse lyriekhandschriften. Als dit fragment bij het betoog betrokken mag worden, moet er ook in dit geval op worden gewezen dat het afkomstig is uit de periferie van de *Nidere lande*, en misschien uit de adellijke kringen waarin later het *Nederrijnse Liederenhandschrift* is ontstaan.

Ook het *Haags Liederenhandschrift* heeft zich nog niet losgemaakt uit de hoofse codes. Daarop wijst niet alleen de taal. Het handschrift is te lezen als een hoofse minneboek en bevat teksten over hoofse liefde en op het hof gerichte deugdenleren in de vorm van liederen en in het nieuwe, wat betreft ideologie en beeldspraak verwante genre van de minnerede. Daarbij is ongetwijfeld de toonaangevende hoofse cultuur die van het Oberland. Dat hoeft hier niet tot in detail te worden bewezen. Maar in dit handschrift zijn ook namen en teksten te vinden, die wijzen op receptie in een noordwestelijk centrum: Augustijnken van Dordt, Noydekin, en de dodenklacht op graaf Willem IV van Holland. Het is echter vanwege de overleveringsgeschiedenis dat het handschrift in meer centraal gelegen gebieden van de *Nidere lande* moet worden gesitueerd, in Gelre of, waarschijnlijker, in Holland.¹⁵

Voor de kostbaarste en omvangrijkste overleveringsdrager van het Middelnederlandse lied, het liedboek van het *Gruuthuse-handschrift*, liggen de coördinaten duidelijk anders.

1. Het handschrift is sterker westelijk gericht. Ook hier wordt in de liederen een Duits-Nederlandse mengtaal gebruikt, om daarmee 'die Atmosphäre des bewundernden deutschen Minnesangs hervorzurufen',¹⁶ maar de poëtische voorbeeldcultuur is ongetwijfeld Frans.¹⁷ De duidelijkste aanwijzing daarvoor is het grote aantal Franse lyrische vormen (ballade, rondeel)¹⁸ die in de liederen van het handschrift voorkomen, en de toename van de objectieve genres, zoals pastourelles en *sottes chansons*.
2. Het handschrift hoort thuis in het literaire leven van een hoogontwikkelde, internationale stadscultuur.¹⁹

Omdat er een verbinding is tussen de hierboven genoemde handschriften en het iets later geschreven *Berlijns Liederenhandschrift*,²⁰ moet ook dit laatste handschrift nog ter sprake komen. Vergeleken met andere handschriften uit het grensgebied,

is het in zoverre bijzonder dat de liederen erin zijn overgeleverd samen met andere Middelnederlandse teksten, onder andere met de enige handschriftelijke overlevering van het Middelnederlandse (Vlaamse) epos *Seghelijn van Jeruzalem*. Voor het overige past het wat betreft de taal en het verzamelingstype bij het *Haagse* en het *Nederrijnse Liederhandschrift*, met het *Gruuthuse-handschrift* stemt het overeen wat betreft de uitbreiding van het repertoire met *contre-textes*, de voorliefde voor refreinliederen en de streepjesnotatie zonder tekst.

Bij het overzien van al deze handschriften is het mogelijk een overleveringstype vast te stellen, dat naast de *Streuüberlieferung* hoofse liederen naar de *Nidere lande* heeft doorgegeven. Het zijn handschriften

- waarin het auteur-werkmodel vrijwel geheel is verdwenen;
- waarin lied en minnerede als vormstructuur voor het overbrengen van het hoofse gedachtegoed een symbiose zijn aangegaan;
- waarin Opperduitse en Nederlandse taalelementen samengaan;
- die zich hebben losgemaakt uit het adellijk streven naar representatie en zich in verschillende nieuwe milieus een plaats hebben verworven;
- die aan de randen van het gebied zijn ontstaan.

Al deze handschriften (met een voorbehoud voor het *Nederrijnse Liederhandschrift*) kijken vooruit. Met andere woorden: ze zijn niet meer te vangen binnen een discours over het hoofse lied. Met deze handschriften begint iets nieuws. Het typologische kader dat bij ze past is dat van het liedboeken-lied, zoals J. Reynaert dat beschrijft voor het liederengedeelte van het *Gruuthuse-handschrift*²¹ en zoals Doris Sittig het heeft beschreven voor het Duitse liedboeken-lied.²² De pendant hiervan in Oost-, Midden- en Zuid-Duitsland zijn niet de grote 'adellijke' lyriekhandschriften van de veertiende eeuw, maar de liedboekhandschriften van de vijftiende eeuw, zoals het *Sterzinger Liederhandschrift* (begin vijftiende eeuw), het *Liedboek van Jacob Käbitz* (tweede derde van de vijftiende eeuw), het *Augsburger Liederbuch* (omstreeks 1450), en andere liedboeken.

Afgezien van een verschillende mate van het gebruik van Opperduitse taalelementen, zijn het in het begin nog onduidelijke signalen die de noordwestelijke handschriften van deze handschriften onderscheiden. Toch wijzen die signalen al in de richting van een andere culturele oriëntatie en van een andere territoriale verankering. Het gaat om de dichtvormen in het *Gruuthuse-handschrift*, de overleveringssymbiose met epische teksten die vooruitwijzen naar de opkomende nationale literaturen, de dichtvormen in het *Nederrijnse* en het *Berlijnse Liederhandschrift*, en om de namen en betrokkenheid op de dynastie in het *Haags Liederhandschrift*.

In dit verband moet ook op een ander aspect worden gewezen: aan het begin van de vijftiende eeuw is de asymmetrie in de overlevering tussen het Oberland en het Nederland verdwenen. Met andere woorden: het liedboekenlandschap van de vijftiende en zestiende eeuw vertoont geen verschillen meer als bovengenoemde. De *Nidere*

lande zijn in deze tijd eerder een van de productiefste groeikernen van het lied in de volkstaal. Tenminste vanaf deze periode zijn de bronnen in het Middelnederlands en in het Middelhoogduits even belangrijk en kunnen ze met behulp van dezelfde criteria worden beschreven. Deze toestand maakt het *zwarte gat* nog merkwaardiger dan het toch al is. Gezien de mogelijkheden liedteksten van een historische context te voorzien, is de situatie met betrekking tot de bronnen in het noordwesten zelfs nog gunstiger dan in andere gebieden. Hier kan immers worden gewezen op een type bronnen dat, vanaf het midden van de veertiende eeuw, in grotere hoeveelheden allereerst in het noordwesten voorkomt, namelijk hof- en reisrekeningen van de vorsten en graven (vooral in Holland en Gelre) en op soortgelijke bronnen in stedelijke kanselarijen. Janse en Vellekoop²³ hebben laten zien wat voor rijke bron van informatie deze geschriften kunnen vormen.

Ik kom terug op de overleveringsdragers zelf en bekijk ze nog eens in het licht van mijn vraagstelling. Wat voor nieuwe elementen bevatten ze en – voor ons probleem belangrijker – wat voor oude bewaren zij? Nieuw zijn de dichtvormen: rondeaus en virelai-ballades, waarop Frank Willaert zo nadrukkelijk heeft gewezen en die zonder twijfel als een vernieuwing van dit gebied kunnen worden beschouwd. Nieuw is vermoedelijk ook de veelheid aan genres, dat in de liedboekhandschriften tot ontwikkeling komt en waarin de overheersing van het minnecanso afneemt en het aantal opzichzelfstaande types en prototypes groeit. Hier beginnen nieuwe ontwikkelingen, en in deze ontwikkelingen lopen, zoals eerder gezegd, de tradities van de *Obere* en *Nidere lande* parallel.

Traditiegebonden is het taalmateriaal. De handschriften bevatten weliswaar alleen nog in uitzonderingsgevallen identificeerbare auteurs uit de twaalfde en dertiende eeuw, maar daarnaast wel woorden en zinswendingen, beelden, motieven, misschien ook citaten en toespelingen – en die gaan terug op Hoog- en Middelduitse voorbeelden.²⁴ Opvallend, misschien zelfs bewijskrachtig, is het feit dat het in deze grotendeels anoniem geworden intertekstuele stroom ook met de meest nauwgezette filologische inspanning niet mogelijk is een spoor te ontdekken van Heinric van Veldeke of Jan van Brabant, iets wat toch voor de hand zou liggen.²⁵

Voordat het eindoordeel geveld kan worden, moet eerst nog gekeken worden naar de dertiende eeuw, vooral naar de raadselachtige *Lundse fragmenten*. Rooth meende met deze fragmenten het bewijs te leveren voor een ‘Periode der einheimischen Minnelyrik in den Niederlanden’.²⁶ Tegelijkertijd moest hij echter vaststellen dat in deze fragmenten geen inhoudelijke of stilistische kenmerken van Van Veldeke of Jan van Brabant te vinden zijn.²⁷ Deze tegenstrijdigheid kenmerkt de schaarse positiebepalingen, die Frank Willaert in zijn dissertatie heeft verzameld en van commentaar heeft voorzien.²⁸ Ook mij lijken de *Lundse fragmenten* een document *sui generis* te zijn. Een meerstrofig tekstcomplex dat inhoudelijk wordt gekenmerkt door ‘spreukachtige uitlatingen over de minne’²⁹ en formeel door een breed uitgebouwde strofevorm met 22 verzen die geldt voor alle strofen van de Lundse overlevering (altijd nog zestien

gedichten), verwijst, uit germanistisch perspectief gezien, qua vorm zeker niet naar het hoofse minnelied.

Inhoudelijk bevatten de strofen de bekende beelden en topoi van de Europese Minnesang en behandelen ze de bekende thema's: liefde ontstaat op het eerste gezicht, ze begint in de kindertijd, ze moet als levenslange ziekte worden doorleefd en vindt pas een einde in de dood. Maar in de zestien strofen is (ongebruikelijk in de Duitse Minnesang) de dood een centraal thema en is de typerende 'Sprachgestus' de klacht van de ongelukkige, maar trouwe minnaar. De donkere kleuren lichten af en toe een beetje op door panegyrische of descriptieve elementen, een beschrijving van de geliefde of een droom van de vervulling. Inwisselbare elementen van het hoofse lied als lente, natuur, ontmoeting of gesprek, die lichtere tinten aan de liefdesgeschiedenis hadden kunnen geven, ontbreken. De gebeurtenissen voltrekken zich niet in de uit het hoofse minnelied bekende imaginaire hoofse ruimte, maar in het eigen hoofd. De denkwijze die in het corpus aan de orde is, wordt door de vorm van de 'liederen' nadrukkelijk onderstreept. Die vorm is een gecompliceerd drieledig bouwsel, waar overheen een dicht web van slagrijmen en grammatische rijmen is gelegd. Het geheel maakt een uitgesproken kunstige indruk.

2a, 2a, 2b / 2c, 2c, 2b //
4d, 3e, 4d, 3e, 3e, 4d, 3e, 4d, 3e, 3e //
2f, 2f, 2g / 2h, 2h, 2g

De vraag is of hier wel sprake is van een strofe. Als formele inkleding van didactische uitspraken heeft de vorm van de zijpanelen ook een eigen status in de zogenoemde 'spreuken'. Iedere 'strofe' bespreekt minneproblemen. Het middendeel beschrijft de liefde vanuit het gezichtspunt van de betrokkene, de beide zijpanelen geven een oordeel over het gebeuren. Er zijn dus duidelijk twee rollen te onderscheiden: in het middendeel de aan de Minnesang eigen ik-uitspraken, aan het begin en einde van een 'strofe' de commentaar gevende en onderwijzende rol van een leraar in de hoofse liefde.

Deze encensering maakt het mogelijk binnen de strofe een minnebetoog te ontvouwen, belevings- en commentaarrol tegenover elkaar te zetten en tegelijkertijd formele virtuositeit tentoon te spreiden. Bij het overzien van alle strofen ontstaat zo het beeld van een minneleer. Allerlei elementen in deze teksten doet germanisten denken aan de Sangspruch, die in de Nederlanden niet vertegenwoordigd is. Ook daar zijn na 1250 dergelijke meerstrofige Töne en uitgebreide strofevormen, waarin ook wordt gejongleerd met grammatische rijmen zoals dat in de Lundse fragmenten gebeurt. Naar Sangspruchlyriek verwijzen ook elementen van het schriftbeeld: de colometrische geleding door kleurwisseling, afname in de grootte van initialen, paragraaf- en kopjestekens. Een dergelijke geleding komt in de optekening van Minnesang in Duitsland of Frankrijk niet voor³⁰, echter wel in de optekening van Sangsprüche die in de

omgeving van het *Jenaer Liederhandschrift* zijn ontstaan.³¹ Maar Sangspruchdichters hebben hun teksten gezongen. Willaert bestrijdt dat voor de Lundse 'liederen'.³² Terecht, naar mijn mening. Het ontbreken van melodieën en de overleveringslijnen van de vorm in de richting van de Nederlandse spreukenliteratuur³³ steunen zijn opvatting. Die is ook door een ander detail in het schriftbeeld verder te onderbouwen: de in rode inkt toegevoegde spreuken in de acht gelijkaardige gedichten die in handschrift Brussel, KB, IV 209/II overgeleverd zijn, spreuken die het belangrijkste thema van de strofe omspelen en van commentaar voorzien: iets dergelijks is meer bestemd voor *lezers* dan voor *zangers*. Van welke kant men de *Fragmenten* ook benadert, zij verliezen niets van hun raadselachtigheid en van hun experimentele karakter; dat zijn eigenschappen, die hen niet bepaald kwalificeren als kroongetuigen voor een verloren Middelnederlandse lyriek.

Ik zou graag tot slot van mijn inventarisatie van gezichtshoek veranderen en van het Oberland naar het Niderland kijken. De socioculturele context waarin de hoofde lyriek zich ontplooit, is die van het hof. In de Middelhoogduitse 'liederatuur' worden de omstandigheden aan de hoven vooral weerspiegeld door de Sangspruchdichters, die daarop ingaan in hun lof- en schimpdichten.

Het Germaanstalige noordwesten lijkt echter dit type Spruchdichters niet te kennen. Freidank en het soort Spruch dat hij vertegenwoordigt zijn hier bekend, net als verschillende verschijningsvormen van de *histrion* (entertainer), maar niet het type van de rondtrekkende dichter die van de twaalfde tot veertiende eeuw op de overige gebieden van Germania zijn stempel drukte.³⁴ Van de in Duitsland met name bekende Sangspruchdichters kunnen er, wat hun herkomst betreft, maar twee, Reinolt von der Lippe en Zilies von Sayn,³⁵ in het overgangsgedebied naar de Niderlande worden gelokaliseerd.³⁶ Het hoeft dan ook geen verbazing te wekken dat de Niderlande in de teksten van deze zangers een vaag gebied vormen. Topografische namen van territoria, steden of rivieren uit de Niderlande komen bij hen slechts sporadisch voor, als voorbeelden in catalogiserende liederen (zoals bij Tannhäuser of Boppe).³⁷ Daaruit moet niet worden geconcludeerd dat Sangspruchdichters, die door het hele Duitse rijk trokken en voor wie taalgrenzen in het oosten, zuidoosten en noorden kennelijk niet bestonden, de weelderige hoven en economisch bloeiende steden in de Niderlanden niet hebben bezocht.

Daarnaast gold het Midden- en Nederfrankische gebied in de Duitse literatuurwetenschap lange tijd als een centrum voor de Walther- en Neidhartreceptie, een centrum dat door de naklank van Walther-liederen in het *Haags Liederhandschrift* werd versterkt en bevestigd. Een kritische analyse van de overlevering, die Th. Klein enkele jaren geleden uitvoerde,³⁸ was ontvullend: Kleins onderzoek verplaatste het kerngebied naar het oosten tot aan de Nederduitse gebieden en liet voor de Nederfrankische regionen en hun zuidoostelijke Ripuarische randgebied slechts drie schamele Walther-getuigenissen over. Hij bevestigde daarmee H. Beckers' sceptische

inschatting: 'Das am Mittel- und Niederrhein verbreitete Repertoire an Texten dieser Art war offenbar [...] recht begrenzt; zu begrenzt jedenfalls, als daß man hier [...] reine Lyrikcodices größeren Umfangs wie die große und kleine Heidelberger oder die Jenaer Liederhandschrift hätte zusammenstellen können.'³⁹

Ik kan Beckers' inschatting (met het hierboven gemaakte voorbehoud) alleen maar bevestigen, en moet daaraan toevoegen: het ontbrak kennelijk niet alleen aan repertoire, ook ontbrak het, aan de hoven en bij het stadspatriciaat, aan liefhebbers van deze lyriek die bereid geweest zouden zijn de nodige middelen voor het verzamelen van liederen en voor de productie van handschriften ter beschikking te stellen.

In dit verband moet nog aandacht worden besteed aan twee auteurs, die hoofse lyriek hebben geschreven en van wie ook sporen in de Middelnederlandse literatuur en lyriek bewaard gebleven zijn: Tannhäuser, in het *Berlijns Liederhandschrift* en in een Essense overlevering,⁴⁰ die onder de naam *Daniel* in de Nederlanden voorkomt, vooral echter op de sporen van Neidhart bij Bruder Hans (rond 1400),⁴¹ bij Dirk Potter en in de vermelding van een Neidhart-spel, dat in 1395 in Arnhem zou zijn opgevoerd en dat daarna nog vaker in de vijftiende eeuw wordt genoemd.⁴² Dit zou voor ons kader te ver voeren. Misschien volstaat het een vermoeden uit te spreken: niet de werkelijke historische dichters Tannhäuser en Neidhart komen in de *Nidere lande* terecht, maar de bestaansvorm, die zij in de vijftiende eeuw hebben aangenomen, die van sagenheld en boerenvijand. Ook hier past een nuchtere vaststelling: bij het naspeuren van de overlevering van Oberduitse lyriek in het Niderland komt, net als bij de weergave van de ruimte in de teksten van Sangspruchdichters, een imaginaire grens aan het licht, waarvan de lijnen eindigen in het Ripuarische en in het Westfaalse gebied.

Tot slot moet ik de vraag, waar ik in mijn overwegingen omheen gecirkeld ben, expliciet stellen en proberen een antwoord te geven. Is er in het Germaanstalige noordwesten in de hoge middeleeuwen geen lyriek? Natuurlijk is die er wel, bijvoorbeeld Latijnse lyriek, zoals die tevoorschijn komt in de *Carmina Cantabrigensia* of zoals die later in St. Jacob in Luik verzameld werd,⁴³ maar ook geestelijke lyriek, waarvoor Hadewijch een prachtig voorbeeld is (met overigens wat de vorm betreft sterke Franse invloeden). Natuurlijk is er ook hoofse lyriek, maar die is, zoals Kalla al bijna een eeuw geleden schreef,⁴⁴ in het Frans en in Franse chansonniers verzameld. Zo verbazingwekkend als dat op het eerste gezicht ook mag zijn, in de geschiedenis van de hoofse lyriek van de middeleeuwen is dit geen uitzondering. De Anglonormandische hoven in Engeland en enkele hoven aan de oostelijke en zuidoostelijke rand van het *imperium* gedroegen zich niet anders dan de hoven in de *Nidere lande*.

De vertolking van hoofse lyriek geldt als een element van de adellijke zelfrepresentatie. Daaraan deelnemen betekent 'erbij horen'. Hoe dat werkt, heeft H.J. Behr in zijn studies over het functioneren van Duitstalige literatuur aan het Boheemse koningshof in de dertiende eeuw laten zien.⁴⁵ De Boheemse koningen brachten prestigi-

euze literatuur uit Duitsland naar Bohemen en gebruikten die als het ware als teken van heerschappij. Wenceslas II (koning van Bohemen, 1283-1305) trad daarbij zelf op als amateur-Minnesänger. Maar zij haalden ook Duitse epische en lyrische dichters naar het Praagse hof. Daarbij maakten ze ongetwijfeld gebruik van familienetwerken. De voogd en oom van Wenceslas, Otto IV van Brandenburg, heeft, net als Wenceslas dat later deed, minneliedereren geschreven, en Sangspruchdichters uit zijn omgeving (Tannhäuser, der Meißner en Frauenlob) duiken dan ook weer op aan het Praagse hof. Wat aan de hoven van de Premysliden gebeurt, herhaalt zich aan andere hoven aan de oostelijke rand van Germania, aan het hof van de Piasten in Breslau en ook aan het Ranische hof op Rügen. Over lyriek in de volkstaal aan deze hoven is niets bekend.

Met een dergelijk historisch functioneringsmodel kan ook het ontbreken van hooftse lyriek in de volkstaal aan de noordwestelijke hoven worden verklaard. De voorwaarden voor het model zijn in ieder geval aanwezig:

1. De uitstraling van de Franse adelscultuur.
2. De nauwe dynastieke verbindingen tussen de Franse en Nederlandse hoge adel (en de daardoor ontstane adellijke meertaligheid).

Via de receptie van het exclusieve genre van de Minnesang en via de Franstalige vertolking daarvan demonstreert de Nederlandse adel volgens dit model zonder omwegen voor leden van de eigen stand uit Frankrijk en uit het Duitse rijk dat zij deel heeft aan de cultuur van de Franse adel, dat wil zeggen zich identificeert met de levensstijl aan Franse hoven.

Positief is deze veronderstelling te staven aan de hand van het Brabantse hof. Hendrik III (regeerde 1248-1261) maakte zijn verbinding met de westelijke cultuur duidelijk, doordat hij zijn dichterlijk meesterschap liet zien in het genre dat van hem het grootste vakmanschap vroeg en de hoogste eisen stelde aan de literaire voorkennis van zijn toehoorders: het minnelied. Hij bewees daarmee aan de ene kant zijn competentie, die tegelijkertijd een competentie als heerser is, en aan de andere kant demonstreerde hij de hoge kunstzinnige ontwikkelingsgraad van zijn hof. Dergelijke demonstraties lijken aan het Brabantse hof school te maken. Jan I gebruikt op zijn beurt lyriek als semiotisch teken, maar, in het kielzog van zijn op het oosten gerichte politiek onder omgekeerde voortekens. Hij kiest een 'Duits' idioom. Wenceslas, vanaf 1356 hertog van Brabant, neemt de traditie van Hendrik weer op, hoewel hij, als zoon van de Boheemse koning, aanvankelijk in een andere politieke constellatie thuishoorde. Hij schrijft minneliedereren, die Jean Froissart verwerkt in zijn *Meliador*.

Als positieve bewijzen zou ik ook de verwijzingen naar de culturele deelname van kleinere hoven willen zien, die ik in een artikel over Heinric van Veldeke heb besproken.⁴⁶ Gravinnen van Loon, Kleef en Gelre treden naast die van Brabant, Blois, Champagne of Bretagne op als strijdsters in een Torneement. In een ander *tournoi des dames*, dat aan Hue d'Oisy (1171-1190, châtelain van Cambrai) wordt toegeschre-

ven, treedt Ida van Boulogne op, gravin van Gelre, in een later lyrisch debat uit de eerste helft van de dertiende eeuw de gravinnen van Kleef en Gelre. Een graaf van Gelre strijdt in een tenzo met een trouvère Jeanuin. Bij een andere gelegenheid is hij met Karel van Anjou scheidsrechter in een *jeu parti* over de vraag, wat te verkiezen is: dapperheid of vrijgevigheid. Kenners van de literair-historische betrekkingen in Vlaanderen, Brabant, Henegouwen of Holland weten ongetwijfeld nog meer voorbeelden te noemen.

Ik kom tot een besluit en formuleer de conclusies van mijn overwegingen. Voor wie zich beroept op de aanwijsbare overlevering, is ‘het zwarte gat’ een filologische hersenschim. Zolang het ‘grand chant courtois’ en de daarmee verbonden spel- en gezelschapscultuur aan de Europese hoven domineerden, bestond er volgens de overlevering in het noordwesten van de Germania geen noemenswaardige ‘hoofse’ lyriek in de volkstaal die de moeite van het opschrijven waard werd geacht. Pas toen het oude model tegen het einde van de veertiende eeuw zijn aantrekkingskracht begon te verliezen, kwam ook daar de lyriek in de volkstaal op gang. Dat is precies het moment waarop de eerste omvangrijkere verzamelingen in het Middelnederlands ontstonden. Dat deze verzamelingen aanvankelijk vooral afkomstig zijn uit de randgebieden van de Nederlanden, steunt deze bevindingen, omdat daar het Oberlandse voorbeeld om hoofse lyriek ook in de eigen volkstaal te dichten en op te tekenen uiteraard het sterkst werkte.

Als laatste aspect zou het de moeite waard zijn te overwegen of de veelbesproken mengtaal niet uit deze culturele toestand verklaard of tenminste begrepen zou kunnen worden. Het is aannemelijk dat deze specifieke lyriektaal van dit gebied als een vormverschijnsel moet worden opgevat. Maar hoe is die vorm ontstaan? Een mogelijke verklaring zou het ontbreken van een eigen traditie kunnen zijn. Als dat waar is, dan was er in de Germania maar één traditie waarnaar men in de *Nidere lande* kon teruggrijpen: de Middelhoogduitse minnellyriek van de dertiende en veertiende eeuw.

Noten

* Vertaling uit het Duits door Clara Strijbosch. Het onderwerp is verder uitgewerkt in Helmut Tervooren, “Spruchdichtung” in der nordwestlichen Germania: *Sangspruch, sproke, spreuke* en in Frank Willaert, ‘Sangsprüche in den Niederlanden? Die Unsichtbarkeit einer Gattung und deren Bedeutung für die Geschichte der mittelniederländischen Lyrik’, beide verschenen in Dorothea Klein e.a. (red.), *Sangspruchdichtung. Gattungskonstitution und Gattungsinterferenzen im europäischen Kontext*. Internationales Symposium Würzburg, 15.-18. Februar 2006. Tübingen 2007, p. 35-53 en 55-76.

1 Ik gebruik, om anachronistische begrippen als ‘Duitsland’ en ‘Nederland’ maar ook ‘Nederrijng gebied’ te vermijden, de begrippen ‘Oberland’ en ‘Niederland’ (zie hierover Williams-Krapp 1986) of geografische omschrijvingen en namen van territoria.

2 Rooth 1928, p. 3.

3 Willaert 1999a en 1999b.

- 4 Willaert 1997, p. 30-43.
- 5 Vgl. Kornrumpf 2000, p. 151-172.
- 6 Vgl. Sievert 2000, p. 151-161.
- 7 De literatuur bij de afzonderlijke handschriften is gemakkelijk te vinden in het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*.
- 8 Holznagel 1995, p. 3 e.v., noot 3.
- 9 Holznagel, *ibid.*
- 10 Klein 1985.
- 11 Tervooren 1989; zie hier voor verdere literatuur.
- 12 Zie over dit handschrift Schmeisky 1978, verder Beckers 1987 en Kornrumpf 1987.
- 13 Vgl. Tervooren 2001 en Hogenelst 1997.
- 14 Tervooren & Bein 1988 en Holznagel 1995, p. 387-395.
- 15 Zie Tervooren 1997 ('Die Haager Liederhandschrift').
- 16 Gerritsen & Schludermann 1976.
- 17 Glier 1971, p. 269-273.
- 18 Reynaert 1987.
- 19 Reynaert 1999, p. 13-21, zie ook Peters 1983, p. 172-190.
- 20 Lang 1941, p. 276 en Lomnitzer 1978, p. 726 e.v. Zie ook Oosterman 2007.
- 21 Reynaert 1992.
- 22 Sittig 1987.
- 23 Janse 1992 en Vellekoop 1992.
- 24 Vgl. o.a. Tervooren 1997.
- 25 Lang 1941, p. 92 e.v.
- 26 Rooth 1928, p. 10.
- 27 Rooth 1928, p. 20 e.v.
- 28 Willaert 1984, p. 60 e.v. Zie ook Hemmes-Hoogstadt 2005, p. 15 e.v.
- 29 Willaert 1984, p. 57.
- 30 Holznagel 1995, p. 36-38.
- 31 Tervooren 1983. Vgl. voor wat volgt ook Hemmes-Hoogstadt 2005, p. 264 e.v.
- 32 Willaert 1984, p. 62 en Willaert 1997, p. 35.
- 33 Zie Van Anrooij en Mertens 1992.
- 34 Vgl. echter Hogenelst 1997, dl. 1, p. 59-69, zie daarover ook Reynaert 1987 en Peters 1983; zie ook Tervooren 2001, p. 46-48.
- 35 Zie Schanze 1989 en Wachinger 1999.
- 36 Bruder Hans, die thuishoort in het Kleefse gebied, kent hen in ieder geval: hij citeert namen als Frauenlob en Boppe; zie Batts 1963, vss. 4095 e.v.
- 37 Brunner & Wachinger 1996, zie hier: Namen 1 (Topographisches), p. 3-63.
- 38 Klein 1987.
- 39 Beckers 1983, p. 365.
- 40 Vgl. Wachinger 1995; over het Essense Handschrift zie Jahn 1940, p. 104 e.v.; het is overgeleverd in het zogenaamde *Essener Liederheft*, Stadtarchiv Essen, Ratsarchiv, Hs. Nr. 2593; over de Middelnederlandse versies zie ook Joldersma 1997.
- 41 Batts 1963, vss. 1657 e.v.
- 42 Zie daarover Brinkman 1987.
- 43 Vgl. Bömer 1908. Het handschrift ligt tegenwoordig in de Universiteitsbibliotheek Leuven (G 65).
- 44 Kalla 1909/1975, p. 10.
- 45 Behr 1989.
- 46 Tervooren, 1997 (Wan si suochen), p. 12 e.v.

Literatuur

- Anrooij, W. van & Th. Mertens, “Een cort jolijt”. Middelnederlandse spreukstrofen met het rijmschema aabccb’, in: Willaert e.a. 1992, p. 219-233.
- Batts, Michael S. (ed.), *Bruder Hansens Marienlieder*. Tübingen 1963. ATB 58.
- Beckers, H., Recensie van Schmeisky 1978, in: *Rheinische Vierteljahresblätter* 47 (1983), p. 364-368.
- Behr, Hans-Joachim, *Literatur als Machtlegitimation. Studien zur Funktion der deutschsprachigen Dichtung am böhmischen Königshof im 13. Jahrhundert*. München 1989. Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 9.
- Bömer, A., ‘Eine Vagantenliedersammlung des 14. Jahrhunderts in der Schloßbibliothek zu Herdringen (Kr. Arnshausen)’, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 49 (1908), p. 161-238.
- Brinkman, Herman, ‘Neidhart in de Nederlanden. *Vanden Kaerlen* en de literaire traditie’, in: *Literatuur* 4 (1987), p. 205-211.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a., Gent/Amsterdam 2001, 2 delen en cd-rom. Studies op het gebied van de cultuur in de Nederlanden 4.
- Brunner, Horst & Burghart Wachinger (red.), *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 16. Jahrhunderts*, deel 16: *Register zum Katalog der Texte, Namen und Quellen, Bibelstellen*. Tübingen 1996.
- Dijk, Hans van e.a. (red.), *Klein kapitaal uit het handschrift-Van Hulthem*. Hilversum 1992. Middeleeuwse studies en bronnen 33.
- Gerritsen, W.P. en B. Schludermann, ‘Deutsch-niederländische Literaturbeziehungen im Mittelalter’, in: *Akten des internat. Germanistenkongresses Cambridge 1975*, red. L. Forster en H.-G. Roloff, deel 2. Bern 1976, p. 329-339.
- Glier, Ingeborg, *Artes amandi. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden*. München 1971. MTU 34.
- Hemmes-Hoogstadt, Annette C., ‘Sies mijn vlien, mijn jaghen’. *Over vorm en inhoud van een corpus Middelnederlandse spreukachtige hoofse lyriek: Lund, UB, Mh 55 en Brussel, KB, Ms. IV 209/II*. Hilversum 2005. Middeleeuwse studies en bronnen 86.
- Hogenelst, Dini, *Sproken en sprekers. Inleiding op een repertorium van de Middelnederlandse sproke*, 2 delen. Amsterdam 1997. Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen 16.
- Holznagel, Franz, *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung mittelhochdeutscher Lyrik*. Tübingen/Basel 1995. Bibliotheca Germanica 32.
- Honemann, Volker & Helmut Tervooren e.a. (red.), *Sprache und Literatur des Mittelalters in den nideren landen. Gedenkschrift für Hartmut Beckers*. Köln/Weimar/Wien 1999. Niederdeutsche Studien 44.

- Jahn, Robert, 'Die ältesten Sprach- und Literaturdenkmäler aus Werden und Essen', in: *Essener Beiträge* 60 (1940), p. 9-142.
- Janse, Antheun, *De hoofse liedcultuur aan het Hollands-Beierse hof omstreeks 1400*, in: Willaert e.a. 1992, p. 123-135.
- Joldersma, Hermina, "'Geestelijke" en "wereldlijke" liederen. Enige aspecten van het handschrift Brussel ms II, 2631', in: Willaert 1997, p. 58-73.
- Kalla, Anton, *Über die Haager Liederhandschrift Nr. 721, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Prag 1909*. Hildesheim 1975. Prager Deutsche Studien 14.
- Klein, Thomas, 'Heinrich von Veldeke und die mittelhochdeutsche Literatursprache', in: Th. Klein en Cola Minis, *Zwei Studien zu Veldeke und zum Straßburger Alexander*. Amsterdam 1985, p. 1-121. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 61.
- Klein, Thomas, 'Zur Verbreitung mittelhochdeutscher Lyrik in Norddeutschland (Walther, Neidhart, Frauenlob)', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 106 (1987), p. 72-112.
- Kornumpf, Gisela, 'Niederrheinische Liederhandschrift', in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 6 (1987), kolommen 995-998.
- Kornumpf, Gisela, 'Ave pulcherrima regina. Zur Verbreitung und Herkunft der Melodie einer Marien-Cantio im Rostocker Liederbuch', in: *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 24.-27. Sept. 1997*, Karl Heller, Hartmut Möller en Andresa Waczkat (red.). Hildesheim/Zürich/New York 2000, p. 151-172. Studien zur Musikwissenschaft 21.
- Lang, Margarete (ed.), *Zwischen Minnesang und Volkslied. Die Lieder der Berliner Handschrift germ. fol. 922*. Berlin 1941.
- Lomnitzer, Helmut, 'Berliner Liederhandschrift mgf 922', in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 1 (1978), kolom 276.
- Oosterman, J.B., *In daz Niderlant gezoget. De periferie in het centrum: het Maas-Rijngebied als speelveld voor filologen*. Nijmegen 2007.
- Peters, Ursula, *Literatur in der Stadt. Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen der städtischen Literatur im 13. und 14. Jahrhundert*. Tübingen 1983.
- Reynaert, Joris, 'Aspecten van de dichtvorm in het Gruuthuse-liedboek', in: *Spiegel der letteren* 29 (1987), p. 165-195.
- Reynaert, Joris, 'Onhoofse liederen. Thematische genres en types in het Gruuthuseliedboek', in: Willaert e.a. 1992, p. 154-169 en 368-374.
- Reynaert, Joris, *Laet ons voort vroyljic maken zanc. Opstellen over de lyriek in het Gruuthuse-handschrift*. Gent 1999. Studia Germanica Gadensia 46.
- Rooth, Erik, *Ein neu entdeckter niederländischer Minnesänger*. Lund 1928.
- Schanze, Frieder, 'Reinolt von der Lippe', in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 7 (1989), kolommen 1207 e.v.

- Schmeisky, Günter, *Die Lyrik-Handschriften m (Berlin, Ms. Germ. Qu. 795) und n (Leipzig, Rep. II, fol. 70a). Zur mittel- und niederdeutschen Sangverslyrik-Überlieferung. Abbildung, Transkription und Beschreibung*. Göttingen 1978. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 243.
- Sievert, Heike, 'Karl und Galie im Wechsel', in: Th. Cramer e.a. (red.), *Frauenlieder. Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanisticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität)*. Stuttgart 2000, p. 151-161.
- Sittig, Doris, *Vil wonders machet minne. Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*. Göttingen 1987. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 465.
- Tervooren, Helmut, 'Ein neuer Fund zu Reinmar von Zweter (Zugleich ein Beitrag zur Kenntnis einer md./nd. Literaturlandschaft)', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 102 (1983), p. 377-391.
- Tervooren, Helmut & Thomas Bein, 'Ein neues Fragment zum Minnesang und zur Sangspruchdichtung. Reinmar von Zweter, Neidhart, Kelin, Rumzlant und Unbekanntes', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107 (1988), p. 1-26.
- Tervooren, Helmut, 'Einige Bemerkungen zu Herzog Jan I. von Brabant und zu seiner Pastourelle "Eins meien morgens fruon"', in: *Ist zwîvel herzen nâchgebur. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag*, Rüdiger Krohn e.a. (red.). Stuttgart 1989, p. 127-141.
- Tervooren, Helmut, "'Wan si suochen birn ûf den buochen.'" Zur Lyrik Heinrichs von Veldeke und zu seiner Stellung im deutschen Minnesang', in: *Queeste* 4 (1997), p. 1-15.
- Tervooren, Helmut, 'Die Haager Liederhandschrift, Schnittpunkt literarischer Diskurse', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997), Sonderheft, p. 191-207.
- Tervooren, Helmut, *Sangspruchdichtung*. Stuttgart 2001. Sammlung Metzler 293.
- Vellekoop, Kees, "'Beede genoot ende ooc ghescreven". Reconstructie en uitvoeringspraktijk van liederen in het Gruuthusehandschrift', in: Willaert e.a. 1992, p. 136-153.
- Wachinger, Burghart, 'Tannhäuser-Ballade', in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 9 (1995), kolommen 611-616.
- Wachinger, Burghart, 'Zilies von Sayn', in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* 10 (1999), kolommen 1554f.
- Willaert, Frank, *De poëtica van Hadewijch in de Strofische Gedichten*. Utrecht 1984.
- Willaert, Frank e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992.
- Willaert, Frank, 'Een proefvlucht naar het zwarte gat. De Nederlandse liedkunst tussen Jan I. von Brabant en het Gruuthusehandschrift', in: Frank Willaert, (red.), *Veelderhande liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600*. Leuven 1997, p. 30-43.

- Willaert, Frank, “Zwischen dem Rotten und der Sowe?” Einige Thesen zu der Stellung Veldekes im frühen Minnesang’, in: Honemann & Tervooren (red.) 1999a, p. 309-324.
- Willaert, Frank, ‘Heinrich von Veldeke und der frühe Minnesang’, in: Th. Cramer en I. Kasten, (red.), *Mittelalterliche Lyrik: Probleme der Poetik*. Berlin 1999b, p. 33-56. Philologische Studien und Quellen 154.
- Williams-Krapp, Werner, ‘Literaturlandschaften im späten Mittelalter’, in: *Niederdeutsches Wort* 26 (1986), p. 1-7.

Klerikalisering of verburgerlijking? Enkele beschouwingen over het profiel van de Gruuthuse-dichter(s)

Frank Willaert

De natuur als *causa amoris*

Hoe begint de liefde? Voor de meeste troubadours, trouvères en Minnesänger was het antwoord evident: de liefde begint bij de blik. Dat blijkt al uit het eerste lied van onze allereerste minnezanger, Heinric van Veldeke. In de derde strofe vertelt hij hoe hij door de liefde overweldigd werd (Moser & Tervooren 1988):

Al ze hôhe minne
brâhten mich ûz dem sinne.
Dô ich ir ougen unde munt
sach wol stên und ir kinne,
dô wart mir daz herze enbinne
von sô süezer tumpheit wunt,
Daz mir wîsheit wart unkunt.

(I, 3, vs. 1-7)

Al te hooggestemde minne
bracht mij van mijn zinnen.
Toen ik zag dat haar ogen, mond
en kin zo mooi waren,
toen werd mijn hart van binnen
door zo'n zoete dwaasheid gewond,
dat ik de wijsheid uit het oog verloor.

Het zien van de vrouw doet de minnaar de controle over zijn verstand verliezen en levert hem uit aan de liefde. Zo is het bij Veldeke (al weet de Maaslandse dichter in de laatste strofe aan zijn lied – helemaal in zijn stijl – een verrassende draai te geven); zo is het ook bij zijn collega-minnezangers. Zo frequent was deze topos dat de germanist Herbert Kolb aan de blik die bij de allereerste troubadour de liefde deed ontbranden, een fundamentele betekenis toekende voor het ontstaan van de hoofse, en dus van de West-Europese lyriek. 'Denn ein solcher Blick mit seiner ergreifenden, ja umwälzenden Gewalt muß es [...] gewesen sein, der die höfische Lyrik aus der Seele und dem Geist ihres Begründers hervorrief.'¹

Wanneer we ons nu van de twaalfde naar het eind van de veertiende eeuw begeven, en het Gruuthuse-handschrift openslaan, dan valt het op dat het bij de minnezangers zo geliefde motief 'des machtvoll minnebegründeten ersten Blicks' in het liederengedeelte van dit manuscript slechts een marginale rol speelt. Let wel, deze topos was de Gruuthuse-dichters niet onbekend: in het niet-gezongen gedeelte van het handschrift, met name in de allegorische gedichten, komt hij verschillende keren voor.² Maar in de 147 liederen van het liedboek heb ik het motief hooguit drie keren aangetroffen. Het duidelijkst in de aanhef van Lied 65:

Vor al dat God ye an mi wrachte
So danckic hem mir oghen twee,
Die mi brochten int gedachte
Een .m. die ic nemmermee
Laten wil, hoet mi vergee.

(vs. 1-5)

Meer dan voor al datgene dat God me
gegeven heeft,
dank ik hem voor mijn beide ogen,
die in mijn geheugen een m
hebben binnengevoerd, die ik nooit meer
wil loslaten, wat er ook gebeurt.

Wat minder expliciet treffen we het motief aan in Lied II:

Een wijflic wijf vul reinicheden
Heift die hertze mijn dor sneden
Int up sien harer zoeter figure
Dat mi dor gaen heift al die leden.
Des ic moet leven in onvreden
Om hare minne...

(vs. 1-6)

Een mooie reine vrouw
heeft mijn hart doorboord
met haar blik,
die door al mijn leden is gegaan.
Daardoor moet ik nu in pijn leven
om haar liefde...

Hier gaat het, als we Heeroma (1966, p. 253) mogen geloven, niet over de blik van de man, maar over die waarmee de vrouw de man tot in het diepst van zijn hart heeft geraakt. Maar opdat het zover zou komen, heeft de 'ik' haar oogopslag natuurlijk eerst zelf moeten zien.³

De blik van een vrouw is echter gevaarlijk. Hij kan een man misleiden en in het ongeluk storten, en het is dan ook geen wonder dat hij de man vrees aanjaagt. *Wien wondert das, al haen ich vaer Vor oghen die bedrieghen?* lezen we in de eerste strofe van Lied 95 (vs. 2-3) 'Zal het iemand verbazen als ik bang ben voor ogen die bedriegen?' Ware liefde, zo gaat het lied verder, is maar mogelijk als men elkaar rustig in de ogen kijkt. Want pas bij langdurig oogcontact wordt een spreken mogelijk van hart tot hart. En een hart kan niet liegen. Zo meen ik – in het spoor van Joris Reynaert, die aan dit lied een prachtig artikel heeft gewijd⁴ – de tweede strofe te mogen begrijpen:

Een oghe upslaen es wandelbaer,
Maer als tgesichte wil bliven staer
Ende laten in waert vlieghen,
So moet daer therte segghen waer,
Want zoe en can niet lieghen.

(vs. 6-10)

Een oogopslag is onbestendig,
maar als men rustig terugkijkt
en de blik in zich binnenlaat,
dan moet het hart daar waarheid spreken.
Want het hart dat kan niet liegen.⁵

In vergelijking met de 'klassieke' hoofse minnellyriek van de twaalfde en de dertiende eeuw lijkt het zien als *causa amoris*, als oorzaak van liefde, in het Gruuthuse-liedboek dus een betrekkelijk marginale, en bovendien niet onomstreden plaats in te nemen.

Ronduit negatief over de blik is het onvoltooide vijftiende gedicht, waar hij – weliswaar in de woorden van een heremiet – als oorzaak van de zondeval aangewezen wordt. Immers, toen Eva naar de duivel geluisterd had,

Ghinc zoe den man tempteeren voort.	ging zij de man (Adam dus) op haar beurt bekoren.
Adaem ne consts haer niet ontvlien, Daer brochte hem toe der oghen zien.	Door toedoen van zijn ogen kon Adam niet aan haar ontsnappen.
Want om de lieflicheit van haer So liet hi hem tempteeren daer.	Want omdat ze zo aantrekkelijk was, liet hij zich in bekoring brengen.

(vs. 640-644)

Het oog is dus verraderlijk: het hecht zich aan uiterlijkheden en laat zich makkelijk misleiden. En wellicht is dat de reden waarom de blik als *causa amoris* in de Gruuthuse-liederen zo weinig aandacht krijgt. De ware liefde, zo wordt ons herhaaldelijk in het liedboek meegedeeld, ontstaat en komt tot bloei tussen mensen die op elkaar gelijken. Al in het allereerste lied krijgen we deze boodschap te horen: *Men can ghelijc ende onghelijc Met vruechden voughen niet in eyn* (vs. 22-23). Het volgende lied neemt dit thema op en verduidelijkt het. *Elc volghet gheerne sijnre natueren*, lezen we daar (vs. 19), en bijgevolg is duurzame liefde slechts tussen verwante naturen mogelijk: *Lief ende lief, milde ende goet, Dit voucht al wel te zamen* ‘Lief en lief, zacht en goed passen goed bij elkaar’ (vs. 22-23). De liefde die in het Gruuthuse-liedboek bezongen wordt, is dan ook niet de verticale relatie die we kennen uit de traditionele minnellyrik: de man die vreest en beeft voor een dame die geen genade kent. Het gaat in deze liederen – zoals Joris Reynaert terecht heeft onderstreept – om een vrij evenwichtig geven en nemen tussen partners die gelijkwaardig zijn.

Men heeft in deze gelijkheidstopos een ‘verburgerlijking’ van de hoofse moraal gezien. Zeker met betrekking tot het Brugse Gruuthuse-handschrift ligt zo’n redenering voor de hand, want in welke stad benoorden de Alpen kon, omstreeks 1400, een elite van welgestelde burgers een diepere stempel drukken op cultuur en literatuur dan in deze metropool? Maar geeft het anderzijds niet te denken dat de Franse romanist Daniel Poirion uitgerekend in de poëzie van hertog Charles d’Orléans, neef van de Franse koning Karel VI, vader van de toekomstige koning Lodewijk XII en dus niet meteen een ‘burger’, hetzelfde thema van wederzijdsheid in de liefde kon aanwijzen?²⁶ Ook Poirion spreekt overigens – zij het in de vragende vorm – over ‘l’affleurement d’une morale plus simplement humaine, plus bourgeoise’. Menselijker, ongetwijfeld. Maar burgerlijk?

De opvatting dat de liefde slechts tussen mensen met dezelfde natuur mogelijk is, komt van de elfde tot ver in de dertiende eeuw nagenoeg uitsluitend in de geleerde traditie voor: in natuurfilosofische, juridische, medische en moraaltheologische tek-

sten, en ook in de Middellatijnse literatuur.⁷ In de hoofse literatuur in de volkstaal wordt het ontstaan van de liefde liever aan de onweerstaanbare schoonheid van de vrouwe of aan de bovenpersoonlijke macht van Venus of van de gepersonifieerde Minne toegeschreven. Pas na het midden van de dertiende eeuw dringt de *natura*-opvatting ook in de volkstalige literaturen door. Het is wellicht geen toeval dat een van de eerste Middelnederlandse teksten waarin deze opvatting wordt ontvouwd het minnedidactische gedicht *Van der feesten* (eind 13de eeuw?) is.⁸ Want daar is het uitgerend een clericus die een leergierige jonkvrouw in de geheimen van de liefde inwijdt, en haar aan de hand van de leer van de vier humores (bloed, slijm, zwarte gal, gele gal) uitlegt dat de liefde ontstaat tussen mensen bij wie hetzelfde lichaamssap domineert. Fatal attraction dus, want tegen deze natuurwet is geen mens opgewassen.

Ook in het Gruuthuse-liedboek is – zoals we in een van de citaten hierboven al hebben gezien – de natuur een van de *causae amoris*. Met dit verschil echter dat de natuur hier boven de fataliteit van de fysiologie wordt uitgetild.⁹ Zij wordt veredeld en ‘verhoofst’, want zij is het die de man de deugden schenkt, waarmee hij de gelijke, en dus de geliefde, kan worden van een *vrauwe*, die eveneens rijk aan deugden is. In de woorden van Lied 93:

Natuere haet in mich so ghewracht,	De natuur is in mij op zo'n wijze
Das ich met steiden bem bedacht	werkzaam geweest
Tsoe dinen dienst, troutzaerte reine,	dat ik mij standvastig toeleg
	op uw dienst, teerbemide zuivere
	vrouwe,
Wes icht beweine.	hoe ik het me ook moge beklagen.
[...]	[...]
Up minen heit, vrauwe duechden rijk,	Ik zweer het, deugdenrijke vrouwe,
Ghelooft das ich met truwen meine.	geloof me dat ik u trouw bemin.

(vs. I-II)

Het lijkt er dus op dat in het Gruuthuse-liedboek het hoofse idealisme gecombineerd wordt met de klerikale opvatting over de liefde als het noodzakelijke gevolg van de natuurlijke aantrekkingskracht tussen twee gelijke wezens.¹⁰ De laatste opvatting wordt er echter van haar fysieke fataliteit ontdaan en op het hoofse-ethische niveau van dienst, trouw en standvastigheid getransponeerd. Toe-eigening en bewerking dus van een thema uit de geleerde, Latijnse traditie. De ‘verburgerlijking’ lijkt veeleer neer te komen op wat men een ‘klerikaliserings’ van het hoofse liefdesdiscours zou kunnen noemen.

Maria in het liedboek

Ik vraag me af of die klerikale traditie, die inwerking van de geleerde, Latijnse cultuur, ook niet op andere wijzen haar sporen in de Gruuthuse-liederen heeft nagelaten. Wat moeten we bijvoorbeeld denken van de aanwezigheid, in dit profane liedboek, van vier geestelijke liederen (97, 99, 101, 120)? Drie daarvan kunnen als Marialieder worden beschouwd en lijken samen met de twee dodenklachten over Egidius een aparte en zorgvuldig gecomponeerde serie te vormen:

97	<i>Binnen in mir hertzen cas</i>	Marialied
98	<i>Egidius, waer bestu bleven</i>	dodenklacht
99	<i>Wel up, elc sin die vruecht begaert</i>	Marialied
100	<i>O cranc onseker broosch engien</i>	dodenklacht
101	<i>Muzike, die in der naturen</i>	Marialied
...		
120	<i>Wel op, elc zondich si bereit</i>	pelgrimslid

Dat elke dodenklacht tussen twee Marialieder is gevat lijkt me niet toevallig. De Egidiusliederen brengen immers op aangrijpende wijze de broosheid en de eindigheid van dit aardse bestaan tot uitdrukking; de Marialieder herinneren ons eraan dat het de Moedermaagd is geweest die de weg naar de hemel geopend heeft, en dat zij tegen dood en duivel de enige veilige toeverlaat is. In het hart van dit amoreuze liedboek nodigt deze reeks lezer of toehoorder uit tot bezinning en tot overgave aan de enige *vrauwe* op wie hij, als zondige mens, altijd een beroep kan doen.

Maria is echter nog op een andere, meer diffuse wijze in het liedboek aanwezig. Joris Reynaert heeft er terecht op gewezen hoezeer de minnelieder in het Gruuthuse-handschrift doorspekt zijn met woorden en beelden die aan de geestelijke, en vooral aan de mariale, lyriek zijn ontleend.¹¹ Hij geeft daar talrijke voorbeelden van: de geliefde staat *boven (vor) allen vrouwen* (vgl. met het *Ave Maria*),¹² zij is een *cheraphin*, een *engel*, een *inghelijc scijn*;¹³ zij is het *heil*, het *hemelrijch* van de minnaar;¹⁴ zonder haar genade is hij *verloren* 'verdoemd'.¹⁵ Bij sommige liederen kan men zelfs een tijd lang in de waan verkeren dat men met een Marialied te maken heeft. Neem bijvoorbeeld Lied 34:

Violette, zuver wit,	Viooltje, helderwit,
Juechdich, soete ende amoreus,	jeugdijg, innemend en beminnelijc,
Omoedich, simpel, onbesmit,	nederig, eenvoudig, onbevlekt,
Lielvelic, scone, gracieus,	lieftallig, mooi, bevallig,
Edel, reine, glorieus,	edel, rein, zalig,
Trouwe ende stede ghi bezit.	jij bezit trouw en standvastigheid.
Troost hem dien ghi maect penseus,	Schenk vertroosting aan wie jij neerslachtig maakt
Ende u wil dienen in al dit.	en jou om al deze kwaliteiten dienen wil.

Typisch mariaal is het accent dat op de zuiverheid (*zuver wit, onbesmit, reine*) en op de nederigheid (*omoedich, simpel*) van de geliefde wordt gelegd. Ook het woord *glorieus* wordt in het Gruuthuse-handschrift – en daarbuiten – graag met Maria verbonden.¹⁶ Vermoedelijk is het epitheton *gracicus* ‘genadig’ – dat verder in het liedboek niet voorkomt – eveneens door de mariale context geïnspireerd: wordt Maria in de hymnen immers niet steeds weer de *gratiosa mater Dei*, de genadevolle moeder van God genoemd?¹⁷

Die associatie wordt nog versterkt door de (schuil?)naam waarmee de geliefde hier aangesproken wordt: *Violette*. Maria wordt immers vaak met een viool(tje) vergeleken: de kleinheid van de bloem duidt dan doorgaans op haar deemoed, de goede geur op haar deugdzaamheid.¹⁸ Het feit dat *Violette* ook nog als een acrostichon wordt gehanteerd – en dan nog wel aan het begin van ieder vers, wat de vrijheid van de dichter wel zeer aan banden legde – versterkt nog het ‘mariale’ effect: juist in de Marialyriek werd van dit soort letterspelen overvloedig gebruikgemaakt. Overigens is ook het acrostichon een procedé dat uit de Latijnse lyriek afkomstig is en in de volkstalige literaturen aanvankelijk vooral door geleerde auteurs (zoals Gottfried von Straßburg of onze Willem *die Madocke makede*) werd gehanteerd.¹⁹

Bijna zou men zich afvragen of we hier toch niet met een Marialied te maken hebben. De laatste twee verzen laten echter geen ruimte voor twijfel over: de hooggeprezen *Violette* máákt de ‘ik’ immers *penseus*, en dat zal van Maria toch niet vlug worden gezegd.

De aanwezigheid van talrijke religieuze elementen in het amoureuze Gruuthusediscours is niet zo vreemd, als we in overweging nemen dat behalve het liedboek ook zeven gebeden in het handschrift opgenomen zijn, en dat ook in het deel met de gedichten verschillende keren religieuze thema’s behandeld worden. Enkele van die teksten zijn overigens op Latijnse voorbeelden gebaseerd, en meer dan eens is het Latijn zelfs zichtbaar in de Nederlandse tekst aanwezig.²⁰ Dit alles versterkt de indruk dat de Gruuthuse-dichters werkten in een milieu waar de omgang met Latijnse religieuze teksten, en dus met clerici, een belangrijke plaats innam.

Heer *Melancolie*

In dit verband loont het de moeite aandacht te schenken aan het eerste gedicht, waarvan men op grond van het codicologische onderzoek van Gerritsen (1969) en van Duinhoven (1970) mag aannemen dat het waarschijnlijk als openingsgedicht van het handschrift was opgezet. Deze hypothese lijkt bevestigd te worden, doordat het bijna om een poëticaal gedicht lijkt te gaan: de uitvoerige en zeer gemaniëerde proloog, waarop ik straks terugkom, heeft een programmatische allure, en in het eigenlijke gedicht neemt de thematiek van het maken, vertolken en recipiëren van liederen een uiterst belangrijke plaats in. Opvallend is de centrale rol die daarbij aan heer *Melancolie* is toebedeeld. Terwijl zijn tegenspeelster, jonkvrouw *Juecht*, liedjes dicht en zingt

louter om het plezier, zonder zich om de inhoud te bekommeren, is *Melancolie* bij uitstek degene die door aandachtig lezen en studeren hun diepere betekenis poogt te achterhalen. *Melancolie* heeft alle trekken van een intellectueel. Hij verliest zich helemaal in zijn studie – zelfs als de bevallige jonkvrouw *Juecht* hem komt opzoeken, realiseert hij zich niet wie er voor hem staat (vs. 1434-1437) –, en hij doorspekt zijn taal graag met geleerd jargon: woorden als *exponeren* (vs. 923), *compareren* (vs. 1031), *arguweren* (vs. 1032) en *aviseren* (vs. 1461) liggen hem in de mond bestorven.

In de personages *Juecht* en *Melancolie* heeft de dichter twee houdingen, die men tegenover het lied kan aannemen, in alle scherpte tegenover elkaar geplaatst. Voor *Juecht* is een lied vooral zang, zijn functie amusement; voor *Melancolie* is een lied in de eerste plaats een tekst, met een diepere betekenis.²¹ Toch lijkt het eerste gedicht een synthese van beide houdingen te propageren. Op het ogenblik dat de ‘ik’ als een voortreffelijke minnaar én dichter – de beide hoedanigheden gaan samen – wordt erkend, brengt hij de vrolijke *Juecht* en de wijze *Melancolie* bij elkaar. Ging ieder van hen tot dan toe, de een al zingend, de ander al studierend, zijn eigen weg, nu trekken ze samen op. *Melancolie* wordt vrolijk. En *Juecht* gaat lezen, en begrijpt!

In sinen aerm vriendelijc	Vol vreugde nam heer (<i>Melancolie</i>)
Nam mi die here in vruechden rijc.	mij liefdevol in zijn armen.
Doe begonst een ander lesen,	Toen begon een ander te lezen,
Dat dochte mi joncfrau Jueghet wesen!	Volgens mij was het jonkvrouw Jeugd.
Soe soe meer las, meer soe vernam,	Hoe meer zij las, hoe meer zij begreep.
Bet ende bet hi (het lied) haer bequam.	Het lied beviel haar meer en meer.

(vs. 1590-1595)

Voor de ‘ik’ is dit een groots moment. Heer *Melancolie* geeft hem een gewaad met zijn kleur (grijs), ten teken dat hij hem onder zijn hoede neemt, en introduceert hem bij de burggraaf (het hart), die hem de sleutels van het kasteel (een allegorische verbeelding van de vrouw) ter beschikking stelt.

Heer *Melancolie* speelt in dit gedicht dus een zeer positieve rol. Hij wordt hier niet beladen met de typische onhebbelijkheden die in de middeleeuwen vaak met melancholie verbonden worden (afgunst, hebzucht, onbetrouwbaarheid, somberheid, angst), alle aandacht gaat hier naar een andere, veel positievere eigenschap: het vermogen om gedurende lange tijd geconcentreerd te studeren.²² Heer *Melancolie* verschijnt in dit gedicht als een lezer en herlezer, die in opperste concentratie de diepste lagen van het geschreven woord doorvorst. Kortom, hij is een middeleeuws geleerde, een echte clericus. *Melancolie* kan echter nog veel meer: hij is het die door de ‘ik’ zijn livrei te geven, van deze een perfecte dichter, en daarmee ook een perfecte minnaar maakt, iemand bij wie ernst en hoop volmaakt in balans zijn. De ‘ik’ zelf wijst daarop in de tweede strofe van het cruciale lied waarmee hij de burggraaf en diens hofhouding voor zich weet te winnen:

Melancolie doet mi waken,
Sanc van minnen minlic maken,

Daer ic mi in verblide.
Ghenouchlic pijn doet hi mi smaken,

In zoeten overlide.

Melancholie houdt mij wakker,
doet mij vol liefde een liefdeslied
maken,
waarin ik blijdschap vind;
Ze doet me een aangename pijn
ervaren,
in een aangenaam voorbijgaand
moment.
(vs. 1799-1803)

Ga ik te ver wanneer ik in dit flatteuze beeld van *Melancolie* een projectie van de dichter vermoed? Iemand die niet noodzakelijk – zoals de grote Franse minnedichters van de veertiende eeuw: Machaut, Froissart, Deschamps... – een clericus hoefde te zijn, maar wel iemand die zich spiegelde aan dit klerikale model? En zou hetzelfde dan ook niet voor de dichter of dichters van de liederen gelden? Voor Jan Moritoen? Voor Jan van Hulst? Voor het hele gezelschap dat bij de totstandkoming van de liederen, als auteurs of als toehoorders, betrokken was?²³

Bij dit alles valt het op hoezeer in dit gedicht de productie en receptie van minneliederen als een zaak van het geschreven woord worden voorgesteld. Liedereren worden gedicht met *penne ende inct*. Ze worden gelezen, voorgelezen en van het blad gezongen. Van één lied worden er kopieën gemaakt, die onder belangstellende lezers worden verdeeld. Het eerste Gruuthuse-gedicht is in dit opzicht duidelijk schatplichtig aan het Franse *dit* in de stijl van Guillaume de Machaut. Ook daar worden het maken, het verspreiden en het recipiëren van liederen zeer dikwijls, en vaak zeer nadrukkelijk, als een schriftelijk proces gepresenteerd, en hebben we te maken met wat Jacqueline Cerquiglini ‘une mise-en-scène de l’acte d’écrire’ heeft genoemd.²⁴ Zij wijst er ook op dat deze topos in de Franse literatuur door de emulatoren van Machaut gretig overgenomen is, en noemt in dit verband professionele auteurs zoals Jean Froissart of, in de vijftiende eeuw, Christine de Pisan of Baudet Herenc. Mogen we, alle verhoudingen in acht genomen, achter dit eerste gedicht (maar ongetwijfeld achter vele andere teksten uit het Gruuthuse-handschrift) een verwant, zelfbewust auteurstype vermoeden, dat prat ging op zijn schrijverschap en eraan hield dit door middel van de poses die hij zijn personages (met name de verteller en heer *Melancolie*) liet aannemen, tot thema van zijn eigen werk te verheffen?

Const

Dit zelfbewustzijn van de ‘schrijver/dichter’ treedt wellicht nergens zo helder aan het licht als in de proloog van het eerste gedicht, die naar alle waarschijnlijkheid ook de codex als met een klaroenstoot had moeten openen:

Const, cracht, wille zonder daet,
Daer of en comt goet no quaet.

(Gedicht I, vs. 1-2)

Kunde, kracht en wil zonder daden
leiden tot niets.

Het trio *const*, *cracht* en *wille* heeft de auteur van dit gedicht niet zelf verzonnen. Hij had het overgenomen uit de *Derde Martijn* (of: *Van der Drievoudecheide*) van Jacob van Maerlant, een nieuw voorbeeld van de wijze waarop concepten die uit het geleerde, in dit geval theologische, discours afkomstig zijn – hier weliswaar via de bemiddeling van een volkstalige, maar ‘geleerde’ tekst – in een profaan, ‘hoofs’ discours worden geïntroduceerd. In zijn gedicht had Maerlant betoogd dat de mens niets kan verwezenlijken, wanneer hij niet als spiegel van de goddelijke Drievuldigheid (Vader, Zoon en Geest) over *cracht* (*macht*), *const* en *wille* beschikt.²⁵ De Gruuthuse-dichter heeft de volgorde van deze termen echter veranderd. *Const* komt bij hem voorop, en dat dit niet toevallig is, blijkt uit het feit dat dit begrip na een tiental verzen het enige van de drie is dat nog aandacht krijgt. Waartoe, zo vraagt de dichter zich af, dient het iets te maken, als degenen voor wie het bestemd is niet in staat zijn het te begrijpen? Dat is jammer voor de moeite (*aerbeit*, *pine*) die men zich heeft getroost, maar meer nog voor de *const*. Het betekent immers dat niet alleen het lichaam, maar ook de geest voor niets heeft gewerkt en parels – of, zoals de dichter het uitdrukt, margrietten – voor de zwijnen geworpen heeft! *Const si doch const met consten lonen*, ‘Konden zij toch kunde met kennis van zaken belonen’ (vs. 29), roept de dichter uit. Maar helaas: *rude up twerc no up loon ne ghissen*, ‘onbeschaafden hebben geen benul van werk of loon’ (vs. 30). Vandaar dat de dichter zijn proloog afrondt met de aankondiging dat hij zijn wagen zal menen in de richting van degenen die bekend zijn met de wegen der *const*. Want die alleen zullen in staat zijn zijn moeite op haar juiste waarde te schatten (vs. 37-40).

Deze lofprijzing op de *const* doet in vele opzichten denken aan de rederijkers die enkele decennia later hun intrede in de Nederlandse letterkunde zouden maken en de *const* (*van rethoriken*) zo’n warm hart toedroegen.²⁶ Ook zij trokken, in nagenoeg dezelfde termen, van leer tegen *donconstighe* die de *conste* ‘verloren doen gaan’, om het beroemde refrein te citeren dat Mariken van Nieumeghen, alias Emmeken, in de herberg ‘De gulden boom’ op de markt te Antwerpen ten gehore brengt.²⁷ *Const* is dan ook niet als ‘kunst’ in de moderne betekenis van het woord te interpreteren, maar als *ars*: dat is *een oprechte Wete en maniere van yet bequamelijck En wel te doene*.²⁸ Het duizelingwekkende chassé-croisé met *const*, *cracht* en *wille* dat de dichter in de eerste verzen van zijn gedicht opvoert en het polyptotische vers *Const si doch const met consten lonen* leggen van dat meesterschap meteen getuigenis af, en kondigen ook de verbale acrobatieën en precieuzes stijlfiguren aan waarmee de rederijkers hun *const* te pronk zullen stellen

Maar de aanhef van het eerste Gruuthuse-gedicht mag dan al een voorloper zijn van de vijftiende-eeuwse rederijkerij, hij sluit ook naadloos aan bij wat we in de pro-

logen van een aantal veertiende-eeuwse Franse *dits* kunnen aantreffen. Auteurs als Guillaume de Machaut en Jean Froissart concipieerden hun prologen immers vooral als een soort ‘art poétique’. Bij hen geen of nagenoeg geen bescheidenheidstopoi, gebeden om hulp of verwijzingen naar een gezaghebbende bron zoals we die traditioneel in versprologen kunnen aantreffen, maar ook daar: een zelfbewust celebreren van – om nogmaals Jacqueline Cerquiglini te citeren – ‘le travail de l’écriture’, die leidt tot een geraffineerd en subtiel gedicht (*chose soutive*) dat enkel door een even geraffineerd en subtiel publiek (*public soutis*) naar waarde kan worden geschat.²⁹

Besluit

Ik probeer de verschillende draden die ik in het voorafgaande een voor een heb afgerold nu in één conclusie samen te vlechten. De ombuiging van het oude, feodale (fatale) schema van de hoofse minne naar een opvatting waarin de liefde in de eerste plaats een zaak van gelijkgezinden wordt; de ‘vergeestelijking’ en meer bepaald marialisering van het minnediscours; de opgang van de melancholie als inspirerende kracht voor liefde en dichterschap; de nadruk die gelegd wordt op het schrijven en lezen, zelfs van liederen; de zelfbewuste verheffing van het volkstalige dichterschap tot een *ars*, een *conste*, die slechts voor ingewijden, auteurs en lezers, is weggelegd: al die verschijnselen lijken mij aan te geven hoezeer het milieu rond het Gruuthusehandschrift zich spiegelde en liet inspireren door het klerikale model. Dat we naar aanleiding van het Gruuthuse-liedboek kunnen spreken van een ‘verburgerlijking’ van de hoofse lyriek is onloochenbaar. Maar die verburgerlijking lijkt het werk te zijn geweest van dichters die zich de klerikale tradities en poses in hoge mate hadden toegeëigend. Hoe zou het anders kunnen in het stedelijke milieu, waar Kerk en clerus zo alomtegenwoordig waren, waar we Jan Moritoen in het gezelschap zien van Barthelmeeuse Niete, pastoor van de Sint-Gilliskerk, kapelaan van Jan zonder Vrees, en zegelbewaarder van het hertogelijke hof te Brugge; waar we Jan van Hulst zien optreden als regisseur van een ophefmakende groep apostelen en evangelisten in de processie van het Heilig Bloed, als virtuoos dichter van vrome poëzie, en niet te vergeten: als zanger – net als Egidius – van gewijde, meerstemmige en dus ook geleerde muziek?

Noten

- 1 Kolb 1958, p. 140-141.
- 2 Gedicht 1, vs. 562-686: de ‘ik’ wordt bij het contempleren van de burcht (= de vrouwe) door een pijl in het hart geraakt. Vgl. *Roman de la Rose* (ed. Strubel vs. 1612-1703), waar de ‘ik’ door de pijlen van Amour geraakt wordt op het ogenblik dat hij de rozenstruik ziet en een knop wil plukken. Zie ook Gedicht 2, vs. 156-204 en Gedicht 13, vs. 143-264. Voor de gedichten baseer ik me op de webeditie van het Gruuthusehandschrift (<http://www.kb.nl/galerie/gruuthuse>, geconsulteerd op 2 juli 2007), waaraan ik interpunctie heb toegevoegd.

- 3 Vgl. Gedicht 1, vs. 146, waar de 'ik' getroffen wordt door een *bescijnte clare* (de stralende blik van de jonkvrouw) die hem aantrekt.
- 4 Reynaert 1996.
- 5 Voor de opvatting dat *zoe* hier naar *therte* verwijst, zie Reynaert 1996, p. 108 (= 1999, p. 137).
- 6 Poirion 1965, p. 526.
- 7 Schnell 1985, p. 286-324.
- 8 Zie Vekeman 1981, vs. 453-528. Over de (problematische) datering van *Van der feesten*, zie Van der Poel 1989, p. 213-222.
- 9 Zie Schnell 1985, p. 307-308 voor andere laatmiddeleeuwse teksten (minnereden) waar de natuurlijke inclinatie met andere, hoofse *causae amoris* wordt gecombineerd.
- 10 Vgl. Gedicht 5, waar de 'ik' zijn geliefde zijn gedicht aanbiedt als een product van zijn zuivere liefde voor haar, waarmee hij haar meer dan wie ook wil behagen *Naer dat natuere ghecoren heift Bi influencien van boven* (vs. 16-17) 'volgens de wil van de natuur onder invloed van boven' (nl. van de planeten); vgl. ook vs. 49 en 54. Ook hier wordt de liefde, als product van de (blinde) natuur, met behulp van de menselijke rede en goddelijke verlichting in goede banen geleid. In het gedicht, eigenlijk een soort preek, wordt de thematiek van het *Ghelijc trect altoos toot gheliken* (vs. 243) vanuit een theologisch standpunt behandeld. Het verdient zeker nader onderzoek.
- 11 Reynaert 1999, p. 53 en vooral p. 204-210.
- 12 *Rouct mijns, lief vor allen vrouwen* (Lied 28, vs. 17); *Claerre dan der zonnen lucht Boven allen vrouwen* (Lied 29, vs. 3-4); *Ghi sijt mijn lief vor allen wiven* (Lied 29, vs. 36); *Lief beilde zoet, Boven allen wiven* (Lied 76, 20-21); *Mijn hoogste aenvanc Vor alle wiven* (Lied 107, vs. 11-12); *Sech huer vor alle vrouwen Das icht mit trauwen mein* (Lied 136, vs. 27-28). De geliefde is ook uitverkoren boven alle vrouwen: *Ghenaden, lieve vrouwe mijn, Vor al der werelt uut vercoren* (Lied 4, vs. 1-4); *Minlich, lieflich, uut vercoren Vor al dat of de weerelt leift* (Lied 131, vs. 25-26).
- 13 *Cheraphin* (Lied 59, vs. 16; Lied 133, vs. 21); *engel* (Lied 133, vs. 21); *inghelijc scijn* (Lied 132, vs. 4 en Lied 141, vs. 1, 15, 19, 43).
- 14 *Heil* (Lied 4, vs. 10; Lied 37, vs. 13; Lied 59, vs. 16; Lied 75, vs. 23; Lied 80, vs. 29; Lied 118, vs. 33; Lied 130, vs. 21; Lied 137, vs. 43); *Hemelrijch: up erde bestu mijn hemelrijch* (Lied 4, vs. 30; Lied 14, vs. 19; vgl. Lied 80, vs. 30; Lied 112, vs. 7-8; Lied 133, vs. 20; Lied 134, vs. 14; Lied 137, vs. 17); *Dijn zien es mi een hemelrijch* (Lied 62, vs. 7, 14, 21; vgl. Lied 132, vs. 25).
- 15 *Verloren* (Lied 4, vs. 5; Lied 50, vs. 8; Lied 78, vs. 23; mariale toepassingen in Lied 99, vs. 21 en 101, vs. 41).
- 16 *Ewich licht glorioze* (Gebed 5, vs. 5); *O gloriose, vercoorne bruut, Conighinne, die den tribuut ebt verwonnen van vrau Yeven* (Gebed 5, vs. 235-237); *Zinen (= Christus) werden lechame precieus, [...] die glorieus Ontfinc, die maghet was vercoren* (Gedicht 8, vs. 282-285); *Maria, moeder ende zuver maecht [...], Dochter des upperste conincs, Ende alre glorieuste moeder* (Gedicht 12, vs. 1-5). Vgl. voor de Latijnse (hymnen)literatuur: Salzer 1886-1894, p. 356.
- 17 Salzer 1886-1894, p. 567.
- 18 Talrijke voorbeelden in Salzer 1886-1894, p. 194-195.
- 19 Zie Gruber, Jacobsen en Kuhn 1980 en vgl. Zumthor 1972, p. 142 en Zumthor 1975, p. 26 en 41-46.
- 20 Gebed 1 *Miserere mei deus* vormt een uitbreiding van psalm 51 (50); Gebed 5 *Sonder smette zaliche rose* is een parafraze van het *Salve regina*; Gebed 7 is een glossengebed over het *Ave Maria*. De gedichten 3 en 4, die enkel fragmentair zijn bewaard, handelen respectievelijk over de ijdelheid van de wereldse besognes in het licht van de eeuwigheid en over het kleed van het lijden waarmee de christelijke ridder ten strijde trekt. Gedicht 5, een minnerede, mondt uit in een lofrede op geestelijke liefde. Gedicht 8 is een religieus-moraliserend gedicht, geïnspireerd door een paaspreek van een verder onbekende broeder Jan Lyoen. Gedicht 10 is een tijdklacht geadresseerd tot Maria en vervolgens tot God. Gedicht 11 is een moraliserend ABC-gedicht over de ijdelheid van de wereld en 12 is een berijmd gebed tot Maria, een vertaling van het *Obsecro te*.
- 21 Die twee houdingen lijken me overeen te komen met het onderscheid dat volgens Jacqueline

- Cerquiglini door (de clericus!) Guillaume de Machaut in zijn *Voir Dit* tussen twee soorten *écriture* wordt gemaakt: 'une écriture de la convivialité, du chant, de la danse, écriture de la spontanéité' enerzijds, en 'une écriture de la méditation, du *pensement*, qui requiert calme et solitude' anderzijds (Cerquiglini 2001, p. 65).
- 22 *Hi vigilant studiis, nec mens est dedita somno* 'Ze studeren tot laat in de nacht, en hun geest geeft zich niet over aan de slaap' (citaat naar Klibansky, Panofsky en Saxl 1989, p. 185-186).
- 23 In Willaert 2006 heb ik dit punt nader uitgewerkt.
- 24 Cerquiglini 1985, p. 215-217.
- 25 Vgl. Heeroma 1969, p. 9, waar ook Maerlants tekst wordt geciteerd. Zie ook Te Winkel 1892, p. 104-105 over deze passage bij Maerlant. Overigens komt het trio *const, cracht en wille* als weerspiegeling van de goddelijke triniteit in de mens in de volkstalige religieuze letterkunde wel vaker voor, onder meer bij Hadewijch (Mengeldicht xiv, vs. 171-172). Zie Van Mierlo 1952.
- 26 Willaert 1997, p. 160.
- 27 Zie Coigneau ed. 1982, vs. 524-555, waar in de aanmerkingen naar vergelijkbare rederijkersteksten verwezen wordt. Roose 1968, p. 121-122 wijdt een beknopte bespreking aan dit refrein en situeert het binnen de rederijkerstraditie.
- 28 Geciteerd naar Roose 1970, p. 97.
- 29 Cerquiglini 1985, p. 15-21.

Literatuur

- Carton, Charles-Louis & Philip Blommaert, *Oudvlaemsche liederen en gedichten der xive en xve eeuwen*. Gent 1848/1849.
- Cerquiglini, Jacqueline, '*Un engin si subtil*'. *Guillaume de Machaut et l'écriture au xive siècle*. Paris 1985.
- Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, *Guillaume de Machaut. 'Le Livre du Voir Dit'. Un art d'aimer, un art d'écrire*. Paris 2001.
- Coigneau, Dirk (ed.), *Mariken van Nieumeghen*, 's-Gravenhage 1982.
- Duinhoven, A.M., 'De verdwenen katern van het Gruuthuse-handschrift', in: *De nieuwe taalgids* 63 (1970), p. 261-269.
- Gerritsen, W.P., 'Kritische kanttekeningen bij de inleiding tot Heeroma's editie van het Gruuthuse-liedboek', in: *De nieuwe taalgids* 62 (1969), p. 187-215.
- Gros, Gérard, *Le Poète marial et l'art graphique. Étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*. Caen 1993.
- Gruber, J., P.Ch. Jacobsen & H. Kuhn, 'Akrostichon', in: *Lexikon des Mittelalters* 1. München [etc.] (1980), kolom 255-257.
- Heeroma, K. (ed.), *Lieder en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift*. Met medewerking van C.W.H. Lindenburg, dl. 1. Leiden 1966.
- Heeroma, K., 'Raden naar een bedoeling. Jan Moritoens eerste allegorie', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 85 (1969), p. 1-31.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art. Traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard*. Paris 1989.
- Kolb, Herbert, *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*. Tübingen 1958.

- Lassche, Kees, *Die weghe der conste. Verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthuse-handschrift*. Ommen 2002.
- Mierlo, J. van (red.), *Hadewijch. Mengeldichten*. Antwerpen etc. 1952.
- Moser, Hugo & Helmut Tervooren (ed.), *Des Minnesangs Frühling*. I. Texte, 38^e dr. Stuttgart 1988.
- Poel, Dieuwke Elisabeth van der, *De Vlaamse 'Rose' en 'Die Rose' van Heinric. Onderzoekingen over twee Middelnederlandse bewerkingen van de Roman de la Rose*. Hilversum 1989.
- Poirion, Daniel, *Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*. Parijs 1965 [herdruk: Genève 1978].
- Reynaert, J., "De steen die trect die naelde daer..." Lied 95 uit het Gruuthuse-handschrift', in: Karel Porteman, Werner Verbeke, Frank Willaert (red.), *Tegendraads genot. Opstellen over de kwaliteit van middeleeuwse teksten*. Leuven 1996, p. 103-110 [licht gewijzigde herdruk onder de titel 'Het voorspelbare en het raadselachtige. Een interpretatie van Lied 95 in het spanningsveld van minnezang en liefdeslyriek', in: Reynaert 1999, p. 133-139].
- Reynaert, J., *Laet ons voort vroyljic maken zanc. Opstellen over de lyriek in het Gruuthuse-handschrift*. Gent 1999.
- Roose, L., 'Lof van Retorica. De poëtica der rederijkers. Een verkenning', in: *Liber alumnorum prof. dr. E. Rombauts, aangeboden ter ere van zijn vijftenzestigste verjaardag en zijn dertigjarig hoogleraarschap*. Leuven 1968, p. 111-129.
- Roose, L., "Dwelck den mensche aldermeest tot consten verweect." De poëtica der Brabantse rederijkers in 1561', in: *Hulde-album prof. dr. J.F. Vanderbeijden*. Lange-mark 1970, p. 91-108.
- Salzer, Anselm, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*. Seitenstetten 1886-1894 [herdruk: Darmstadt 1967].
- Schnell, Rüdiger, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern etc. 1985.
- Strubel, Armand (ed.), *Guillaume de Lorris et Jean de Meun. Le Roman de la Rose. Édition d'après les manuscrits BN 12786 et BN 378*. z.p. 1992.
- Vekeman, H. (ed.), *Van der feesten een proper dinc. Temperamentvolle vriendschap tussen hof en hemel. Tekstuitgave en interpretatie*. Nijmegen 1981.
- Willaert, Frank, [recensie van] G. Sonnemans, Functionele aspecten van Middelnederlandse versprologen, in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 113 (1997), p. 158-161.
- Willaert, Frank, "Mélancolie me fait chanter". Le chansonnier de Gruuthuse (Bruges, ca. 1400) et la poétique de l'écriture', in: Tania van Hemelryck & Céline van Hoorebeeck (red.), *L'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*. Turnhout 2006, p. 379-396.

- Winkel, Jan te, *Maerlant's werken beschouwd als spiegel van de 13^e eeuw*, 2de druk. Gent etc. 1892.
- Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*. Paris 1972.
- Zumthor, Paul, *Langue, texte, énigme*. Paris 1975.

De liederen van het Gruuthuse-handschrift

Notatie, uitvoeringspraktijk en editieproblemen¹

Ike de Loos

Inleiding

Het Gruuthuse-handschrift heeft al meerdere keren de aandacht van musicologen getrokken. Dat is niet verwonderlijk, aangezien dit handschrift, dat ontstaan is rond 1400 in Brugse kringen, de oudste Nederlandstalige liedverzameling met muzieknotatie bevat. Desondanks herbergt het handschrift – in elk geval op muziekwetenschappelijk terrein – nog vrijwel net zoveel problemen als toen het onderzoek nog moest beginnen, nu meer dan een eeuw geleden.

Het Gruuthuse-handschrift bestaat uit drie delen waarvan het middelste een liedboek is. Dit liedboek bevat 147 liederen. Daarnaast staan er nog acht liederen in het derde gedeelte, en wel in de Eerste Minne-allegorie. In totaal zijn er dus 155 liederen. Vrijwel al deze liederen zijn voorzien van muzieknotatie, opgetekend in de lege ruimte die door de kopiïst boven de liedteksten uitgespaard was. Het is een merkwaardige notatie, bestaand uit notenbalken met kleine streepjes in plaats van normale noten. Een sleutel ontbreekt, dus de plaats van halve en hele tonen moeten we raden, een molteken dat ons hierbij zou kunnen helpen, is er maar zelden, en ritmische aanduidingen zijn schaars. Buitendien staan de melodieën niet direct boven de liedteksten. Het melodisch verloop is dus in grote lijnen wel zichtbaar, maar de details niet, en de concordantie van tekst en noten is evenmin duidelijk. Verder weten we weinig meer van de melodieën dan dat ze daadwerkelijk bij de liedteksten horen. Het moge dus duidelijk zijn dat het uitermate lastig is deze melodieën te editeren. Pogingen hiertoe zijn nooit bevredigend geweest; buitendien hebben de meeste onderzoekers zich beperkt tot een klein aantal liederen. Een overzicht over alle problemen ontbreekt nog steeds, laat staan dat we weten hoe deze opgelost moeten worden. Nu een nieuw project rond een editie van de Gruuthuse-liederen van start is gegaan, zal ik de editieproblemen ervan opnieuw bespreken tegen de achtergrond van vergelijkbare bronnen.

Verskillende musicologen hebben zich over de melodieën gebogen zonder tot een bevredigende vorm van editeren te komen. De oudste transcripties zijn te vinden in het werk van Van Duyse uit 1893.² Veel werk is verzet door Lindenburg, die in 1948 met een artikel kwam waarin hij onder andere de liedvormen analyseerde.³ In 1966 volgde, in samenwerking met Heeroma, zijn editie van de liederen, die ondanks de relatief grote kennis die Lindenburg van de codex had, vele inconsequenties bevat en dan ook fel bekritiseerd is.⁴

De Nederlandse musicologen Kees Vellekoop en Jan van Biezen hebben, samen en ieder apart, enige publicaties en een aantal transcripties op hun naam staan. Daarin zijn de verschillende handen geïdentificeerd,⁵ er is iets over het ritme gezegd, een aantal liederen is op proef geëditteerd, en – in navolging van onder andere Johannes Wolf⁶ en in discussie met Ewald Jammers⁷ – zijn theorieën gevormd over kleine instrumentale voor- en tussenspelen in de liederen.⁸

Daarnaast is er in het buitenland onderzoek gedaan naar vergelijkbare muzieknotaties. Dat geeft ons zicht op een groter aantal bronnen, en tevens op de verschillende manieren die er zijn om de relevante bronnen af te bakenen. De Nederlandse, Engelse en Duitse musicologen gebruiken hiervoor namelijk andere criteria.

In Nederland spreekt men van ‘streepjesnotatie’, waarbij de streepvorm van de noten als criterium wordt genomen. In de bronnenlijst die opgesteld is door Vellekoop en Van Biezen worden handschriften genoemd met allerlei soorten muziek, zowel instrumentale als vocale en zowel solistische als ensemble- of koormuziek, of tenores van motetten, alle met streepvormige noten.⁹

In Engeland spreekt men van ‘stroke notation’, en wordt deze beschouwd als een notatie met één ritmisch symbool.¹⁰ Hier zitten notaties met streepjesnoten bij, maar dat hoeft niet per se; er kunnen ook andere nootvormen gebruikt worden, er kunnen zelfs ligaturen zijn, mits er niet van het principe wordt afgeweken dat iedere noot dezelfde ritmische waarde heeft. Lange noten kunnen desgewenst gevormd worden door nootherhalingen.

In Duitsland spreekt men van liederen met separaat genoteerde melodieën.¹¹ Daarmee worden liederen bedoeld waar de tekst niet direct onder de noten staat, ongeacht de nootvormen. Het gaat hierbij vaak om streepjesnotatie, soms ook om hoefnagelschrift.

Deze drie wijzen van benoemen geven een andere afbakening van het bronnenmateriaal. Zo laat het Engelse standpunt ook handschriften toe met andere nootvormen. Ook laat dit meerstemmige stukken toe, zoals koorwerken waarbij alle stemmen met streepjes genoteerd zijn,¹² en puur instrumentale muziek zoals het doedelzak-stukje *Quene note*,¹³ en liederen met de tekst direct onder de melodie. Het Duitse standpunt gaat per definitie uit van vocale muziek, en sluit juist uit dat de liedteksten direct onder de noten staan, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de meerstemmige Engelse koorwerken.¹⁴ Tevens – en daar gaat het in dit artikel om – geven deze definities heel andere editieproblemen.

In het Gruuthuse-handschrift gaat het om liederen waarvan de melodieën separaat van de tekst genoteerd zijn, en weinig of geen ritmische aanduidingen hebben. Als we zoeken naar een vergelijkbaar repertoire met een vergelijkbare notatie, dat wil zeggen: liederen met streepjesnotatie die separaat genoteerd is, en waarvan dus zowel het ritme als de concordantie van tekst en noten onbekend is, ontstaat een andere lijst dan die van Vellekoop en Van Biezen:

1. Het Gruuthuse-handschrift.
En verder:¹⁵
2. Arnhem, Centrale Bibliotheek, hs 6, een handschrift van Windesheimer Mannenklooster Mariënborn, dat op fol. 133v een minnelied bevat, in het Latijn en in het Nederlands weergegeven, ca 1400, met muzieknnotatie voor de Latijnse versie.¹⁶
3. Het Pieter Potter-handschrift, dat een drinklied bevat, ca. 1400.¹⁷
4. Het Handschrift-Van Hulthem (Brussel, KB Albertina, 15.589-623), dat enkele liedjes bevat op fol. 30v en 157r.¹⁸
5. Berlijn, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms. germ. 922, fol. 131r-134v, een handschrift met een aantal liederen waarvan twaalf met muzieknnotatie, ca. 1410-1430.¹⁹
6. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, 2225, een handschrift met vijf liederen, ca. 1410.²⁰

Daarnaast zijn er een paar liederen uit Midden-Europa waarover de laatste tien jaar het een en ander gepubliceerd is.

7. Vaticaanstad, Bibl. Apost. Vat. Pal Lat. 1260, met twee liederen van de Mönch von Salzburg: 'Ju ich iag nacht und tag' en 'Gar leis in senfter weis wach libste fra' (ook wel de 'Taghorn' genoemd), en tevens het (anonieme?) Tageslied 'Stant off stant off.' De liederen zijn vermoedelijk rond 1410-1415 opgeschreven. Vooral 'Gar leis in senfter weis' valt op: de liedtekst staat halverwege fol. 316r, de melodie staat in de onder- en bovenmarges van fol. 315r-v en 316r; zouden we dit lied niet uit andere bronnen kennen, we zouden niet weten dat tekst en melodie bij elkaar horen.²¹
8. Bamberg Staatsbibliothek, Msc Astr. 4; met het lied 'Mein traut gesell mein liebster hort,' van de Mönch von Salzburg, gevolgd door een ander (anoniem?) lied, opgetekend eind veertiende eeuw of rond 1400.²²
9. Het *Diessenhofener Liederblatt*, een vel met twee wereldlijke liederen (virelais). Op elke zijde van het blad staat er één, kop-tegen-voet geschreven, waaruit blijkt dat het een los blad geweest moet zijn. Mogelijkerwijs zijn er geen sleutels, maar dat is vanwege beschadiging aan de rand niet goed te zien. Het dateert uit het laatste kwart van de veertiende eeuw en is afkomstig uit Diessenhofen, ten westen van het Bodensee.²³

Andere streepvormige notaties, zoals instrumentale stukken, koorwerken zoals de genoemde Engelse, instrumentale tenores van motetten en dergelijke, laat ik hier buiten beschouwing. Wat overblijft is een kleine maar coherente groep bronnen. Ze zijn weliswaar geografisch nogal gespreid: van Brugge tot Midden-Europa, maar ze zijn allemaal geschreven binnen een tijdsbestek van enkele decennia. Het belangrijkste echter wat ze met elkaar gemeen hebben, is dat het in alle gevallen om eenstemmige

wereldlijke liederen gaat, en dat betekent dat hun uitvoeringspraktijk aan elkaar verwant moet zijn geweest, meer dan aan ander repertoire zoals instrumentale muziek of geestelijke koorwerken. Dat is het repertoire waartegen de Gruuthuse-liederen afgezet moeten worden: het eenstemmig wereldlijk lied in het Nederlandse en Duitse taalgebied.

In de meeste van deze bronnen gaat het om losse liederen, vaak toegevoegd op een leeg blad. Het Gruuthuse-handschrift is met meer dan 150 liederen op afstand de grootste bron, en dat doet de vraag rijzen hoe het handschrift aan zijn muzieknotatie komt. Was dit gepland van meet af aan? Daar ziet het wel naar uit. Boven elk lied, zowel die in het Liedboek als die in de Eerste Minne-allegorie, heeft de kopiist een ruimte van een paar regels opengelaten. Daarin zijn later notenbalken getrokken en die zijn gevuld met streepjesnoten. Suggestief is dat de notenbalken met rode verf zijn getrokken; dat men niet eenvoudigweg naar schrijft heeft gegrepen suggereert dat men er toch wel enige aandacht aan wilde besteden. Maar reeds bij het trekken van de notenbalken was duidelijk dat de bladspiegel veel te smal was: de balken lopen tot ver in de marges, van bladrand tot bladrand, en soms was dat nog niet genoeg. Dit roept allerlei vragen op die nog lang niet afdoende beantwoord zijn. Had de kopiist soms geen verstand van muziek, dat hij de benodigde ruimte niet kon inschatten? Of was de open ruimte oorspronkelijk niet bedoeld voor notenbalken? Wanneer en door wie is de muzieknotatie toegevoegd? Reynaert meent dat de notenbalken na het vormen van de katernen getrokken zijn;²⁴ Vellekoop meent daarentegen dat dit alleen voor sommige kleine later toegevoegde hulpbalkjes geldt.²⁵ Met de huidige codicologische kennis van het handschrift lijkt dit in het voordeel van Reynaert uit te vallen: de notenbalk van lied 95 'Die steen die treckt die naelde naer' (fol. 27v-28r) ziet eruit alsof hij van de versozijde over de bindnaad heen naar de naastliggende rectozijde getrokken is; toen dat nog niet genoeg bleek is er nog een klein stukje bijgetrokken links van de bindnaad.²⁶

Bij een paar liederen is de notenbalk leeg gelaten. In één geval kan men twifelen aan de bedoeling om er een melodie bij te plaatsen: lied 101, het Marialied 'Musike die in der naturen can bezuren' staat pal bovenaan de pagina (fol. 29r). Reynaert meent dat hier doelbewust geen muzieknotatie voorzien is.²⁷ Mijns inziens is dat echter wel degelijk het geval; de bijbehorende notenbalk staat, zoals wel vaker gebeurt, onderaan de voorafgaande pagina op fol. 28v. Daar is een balk over de gehele breedte van de pagina getrokken, over beide kolommen dus, en dat betekent dat er twee melodieën gepland zijn.²⁸ Op de linkerhelft zou de melodie moeten staan van het lied dat volgt in de rechterkolom, op de rechterhelft het lied van de volgende pagina. Dit is er alleen niet van gekomen; de melodie die op de eerste helft van de balk geschreven is neemt onevenredig veel ruimte in en laat amper plaats voor een tweede. We moeten lied 101 dus strikt genomen rekenen tot de liederen met een niet-ingevulde notenbalk. Het Liedboek heeft aldus 139 liederen met melodie, vijf met een lege notenbalk, en twee waarvan het begin (en dus ook eventuele muziek) ontbreekt; buiten het Liedboek,

in de Eerste Minne-allegorie, zijn er nog acht liederen, alle acht met muziek. Van al deze liederen bestaat een – zoals gezegd fel bekritiseerde – editie van de hand van Lindenburg.²⁹

Mogelijkheden en grenzen van een editie

De meeste melodieën bestaan uit vijf- of zeslijnige balken, voorzien van nootstreepjes voor de noten en enkele en dubbele strepen die de muzikale zinnen en herhalingen aangeven, en die zo slordig getrokken zijn dat men zich soms afvraagt of ze wel van de originele hand zijn. Een enkel lied bevat sleutels (lied 120 en 122), mollen (lied 112 en 120), rusten (bijvoorbeeld in lied 20 en 108), overbindingsbogen (lied 120) of mensuurtekens (120); deze zijn geen van alle van de originele hand.

Vele zaken houden ons tegen om tot een editie van deze liederen te komen. De meest basale problemen zijn van codicologische aard. Het handschrift is aan de buitenrand bijgesneden, en aangezien de notenbalken tot ver in de marge doorlopen, heeft dat tot verlies van notentekst geleid. En aangezien de streepjes dicht op elkaar gezet zijn, kan een kleine snijrand al tot verlies van heel wat noten leiden.

Andere problemen hebben te maken met het muzikale idioom. Sommige liederen hebben een heel lange melodie in verhouding tot de tekst. Dan zijn er dus meer noten dan lettergrepen. Of het lied dan coloratuurtjes had of instrumentale stukjes is nog steeds onderwerp van discussie. Andere liederen hebben juist een heel korte melodie in verhouding tot de tekst. In die gevallen zijn er minder lettergrepen dan noten, en ook hier is niet bekend hoe het opgelost moet worden. Bevat de muzieknotatie slechts een deel van het lied, bijvoorbeeld alleen het refrein? Of is het één muzikale frase die op alle tekstregels herhaald wordt, zoals Lindenburg in dergelijke gevallen wel doet? In bijvoorbeeld lied 17, 'De capelaen van Hoedelem', vinden we vrij lange coupletten gevolgd door een tweeregelig refrein; dit geheel is voorzien van een relatief korte melodie. Lindenburg legt deze melodie uiteen in twee frasen, één voor de coupletten die dan per couplet driemaal herhaald dient te worden, en één voor het refrein dat dan tweemaal herhaald moet worden. Overbodig te vermelden dat het resultaat nogal langdradig is. Lindenburgs oplossing is ook om een andere reden niet plausibel, namelijk omdat in veel liederen herhalingsstrepen gezet zijn, maar in dit lied niet. Buitendien is er aan het begin van dit lied hoogstwaarschijnlijk enig verlies van notentekst. Het lijkt er dus op dat we een andere oplossing moeten zoeken.

Een valkuil is dat het handschrift fouten kan bevatten; sterker nog, gezien de frequentie waarmee men in andere muziekhandschriften fouten aantreft, is het eigenlijk niet aannemelijk dat het Gruuthuse-liedboek geen fouten zou bevatten. Maar waar zitten ze, en hoe herkennen we ze? Een bekend probleemgeval wordt gevormd door de liederen 38 en 39, waarvan het eerste een ronduit platte tekst met lange coupletten heeft, en het tweede een hoofse tekst met korte coupletten; ze hebben echter wel dezelfde melodie. Door Lindenburg is dit aangemerkt als een mogelijke fout. Dat kan,

maar dat hoeft niet; het kan ook een contrafact zijn. Dat de inhoud anders is hoeft geen probleem te zijn; dat de lengte van de coupletten verschilt kan opgelost worden door coloraturen, tekstherhalingen of instrumentale frasen in te lassen. Bekend zijn de opschriften van het vroeg-zestiende-eeuwse liederenhandschrift Brussel, KB, II 2631, waaruit blijkt dat men voor een bepaald lied meerdere melodieën kon kiezen, en dat die niet altijd precies op de tekst hoefde te passen.³⁰ Weliswaar heeft Vellekoop verondersteld dat contrafacten in het Gruuthuselieliedboek minder waarschijnlijk zijn vanwege de grote en unieke vormen van veel van de liederen,³¹ in dit specifieke geval, waar we te maken hebben met twee liederen op dezelfde melodie, kunnen andere wetten gegolden hebben.

Desondanks brengt contrafactonderzoek ons niet veel verder. Van slechts één lied, nummer 90, 'Du haens mijn hertze vrouwe mijn, Dune wilse niet bewaren,' is een contrafact met melodie en al bekend, namelijk 'Ay lieve Ihesus mijn troist alleen, wout gi mijn hartgen bewaren', opgetekend in een devoot liederenhandschrift van rond 1500 uit Utrecht of omgeving,³² een eeuw jonger en een stuk noordelijker dus, en de verschillen in melodie zijn zo groot dat het contrafact van beperkte hulp is bij het transcriberen van de melodie.

De wijze waarop de streepjesnoten gegroepeerd zijn roept eveneens vraagtekens op. Er is een zekere visuele groepering waarneembaar, die enerzijds heel suggestief is, maar anderzijds makkelijk fout geïnterpreteerd kan worden, en het is nog maar de vraag of deze groepering bewust is aangebracht door de muziekschrijver. Herhaalde noten maken vaak de indruk dat ze doelbewust dicht bij elkaar zijn gezet, in groepjes van twee of meer – moeten ze samengenomen worden tot lange noten, horen ze bij dezelfde lettergreep? Ik ben echter geneigd te denken dat het geen muzikaal fenomeen is, maar een puur paleografische hebbelijkheid: als een notator meerdere streepjes zet zonder zijn hand te hoeven verplaatsen naar een andere schrijfhoopte, kunnen ze makkelijk dicht bij elkaar terechtkomen dan wanneer hij zijn hand wel verplaatst. Ook in andere opzichten wekken de streepjes soms de indruk gegroepeerd te zijn, bijvoorbeeld in frases of motiefjes. Verderop kom ik hier nog op terug.

Dit hangt samen met het probleem van het ritme, namelijk de vraag of de streepjes allemaal dezelfde ritmische waarde vertegenwoordigen of niet. Het handschrift geeft hier zelf heel weinig, maar toch wel enige informatie over. In één geval, namelijk lied 18, 'Mijn hertze en can verbliden niet', is de streepjesnotatie omgewerkt tot een vereenvoudigde Ars-Nova-achtige notatie.³³ De streepjes zijn hier omgewerkt tot kleine ruitjes met of zonder waardestreep (respectievelijk minima en semibreves), of samengevoegd tot vierkante noten (breves).

Hieruit blijkt dus dat (zoals al eerder werd aangenomen) twee losse noten soms, maar niet altijd, samengevoegd kunnen worden tot een lange. Opvallender is dat de streepjes omgewerkt kunnen worden tot noten van verschillende ritmische waarden: semibrevis of minima. Is dit gebrek aan accuratesse van de oorspronkelijke streepjesnotatie? Heeft de notator wel de bedoeling gehad om het ritme vast te leggen? Niet-ritmische notaties

bestaan zeker. Lorenz Welker beschrijft hoe ritmische en niet-ritmische notaties naast elkaar kunnen voorkomen, aan de hand van een van de handschriften van Oswald von Wolkenstein. Het lied ‘Zergangen ist meins herzens we’ is in een gemensureerde notatie opgetekend, maar de twee contrafacten ervan, die in het hetzelfde handschrift staan en waarvan de melodie slechts met een incipit is aangeduid, hebben een minder of niet-ritmische notatie.³⁴ Men kan, met Welker, menen dat dat samenhangt met het feit dat het geritmiseerde lied een danslied is met een gemensureerd ritme, terwijl de incipits aan een lied met een narratieve tekst behoren, dat een spreekritme heeft gehad, maar misschien is dat te ver gezocht. Wellicht had de zanger, als hij toch alleen het incipit voor zich had, het ritme niet nodig – dat is een van de eerste dingen die een zanger uit het hoofd kent. We moeten niet vergeten dat dit repertoire weliswaar in handschriften werd vastgelegd, maar uit het hoofd werd uitgevoerd. Een notator deed geen moeite om iets vast te leggen dat al in ieders hoofd zat.

Zoals reeds gezegd hebben verreweg de meeste melodieën geen sleutel, en is er maar zelden een molteken. Hierin onderscheidt het Gruuthuse-liedboek zich van de meeste andere vergelijkbare notaties, die wel degelijk sleutels hebben. Men kan hieruit concluderen dat de geïntendeerde zanger (of speler) het repertoire voldoende kende; men kan ook – en dat is wat pikanter – concluderen dat de notator geen behoefte had om de halve tonen vast te leggen. Die liet hij aan de uitvoerder over, en kennelijk had deze daarbij een zekere vrijheid. Die kan ingehouden hebben dat de uitvoerder zelf bepaalde waar een mol (voor de b? of ook op andere plaatsen? wellicht ook kruisen?) geklonken heeft. Misschien kan men zelfs verder gaan: wellicht bestond in een incidenteel geval de vrijheid om een dorische kleuring te vervangen door een phrygische of lydische, of anderszins.

Hoe dan ook, deze discussie kan hier niet ten einde gevoerd worden, en ik zal hier de meest gebruikelijke oplossing volgen, die reeds door Lindenburg aangedragen is en die vrij pragmatisch is. Lindenburg neemt aan dat de vijflijnige notenbalken gelezen moeten worden met een tenorsleutel, dat wil zeggen: een c-sleutel op de tweede lijn van boven.³⁵ De noot op de onderste lijn, die veelvuldig als finalis dient, is dan een d, zodat de dorische modus frequent vertegenwoordigd is. Dit is volstrekt logisch gelet op wat andere muzikale repertoires laten zien; het strookt buitendien met de meeste gevallen waarin het Gruuthuse-liedboek een sleutel aan de balk heeft (bijvoorbeeld lied 120, hoewel lied 121 een altsleutel heeft), met de weinige mollen die er zijn, en met het bovengenoemde contrafact van lied 90.

Wat wél duidelijk is zijn de liedvormen. Er zijn veel *formes fixes*, vooral balladen en rondelen.³⁶ De melodieën hiervan zijn met enkele en dubbele strepen ingedeeld in segmenten, en dat geeft houvast. De eerste studie die de relatie tussen de frasering in de liedteksten en de melodieën uitgebreid in kaart brengt is die van Lindenburg, die beschrijft hoe de strepen fungeren als herhalingstekens en fraseringsstrepen, en

hoe ze daarmee een aanwijzing zijn voor de vorm. Ook de *ouvert* en *clos* (de *apertum* en *clausum*, de open cadens na de eerste frase en de gesloten cadens na de herhaling) worden door hem beschreven.³⁷

Het *rondeel* is een refreinvorm waarbij couplet en refrein dezelfde melodie hebben. Refrein en couplet hebben beide een lange en een korte vorm, die elkaar regelmatig afwisselen: lang refrein – kort couplet – kort refrein – lang couplet – lang refrein; ofwel gecodeerd (waarbij de hoofd- en kleine letters de lange en korte vorm aanduiden): R c r C R. Bij de simpelste vorm zijn maar twee muzikale frasen in het spel: a en b. De eerste hiervan wordt gebruikt voor het korte refrein (en het korte couplet) en beide frasen samen vormen het lange refrein (en dus ook het lange couplet). In gecodeerde vorm, waarbij de kleine letters de gedeelten met dezelfde muziek maar andere tekst (dus de coupletten) aanduiden, en hoofdletters de gedeelten met dezelfde tekst én muziek (dus de refreinen) wordt dat: AB a A ab AB. Rest nog de observatie dat de a-frase in veel rondelen wat langer is dan de b-frase. Hier zien we iets van terug in de Gruuthuse-melodieën: er zijn 42 rondelen met muzieknotatie in het Liedboek,³⁸ waarvan zo'n driekwart een melodie heeft die met een enkele streep in tweeën is gedeeld, en vaak is het eerste deel langer dan het tweede.

De *ballade* heeft als basis de Barvorm (twee stollen en een Abgesang), gevolgd door een refreinregel. Dus: eerst een frase die herhaald wordt, dan een nieuwe frase, dan een refreinregel. ofwel gecodeerd: a a b C. Van de vijftig Gruuthuse-ballades heeft zo'n veertig procent een herhalingsstreep, met pal daarna een paar nootjes voor de *clos*; de tweede stol heeft namelijk vaak een iets andere afsluiting dan de eerste (*ouvert* en *clos*). Hier is het strepenpatroon dus minder sterk aan de vorm gebonden; buitendien komen er in de ballades ook andere strepen voor.

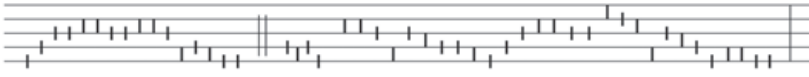
Hieruit blijkt dat, al zijn de strepen allesbehalve consequent gezet, ze wel een indicatie van de vorm van het lied geven: een ervaren zanger of muzikant kon in heel wat gevallen in één oogopslag zien met welke liedvorm hij van doen had.

Enige editievoorbeelden

Als eerste voorbeeld van de editieproblemen dient lied nummer 96: de ballade 'Scieden onverwinlic leit'. De poëtische en de muzikale vorm van deze ballade zijn aldus:

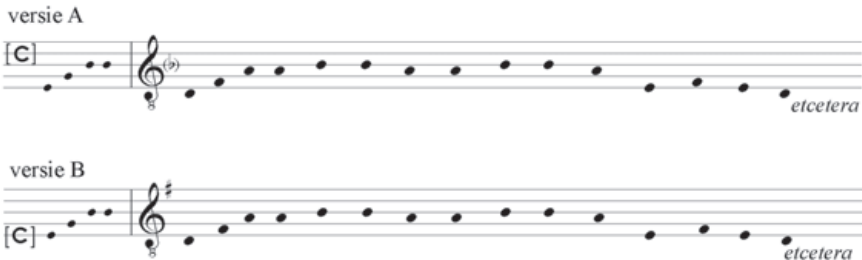
muzikale vorm	a	a	b	C
poëtische vorm (rijmschema)	ab	ab	bc	C

De streepjesnotatie kan zonder problemen worden omgezet in een diplomatische editie; er zijn geen onleesbare passages of weggesneden noten (muziekvoorbeeld 1). De groepering van de toonsherhalingen laat ik vooralsnog buiten beschouwing als iets paleografisch, dat geen weerslag hoeft te hebben in de editie.



Muziekvoorbeeld 1. Gruuthuse-lied 96: ballade 'Sceiden onverwinlic leit'.
Diplomatische editie.

Bij het omzetten naar modern notenschrift moeten keuzes gemaakt worden. Bij het plaatsen van de sleutel wordt vastgelegd waar de halve toonsafstanden zich bevinden. We kunnen hierbij kiezen tussen een 'mineurkleuring' of een 'majeurkleuring', een kleine of een grote tert boven de finalis. In middeleeuwse notatie wordt dat vastgelegd met de plaatsing van de sleutel, in moderne notatie zal men eerder voortekening gebruiken, dus *f* of *fis*. Ik volg hier de mogelijkheid van de mineurkleuring, aangezien die een zekere graad van waarschijnlijkheid heeft: bij deze oplossing komen (zoals Lindenburg reeds vaststelde) veel liederen in de veelgebruikte dorische modus te staan. Desgewenst kan men dan, om de tritonusspanning tussen de *f* en de *b* te vermijden, de *b* te verlagen tot *bes* (muziekvoorbeeld 2).



Muziekvoorbeeld 2. Gruuthuse-lied 96: ballade 'Sceiden onverwinlic leit'.
De plaatsing van de halve tonen.

De volgende stap raakt aan frasering en tekstplaatsing. Het lied heeft een dubbele streep, waarvan bekend is dat die doorgaans als herhalingssteken gebruikt wordt. Daarmee is de eerste frase afgebakend, die voor de beide stollen dient. De vier noten na de herhalingsstreep vormen de *clos*; zij vervangen in de tweede stol de *ouvert*, de laatste vier noten vóór de dubbele streep. Aldus ontstaan enkele frasen die min of meer syllabisch gezet zijn, met ongeveer evenveel noten als lettergrepen.

Dan volgt het Abgesang. Maar waar houdt dit op en begint het refrein? Dat is niet aangegeven in het handschrift. Voor de muzikale structuur van een ballade moeten we elders te rade gaan, bij bijvoorbeeld de ballades van Guillaume de Machaut

(ca. 1300-1377); deze zijn weliswaar enkele decennia ouder en meestal meerstemmig, maar toch zijn ze wel als vergelijkingsmateriaal te gebruiken: ook zij hebben de beide stollen op dezelfde muziek, met een *ouvert* en een *clos*, het Abgesang is wisselend van lengte, en het refrein is relatief kort.³⁹ Om die reden heb ik ook hier de refreinregel relatief kort gehouden. De topnoot van de melodie fungeert nu als beginnoot van het refrein.

Hiermee is een muzikale structuur ontstaan, waarbij de structuurtonen en de motiefjes tot een logisch geheel ineenvloeien (muziekvoorbeeld 3):

Scei-den, on-ver-win-lic leit, On-vruech-de-lijc es dijn be-ghin. Dat
nem-ic waer-lic up mijn heit: Ten brinct gheen dinc meer li-dens in.

Scei-den, du dwinx hert' end' zin. So lan-gher tijt, so meer ver-driet.

SCHEIDEN, DU NE GHENOUCHS MI NIET.

Muziekvoorbeeld 3. Gruuthuse-lied 96: Ballade 'Sceiden onverwinlic leit'.

Kritische editie.

- Het is een zogenoemde dorische modus, er zijn twee structuurtonen op kwintafstand: d en a. Alle frases beginnen en eindigen op deze tonen.
- Er zijn twee basismotiefjes: ten eerste d-f-a, het beginmotiefje, dat terugkomt in het Abgesang en dat de toonsoort neerzet; ten tweede, maar zeker zo belangrijk het motiefje bes-bes-a-a; het is buitengewoon structuurgevend dat dit in de stollen voorkomt als binnencadens a en onmiddellijk daarna als beginmotief van de tweede halfzin, en in het Abgesang exact gespiegeld: als opening en als afsluiting van de gehele frase.
- de stollen eindigen op de finalis d, het Abgesang op de dominant a, relatief hoog dus, en maakt daarmee ruimte voor de hoge beginnoot van het refrein, de hoge d.
- Het refrein heeft de grootste omvang en de kortste lengte, en doorbreekt daardoor het modale verwachtingspatroon en de regelmaat van de frasestructuur. Het werkt daardoor heel bevestigend.
- Het geheel is syllabisch gezet, behalve de refreinregel, die als enige frase meer noten dan lettergrepen heeft.

In deze transcriptie zijn de tekstplaatsing van de refreinregel en het ritme niet vast te stellen, en deze twee zijn dan ook niet aangegeven. Tevens blijkt uit dit lied dat de dubbele streepjesnoten zowel meerdere losse noten als één lange noot kunnen voorstellen. Het feit dat ze twee aan twee gegroepeerd staan, is dus een puur paleografische hebbelijkheid, en muzikaal irrelevant.

Het tweede editie-voorbeeld is eveneens een ballade: lied 79, ‘Dijn troost allein’.⁴⁰ De vorm hiervan is iets complexer dan die van het vorige voorbeeld:

muzikale vorm	a	a	b	C
poëtische vorm (rijmschema)	aab	aab	bbc bbc	C



*Muziekvoorbeeld 4. Gruuthuse-lied 79: Ballade ‘Dijn troost allein’.
Diplomatische editie.*

Een diplomatische editie is weer zonder problemen gemaakt (muziekvoorbeeld 4). De strepen geven de frasering weer: er zijn twee dubbele strepen, dus twee herhaalde frasen. Na de eerste dubbele streep staan zes noten en dan een enkele streep; we mogen veronderstellen dat dit de *clos* is. Dan volgt de tweede frase: het Abgesang, dat vrij kort is, en ook herhaald wordt, en het lijkt logisch om ook hier een *clos* af te bakenen, analoog aan die van de vorige frase: de *ouvert* cadenseert op e en de *clos* op d, tevens finalis van het hele lied. De vijf noten na de herhalingstreep kunnen als zodanig fungeren (muziekvoorbeeld 5).

Dijn troost allein In trauwen rein So bem ich dijn

Vor di ne gein No groot no clein Wilt vrolic zijn

Dijn lieflic scijn Mi alle pijn Verdriven can

Die hertze mijn Es dijn eighijn Mijn liefste man

IN WIL DI NUMMER SCEIDEN VAN.

Muziekvoorbeeld 5. Gruuthuse-lied 79: ballade 'Dijn troost allein'.

Frase-indeling.

Er is hier een alternatief denkbaar. De *clos* van het Abgesang is in het handschrift niet afgebakend, niet door een streep en niet door een visuele groepering. Er is echter wel een visuele groepering waar te nemen even verderop in de laatste frase, tussen de veertiende en de dertiende noot van achteren, bij de kwintsprong c-g. Deze kwintsprong is in het handschrift iets meer gespatieerd dan de rest van de noten, en ook hier rijst de vraag of dit een muzikaal of een paleografisch fenomeen is. Is de afstand tussen de streepjes hier wat groter, omdat de notator bewust een frasering wilde aangeven, of omdat hij zijn hand moest bewegen en onwillekeurig iets te veel naar rechts terecht kwam? Bij de huidige stand van zaken lijkt het mij iets puur paleografisch; in deze streepjesnotatie, waar de noten niet door ligaturen of waarde strepen met elkaar verbonden zijn, kan iedere grote sprong immers makkelijk gespatieerd zijn (of lijken), en dus de suggestie van een frasering wekken. Ik zie het dus niet als iets muzikaals, maar wie daar anders over denkt kan deze frase voorzien van een langere *clos* die tot aan de kwintsprong doorloopt (muziekvoorbeeld 6).

Dijn lieflic scijn Mi alle pijn Verdriven can
 Die hertze mijn Es dijn eighijn Mijn liefste man
 IN WIL DI NUMMER SCEIDEN VAN.

*Muziekvoorbeeld 6. Gruuthuse-lied 79: ballade ‘Dijn troost allein’.
 Alternatieve tekstplaatsing voor tweede frase en refrein.*

Dit is de meest haalbare editiefase die enige trefzekerheid heeft, en met deze ballade komen we dus wat minder ver dan met de vorige. Verder kunnen we alleen speculeren. De tekstplaatsing is minder makkelijk te vinden, omdat er veel meer noten dan lettergrepen zijn. Er zijn dus waarschijnlijk coloratuurtjes, maar waar? Ik geef twee mogelijke oplossingen voor de tekstplaatsing (muziekvoorbeeld 7); er zijn wel meer te bedenken.

mogelijkheid A
 Dijn troost al - lein! In trau - wen rein So bem ic dijn. *etcetera*
 mogelijkheid B
 Dijn troost al - lein! In trau - wen rein So bem ic dijn. *etcetera*

*Muziekvoorbeeld 7. Gruuthuse-lied 79: ballade ‘Dijn troost allein’.
 Mogelijke tekstplaatsingen.*

Het derde editievoorbeeld is het reeds genoemde lied 18, ‘Mijn hertze en can verblijden niet’, waarvan de streepjesnotatie is omgewerkt tot een Ars Nova-achtige notatie. De streepjes zijn nog duidelijk waar te nemen onder de ruitvormige en vierkante noten.⁴¹ Op één plaats staat een klein haardun streepje dat misschien als rust geïnterpreteerd moet worden. Ook de Ars Nova-nootvormen van de tweede hand zijn goed leesbaar en stellen ons niet voor raadsels. Van dit lied kunnen twee diplomatische edities gemaakt worden: een van de oorspronkelijke streepjesnotatie en een van de Ars Nova-vormen (muziekvoorbeelden 8 en 9).



*Muziekvoorbeeld 8. Gruuthuse-lied 18: chanson 'Mijn hertze en can verbliden niet'.
Diplomatische editie van de streepjesnotatie.*



*Muziekvoorbeeld 9. Gruuthuse-lied 18: chanson 'Mijn hertze en can verbliden niet'.
Diplomatische transcriptie van de Ars Nova-notatie.*

Maar hoe dit om te zetten in moderne noten? Het ritme is hier geen probleem, want dat is vastgelegd in de Ars Nova-vormen. Bij de sleutelplaatsing doet zich ook hier het probleem voor van de overmatige kwart tussen de b en de f. Lindenburg kiest ervoor om ook hier de b te verlagen, en in het kielzog daarvan ook de e.⁴² In het verleden is wel voor een andere oplossing geopteerd door de melodie op f te zetten.⁴³ Een bereedeneerde keuze is hier lastiger dan in het vorige lied, aangezien de melodie anders gestructureerd is. Het grootste deel van de melodie draait rondom de g, en de finalis d komt maar beperkt in beeld, waardoor de keuze voor een dorische modus minder voor de hand ligt. Ik laat dit voorsnog open en voeg geen alteraties toe aan de transcriptie (muziekvoorbeeld 10). Blijft over de frasering en tekstplaatsing; deze blijven voorsnog hypothetisch. De functie van het (rust-?) streepje is onduidelijk; het kan een frasering aan het einde van een versregel aangeven, maar dat hoeft zeer zeker niet. De frequentie waarmee deze streepjes in sommige liederen voorkomen maakt het onmogelijk om ze allemaal als een markering van een versregeleinde te beschouwen.⁴⁴ Het streepje wordt functioneel als we het gebruiken om een tekstherhaling te markeren, zoals ik gedaan heb in de (verder overigens hypothetische) tekstplaatsing in muziekvoorbeeld 11; of dat verantwoord is, zal uit toekomstig onderzoek moeten blijken. Ook van dit lied kan bij de huidige stand van zaken dus geen definitieve editie gemaakt worden. Er zijn vele andere tekstplaatsingen mogelijk.



*Muziekvoorbeeld 10. Gruuthuse-lied 18: chanson 'Mijn hertze en can verbliden niet'.
Kritische editie van de melodie.*

Mijn hertz' en can ver-bli-den niet, Als soe niet vroi - lic up mi ziet In
wien ic vruech-den aen be-spiet. Elpt mi, elpt mi of ic ver-der - vel

*Muziekvoorbeeld 11. Gruuthuse-lied 18: chanson 'Mijn hertze en can verbliden niet'.
Kritische editie van de melodie en de tekst.*

De uitvoeringspraktijk

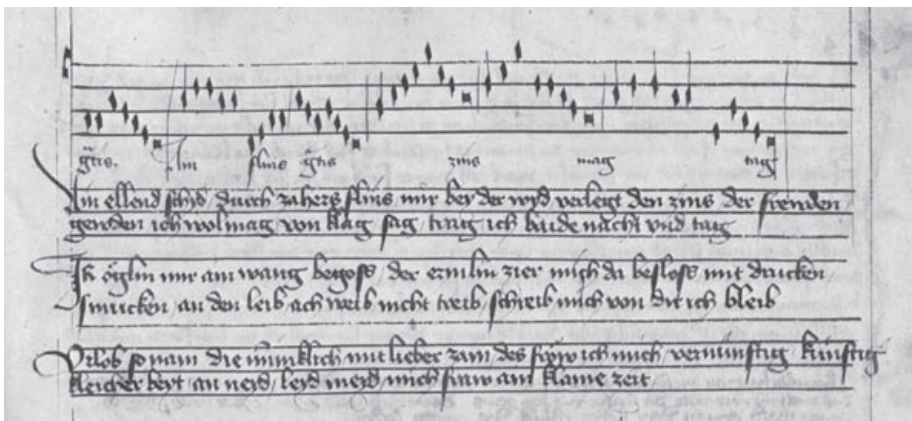
In het verleden is de discussie over het wel of niet voorkomen van instrumentale voor- en tussenspelen herhaaldelijk opgelaaid. Men kan dan bijvoorbeeld denken aan de liederen van de Mönch von Salzburg en Oswald von Wolkenstein, waar veel liederen voorafgegaan worden door tekstloze melodiefragmenten die met strepen van het eigenlijke lied zijn afgescheiden. Algemeen wordt aangenomen dat deze bedoeld zijn als instrumentale stukjes; niet alleen zijn ze tekstloos, maar ook zijn de intervalstructuur en het ritme anders dan in de rest van het lied.

Ook in de virelais van het Diessenhofener Liederblatt zijn fraseringsstrepen aangebracht. De beide virelais zijn met een dubbele streep in tweeën verdeeld, en elk deel is weer met een enkele streep onderverdeeld in twee, drie of vier segmenten; er is dus een veel fijnere indeling dan in de Gruuthuse-liederen, die slechts één of twee deelstrepen hebben. Christoph März, die de transcriptie van de beide virelais bekritiseert, neemt aan dat deze virelais instrumentale delen gehad hebben.⁴⁵ Lutz meent dat het blad aan een beroepsmuzikant toebehoord moet hebben.⁴⁶

De bronnen uit Duitsland zijn niet de enige waar tekstloze inleidinkjes aan de liederen voorafgaan. Een enkele keer komt iets dergelijks ook in Nederlandse handschriften voor, bijvoorbeeld in het genoemde handschrift Berlijn 190, dat enkele liederen bevat die beginnen met een tekstloos stukje dat met strepen van het eigenlijke lied is afgescheiden.⁴⁷ Het gaat hier weliswaar om devote liederen, maar dat zijn gro-

tendeels contrafacten van wereldlijke liederen. Het is dus alleszins aannemelijk dat dit fenomeen ook in het Nederlands wereldlijk lied aanwezig is geweest.

In de Gruuthuse-liederen kan men echter nergens strepen zien die instrumentale stukjes zouden kunnen markeren; de veelvuldig gebruikte strepen dienen om de liedvorm te verduidelijken. Zolang er geen interne aanwijzingen voor een dergelijke uitvoering zijn te vinden, ben ik geneigd aan te nemen dat de Gruuthuse-notator geen instrumentale gedeeltes voor ogen had. Wel is het mogelijk dat de melodieën zijn bedoeld voor een instrumentalist, die de melodielijnen meespeelde – dat de notenbalken de melodieën zelf en niet een begeleidingsstem bevatten blijkt immers uit het genoemde contrafact van lied 90, het devote ‘Ay lieve Jhesus’. Voor meespelen met de zangstem zijn weliswaar net zo min interne aanwijzingen als voor instrumentale stukjes, maar er zijn wel andere argumenten voor een dergelijke uitvoering. Ten eerste het feit dat zang en vedel een klassieke combinatie vormen – niet voor niets wordt in de Eerste Minne-allegorie Melancolie, als hij het lied van Juecht niet begrijpt, door Rouceloos doorverwezen naar een vedelspeler: ‘Vraghet enen vedelhare!’⁴⁸ Ten tweede zijn er de spiekwoordjes onder lied 146 – niet de gehele liedtekst staat onder de noten, maar alleen de begin- of eindwoorden (of zelfs -lettergrepen) van de frasen. Voor een zanger is dat even ongebruikelijk als overbodig; voor een speler is dat juist heel handig, het houdt hem op de rails in het parcours van de soms wat complexe refrein vormen. Iets vergelijkbaars is wel aangetroffen in de handschriften van Oswald von Wolkenstein.⁴⁹



Oswald von Wolkensteins lied ‘Ain ellend’ schyd’. Wolkenstein-Handschrift A (Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, 2777), deel van fol. 37r.

Tekst en melodie van enkele liederen zijn separaat genoteerd, en de melodie is met strepen in segmenten gedeeld. Bij de meeste segmenten staan enkele spiekwoordjes die de liedtekst aan de noten relateren; bij een paar segmenten ontbreekt dit, en in

plaats daarvan staat de aanduiding *gratis* onder de noten (muziekvoorbeeld 12). Dit is heel veelzeggend. Niet alle segmenten hebben een tekst, er moet dus een instrument geweest zijn voor de *gratis* segmenten. Buitendien, zouden deze liederen voor een zanger zijn geschreven, dan had de tekst, zoals in de rest van het handschrift, direct onder de muziek geplaatst kunnen worden. Om die reden is het waarschijnlijker dat de notator voor deze liederen een instrumentalist voor ogen had.



Ain ellend schyd / durch zahers flins / mir bey der wyd / verlegt den zins / der frewden /
gewden / ich wol mag / von klag / sag / trag / ich baide nacht vnd tag

etcetera

Muziekvoorbeeld 12. Oswald von Wolkenstein: 'Ain ellend schyd durch zahern flins'.
Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, 2777, fol. 37r.

Ook in het Mondsee Wiener Liederhandschrift, het hoofdhandschrift voor de liederen van de Mönch von Salzburg, zijn wat aanwijzingen voor instrumenten. Hier betreft het een begeleidingstelsel en is er dus sprake van meerstemmigheid. Als instrument wordt de *pumhart* (pommer, een laag blaasinstrument) genoemd. Een enkele keer is die stem uitgeschreven, bijvoorbeeld bij de 'Nachthorn', met de rubriek *Das ist der pumhart darzu*, maar de begeleiding is soms zo eenvoudig dat een aanwijzing in rubriek volstaat. Zo heeft het lied 'Gar leis in senfter weis' de rubriek *Das taghorn, auch gut zu blasen und ist sein pumhart dy erst note und yr under octava schlecht hin* – de pommerstem bestaat dus enkel uit de beginnoot van het lied en diens onderoctaaf.⁵⁰ Het feit dat er een blaasinstrument genoemd wordt, geeft aan dat het niet om een zanger gaat die zichzelf begeleidde, maar dat er een aparte speler aanwezig was. Een andere mogelijkheid blijkt uit het lied 'Ich klag dir traut gesell' dat vergezeld gaat van de rubriek *Ain tenor von hübscher melody als sy es gern gemacht haben darauf nicht yglicher kund übersingen*. Hier is sprake van vocale meerstemmigheid, ook nog geïmproviseerd, de term *übersingen* wijst op het *super librum* zingen: improviseren over een genoteerde melodie.

De uitvoeringspraktijk was doorgaans uiterst flexibel en aangepast aan de omstandigheden. Ook dit kan men aflezen uit de handschriften met de liederen van de Mönch von Salzburg. Als voorbeeld geef ik de 'Taghorn', die is overgeleverd in vijf verschillende handschriften, waaronder het Mondsee Wiener Liederhandschrift, het

Kolmarer Liederhandschrift⁵¹ en er is een versie in streepjesnotatie in Vaticaanstad, Bibl. Apost. Vat. Pal Lat. 1260.⁵² Het lied heeft een opvallend verschil in deze drie versies: terwijl het in het Mondsee Wiener Liederhandschrift begint met een woordherhaling (overigens een vrij zeldzaam fenomeen in deze liederen) *Gar, gar leis in senfter weis* met een coloratuurtje op het eerste woord *Gar*, mist het Kolmarer Liederhandschrift deze woordherhaling; de noten van het coloratuurtje staan in de marge en zien er nu eerder uit als een instrumentale Vorhang (muziekvoorbeeld 13). We zien twee verschillende wijzen van uitvoeren, en de een is niet ‘beter’ of ‘authentieker’ dan de andere. Bij de versie in streepjesnotatie is tekstplaatsing of tekstherhaling niet aangegeven, wel staan er fraseringsstrepen in de notenbalk; men kan überhaupt niet zien of de notator de woordherhaling of de instrumentale Vorhang in gedachten had. Zo betrekkelijk is uitvoeringspraktijk; we moeten niet vergeten dat er in de middeleeuwen geen standaard bestond voor hoe muziek uitgevoerd diende te worden.

Mondsee Wiener Liederhandschrift

Kolmarer Liederhandschrift

Vaticaanstad, Bibl. Ap. Vat. Pal. Lat. 1260

Muziekvoorbeeld 13. Der Mönch von Salzburg: ‘Gar leis in senfter weis’.

Conclusie

De variatie in uitvoeringspraktijk moet voor alle wereldlijke liederen gegolden hebben, dus ook voor die uit het Gruuthuse-handschrift. Tegelijk moeten we ons realiseren dat de Duitse uitvoeringspraktijk niet alles zegt over de Brugse; al hebben vele onderzoekers een parallel getrokken tussen de Gruuthuse-liederen en met name de Mönch von Salzburg; er zijn ook verschillen. Een niet onbelangrijke is dat de Duitse liederen gebruikmaken van andere vormen, en een minstens zo belangrijke is dat de gebruikscontext geheel anders was; hun ontstaan ligt meer in de hofcultuur dan in de burgerlijke muziekcultuur zoals die in de Vlaamse steden geweest moet zijn.

Mijn voorlopige hypothese is dat de notatie bedoeld is voor een instrumentalist, bijvoorbeeld een vedelaar, die met de zanger meespeelde. Of eventueel een zanger-instrumentalist die zichzelf begeleidde. Eventuele instrumentale stukjes zijn niet aan-

gegeven in de notatie, en dat lijkt me te betekenen dat ze niet opgeschreven zijn. Wel is het mogelijk dat de instrumentalist aan het begin of tussen de frases wat improviseerde.

Wat zijn van dit alles de consequenties voor het editeren van de liederen? Het moge helder zijn dat er op korte termijn geen kant-en-klare oplossing komt voor alle problemen.

Alle liederen kunnen diplomatisch worden uitgegeven. Kritische edities zijn echter niet altijd even goed mogelijk. Bij een flink aantal liederen zal het verlies van notentekst aan de buitenrand van de bladen een onoplosbaar probleem blijven. Van een beperkt aantal liederen kan één duidelijk optimale kritische editie worden gemaakt. Van veel liederen kan een 'fraseringseditie' worden gemaakt, zoals in de muziekvoorbeelden 5 en 6, met een aantal mogelijke oplossingen voor de precieze tekstplaatting.

Zoals uit de hier gegeven transcripties blijkt, heeft ieder lied zijn eigenaardigheden, en die zijn nog lang niet allemaal geïnventariseerd. Ook blijken er openingen te zijn voor een gericht onderzoek naar het wereldlijk lied in en buiten de Lage Landen; ook daarvan zijn nog niet alle mogelijkheden geïnventariseerd. Ergens tussen al deze observaties kunnen we de waarheid, of beter gezegd: de waarheden, vinden omtrent de liederen van het Gruuthuse-handschrift.

Noten

- 1 Dit artikel is een uitwerking van een lezing gehouden op het congres van het Centre Européen d'Études Bourguignonnes te Dordrecht, 23-26 september 2004, en is tevens in het Frans verschenen: 'Les chansons du manuscrit de Gruuthuse. Notation musicale, pratique d'exécution et problèmes d'édition', in: *Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIVe-XVIIe s.)* 45 (2005), Rencontres de Dordrecht (23 au 26 septembre 2004): *Poètes et musiciens dans l'espace bourguignon. Les artistes et leurs mécènes*, p. 143-163. Ik wil Herman Brinkman hartelijk danken voor de vruchtbare gedachtewisselingen, en het Huygens Instituut (Den Haag) voor een bijdrage in de materiële kosten van dit stuk. Het Gruuthuse-handschrift is begin 2007 aangekocht door de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag en draagt sindsdien het signatuur 79 K 10; het is integraal toegankelijk via een web-expositie op de url www.kb.nl/gruuthuse.
- 2 Van Duyse 1893, p. 65 e.v.
- 3 Lindenburg 1948.
- 4 Heeroma en Lindenburg 1966.
- 5 Vellekoop 2000.
- 6 Wolf 1925.
- 7 Jammers 1975.
- 8 Van Biezen & Vellekoop 1984, vooral p. 17-18. Van Biezen 1971-1972.
- 9 Van Biezen & Vellekoop 1984, voor de bronnenlijst p. 3-5.
- 10 Bent 1968, vooral p. 149.
- 11 Gennrich 1952, März 2000.
- 12 Bent & Bowers 1981.
- 13 Stainer e.a. 1967 vol I, plate xcviij; voor een transcriptie: vol. II, p. 181; Van Biezen & Vellekoop 1984 p. 8-9.

- 14 Gennrich 1952, p. 128-129 en Faks. 3.
- 15 Ik heb Ansbach, Regierungsbibliothek, Ms lat. 161 buiten beschouwing gelaten, omdat het volgens de literatuur geen streepjesnotatie maar Metzger notatie zou hebben. Een afbeelding is niet voorhanden. Het bevat het religieuze lied 'Vernempt ir armen'; Van Biezen & Vellekoop 1984, p. 3.
- 16 Willaert 2004. De Loos 2007, p. 276-277.
- 17 Vellekoop 2001, voor het Pieter Potter-handschrift p. 65-67. Het huidige signatuur hiervan is: Den Haag, Nationaal Archief, archief Graven van Holland, inv.nr. 2150 (olim Rijksarchief, Leen- en Registerkamer van Holland, inv.nr. 436), fol. 54v.
- 18 Brinkman & Schenkel 1999, p. 829-831 en afb. 29-30, en p. 1229 en afb. 37. De Loos 2007, p. 274-275.
- 19 Lang & Müller-Blattau 1941. Voor een afbeelding: Gennrich 1952, Faks. 4 en 5.
- 20 Voor een afbeelding: Vellekoop 1992, p. 137; März: 2000, p. 144, Abb. 1.
- 21 März 1999, o.a. Abb. 7, 8-10, 11; voor een beschrijving van het handschrift p. 87-91.
- 22 März 1999, o.a. Abb. 2, voor een beschrijving van het handschrift p. 60-63.
- 23 Lutz 1994. Met afbeelding (vouwblad), diplomatische editie (p. 20-22) en kritische editie door R. Pfammatter (p. 83-95), en een opname door het ensemble Dulamans Vrödenton (op bijgevoegde cassette), ingeleid door M.K. Melnitzky (p. 97-100).
- 24 Reynaert 1999, p. 230-231, noot 56.
- 25 Vellekoop 2000, p. 207-208. Zie voor zo'n toegevoegd hulpbalkje bijvoorbeeld fol. 37r, waar een stukje is toegevoegd aan de notenbalk voor lied 140 op fol. 36v.
- 26 Voor een kleurenfoto hiervan: Andriessen 2002, p. 112; voor de katernstructuur van het handschrift: de bijlage met de codicologische beschrijving in Reynaert 1999, p. 214-215.
- 27 Reynaert 1999, p. 107-126, vooral p. 109.
- 28 Een notenbalk over één kolom is altijd bedoeld voor één lied, een balk over de gehele bladbreedte voor twee liederen; zie fol. 6r, 19r, 20v, 28v, 29v, 33r, 33v, 37r. In al deze gevallen behalve op fol. 28v zijn er twee melodieën op geschreven.
- 29 De melodieën van het Liedboek zijn uitgegeven in Heeroma & Lindenburg 1966; de acht andere melodieën in Lindenburg 1973.
- 30 Bij een van de liederen van dit handschrift staat bijvoorbeeld de rubriek: *Dit lyedekijn gaet op die wijse 'Ter maes al' [...] maer men sel die woerden van den lesten reghel wat langhe in die mont houden ende draeyen [...]*; Joldersma & Van der Poel 2000, p. 125.
- 31 Vellekoop 2000, p. 205.
- 32 Berlijn, Staatsbibl. Preussischer Kulturbesitz, mgo 190; zie voor een transcriptie Van Duyse 1893, p. 73-77 (met de foute aanduiding 'hs te Weenen' die 'hs te Berlijn' moet zijn); Van Biezen & Vellekoop 1984, p. 16-17; Jammers 1975, p. 19-22.
- 33 Vermoedelijk is hetzelfde gebeurd in lied 146 en mogelijk ook in lied 147, en wellicht ook met enkele van de slot-longa's. In lied 4 en elders zijn streepjesnoten simpelweg van een waarde-streep voorzien.
- 34 Welker 1990, vooral p. 236-237; *Oswald von Wolkenstein Handschrift A*, ed. 1977, zie fol. 48v, 51r, 56v.
- 35 Lindenburg 1948, p. 75-77.
- 36 Reynaert 1999, p. 59-84.
- 37 Lindenburg 1948, vooral p. 47-64 en p. 68 e.v.
- 38 Reynaert 1999, p. 65-66; hij noemt 45 rondelen, waarvan drie zonder muzieknotatie, en 50 ballades, alle met muzieknotatie.
- 39 Onder de 37 ballades van Machaut is slechts één eenstemmige: 'Dame se vous m'estes lonteinne', Machaut ed. 1926, nr. 37, p. 45.
- 40 Zie voor dit lied ook Wolf 1925, p. 378; Van Biezen 1971-1972, p. 246; Jammers 1975, p. 12-13.
- 41 Dit is reeds waarneembaar op de foto's achterin Heeroma & Lindenburg 1966; zie ook fol. 13v van het handschrift op de web-expositie genoemd in noot 1.
- 42 Zie Heeroma & Lindenburg 1966, p. 269.

- 43 Wolf 1925, p. 380-381.
- 44 Lied 108 heeft bijvoorbeeld een passage met afwisselend noten en (rust-?)streepjes; zo ook het laatste lied van de Eerste Minne-allegorie, 'Die mint ende hem sijn hope ontgaet', fol. 58v.
- 45 März 1999, p. 28, noot 46.
- 46 Lutz 1994, p. 36.
- 47 Hascher-Burger 2004, p. 127-142.
- 48 Regel 1012 van de Eerste Minne-allegorie: Lassche 2002, p. 223.
- 49 *Oswald von Wolkenstein Handschrift A* ed. 1977, fol. 37r en 38v, zie voor de notator p. 45 van de inleiding van de facsimile.
- 50 Deze liedcollectie vormt een deel van Codex Wenen, ÖNB 2856; voor een facsimile Heger 1968.
- 51 *Die Kolmarer Liederhandschrift* ed. 1976.
- 52 März 1999, p. 174 e.v. en Abb. 8-10.

Literatuur

- Andriessen, P., *Die van Muziken gheerne horen. Muziek in Brugge 1200-1800*. Brugge 2002.
- Bent, M., 'New and Little-known Fragments of English Medieval Polyphony', in: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968), p. 137-156.
- Bent, M. & R. Bowers, 'The Saxilby fragments', in: *Early Music History* 1 (1981), p. 1-27.
- Biezen, J. van, 'The music notation of the Gruuthuse manuscript and related sources', in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 22 (1971-1972), p. 231-251.
- Biezen, J. van & K. Vellekoop, 'Aspects of stroke notation in the Gruuthuse manuscript and other sources', in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 34 (1984), p. 3-24.
- Brinkman, H. & J. Schenkel, *Het handschrift-Van Hulthem: hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België*, 15.589-623. Hilversum 1999. Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden 7/1-2.
- Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Cmg 4997, in *Abbildung* hrsg. von U. Müller, F.V. Spechtler & H. Brunner. Göttingen 1976. Litterae 35.
- Duyse, F. van, *Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch wereldlijk lied in de Belgische gewesten van de XIe eeuw tot heden uit een muzikaal oogpunt beschouwd*, s.l. [ca. 1893]. Mémoires / Académie Royale de Belgique. Classe des beaux-arts. Collection in-octavo 49.
- Gennrich, F., 'Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie', in: *Archiv für Musikwissenschaft* 9 (1952), p. 120-136.
- Hascher-Burger, 'Auf Spurensuche: Instrumentalmusik in der Devotio moderna?', in: R.E.V. Stuip (ed.): *Meer dan muziek alleen. In memoriam Kees Vellekoop*. Hilversum 2004, p. 127-142. Utrechtse Bijdragen tot de mediëvistiek 20.
- Heeroma, H. m.m.v. C.W.H. Lindenburg, *Liederen en gedichten uit het Gruuthusehandschrift*. Leiden 1966. Leidse drukken en herdrukken. Grote reeks 4.

- Heger, H. (ed.), *Mondsee-Wiener Liederhandschrift: aus Codex Vindobonensis 2856*. Graz 1968. Codices selecti 19.
- Jammers, E., 'Die Melodien der Gruuthuse-Handschrift', in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 25 (1975), p. 1-22.
- Joldersma, H. & D. van der Poel, 'Sij singhen met soeter stemmen. Het liederen-handschrift Brussel KB II 2631', in: *Nederlandse Letterkunde* 5, afl. 2 (mei 2000), p. 113-137.
- Lang, M. m.m.v. J.M. Müller-Blattau, *Zwischen Minnesang und Volkslied: die Lieder der Berliner Handschrift Germ. Fol. 922*. Berlin 1941. Studien zur Volksliedforschung 1.
- Lassche, K., *Die weghe der conste: verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthuse-handschrift (contextuele studie, editie en interpretatie)*, s.l. 2002, diss. RU Nijmegen.
- Lindenburg, C.W.H., 'Notatieproblemen van het Gruythuyzer handschrift', in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 17 (1948), p. 44-86.
- Lindenburg, C., 'Zerstreute Gruuthuser Melodien und ihre Übertragungsprobleme', in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 23 (1973), p. 61-78.
- Loos, I. de, 'De Gruuthuse-ballades, ofwel: de meningsverschillen tussen een liedjeschrijver en een muzikant', in: J. Biemans e.a. (red.), *Manuscripten en miniaturen. Studies aangeboden aan Anne S. Korteweg bij haar afscheid van de Koninklijke Bibliotheek*. Zutphen 2007, p. 265-278.
- Lutz, E.C., *Das Dießenhofener Liederblatt. Ein Zeugnis späthöfischer Kultur*. Freiburg in Breisgau 1994.
- Machaut, G. de, *Musikalische Werke*, erster Band: *Balladen, Rondeaux und Virelais*. Leipzig 1926. Publikationen älterer Musik 1.1.
- März, Chr., *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Texte und Melodien*. Tübingen 1999. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 114.
- März, Chr., 'Deutsche Liederbücher im Spiegel ihrer musikalischen Notation. Zur Disposition von Text- und Melodieaufzeichnung', in: K. Heller, H. Möller & A. Waczkat (red.), *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 24.-27. September 1997*. Hildesheim/Zürich/New York 2000, p. 129-148. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21.
- Oswald von Wolkenstein, *Handschrift A: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der Österreichischen Nationalbibliothek*, ed. F. Delbono. Graz 1977. Codices selecti phototypice impressi 59.
- Reynaert, J., *Laet ons voort vroylic maken zanc*. Gent 1999. Studia Germanica Gandensia 46.
- Stainer, J. e.a. (ed.), *Sacred & secular songs together with other MS. compositions in the*

Bodleian Library, Oxford, ranging from about A.D. 1185 to about A.D. 1505. London [etc.] 1967².

- Vellekoop, C., 'Beede ghenoot ende ooc ghescreven. Reconstructie en uitvoeringspraktijk van liederen in het Gruuthusehandschrift', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen.* Amsterdam 1992, p. 136-153 en 366-368. Nederlandse literatuur en cultuur 7.
- Vellekoop, K., 'Lijnen en streepjes', in: *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 14 (2000), p. 203-211.
- Vellekoop, K., 'Streepjes: een bijzondere muzieknotatie voor Middelnederlandse liederen', in: *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, L.P. Grijp e.a. (red.), Amsterdam 2001, p. 61-67.
- Welker, L., 'Some aspects of the notation and performance of German song around 1400', in: *Early Music* 18 (1990), p. 235-246.
- Willaert, F., 'Een minnezanger in het klooster: het lied *Liepliker zaert* in Arnhem, Centrale Bibliotheek. ms 6', in: R.E.V. Stuip (red.), *Meer dan muziek alleen. In memoriam Kees Vellekoop.* Hilversum 2004, p. 343-353. Utrechtse Bijdragen tot de mediëvistiek 20.
- Wolf, J., 'Altflämische Lieder des 14./15. Jahrhunderts und ihre rhythmische Lesung', in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel, vom 26. bis 29. September* 1924. Leipzig 1925, p. 376-386.

‘Schoon onderworpen droefheid’

Over opmars, resonantie en interpretatie van het Egidiuslied

Herman Brinkman

Het lied ‘Egidius, waer bestu bleven’ lijkt een van die teksten die men ook zonder kennis van de historische of literaire context goed begrijpen en waarderen kan.¹ Het lied appelleert aan universele aandoeningen en voorstelbare ervaringen – wie weet wat de dood van een dierbare teweegbrengt, kan zich zonder veel moeite of historische toelichting laten aanspreken door de regels waarin dichter zijn gemoedsstemming tot uitdrukking brengt. Daarin lijkt tenminste een deel van de kracht van dit lied te liggen. Inmiddels kunnen we wel zeggen dat het lied tot icoon van onze middeleeuwse cultuur is gepromoveerd. Dat bleek toen in februari 2007 de verwerving van het Gruuthuse-handschrift, de enige bron voor het Egidiuslied, landelijk nieuws was in Nederland en Vlaanderen. Vrijwel zonder uitzondering voer het hele handschrift in de mediaberichtgeving onder de vlag van het Egidiuslied. Een kleine selectie uit de krantenkoppen zegt genoeg: ‘Egidius, daar bent u weer’ (*NRC*), ‘Egidius, daer bestu bleven’ (*Algemeen Dagblad*) en ‘Gruuthuse waer bestu bleven?’ (*De Standaard*).

Vanaf de late negentiende eeuw heeft het grote indruk gemaakt op fijnbesnaarde lezers van poëzie die van hun bewondering graag spraken en daarbij, schijnbaar in onderlinge wedijver, de meest bloemrijke taal bezigden. Bij elkaar vormen deze waarderingen, die vaak niet meer omvatten dan een bondige karakterisering, maar soms ook de omvang hadden van een opzichzelfstaand essay, de bouwstenen voor een boeiende receptiegeschiedenis. In chronologische volgorde gelezen laten ze vooral iets zien van de ontwikkeling van de literaire smaak. Soms – maar te zelden eigenlijk – brengen ze ook iets aan het licht dat blijkbaar in de tekst besloten ligt.

Het lied is een van de meest gebloemleesde gedichten uit de Nederlandse literatuur; men vindt het in bundels met ‘geliefde gedichten’, met ‘onsterfelijke gedichten’, met ‘de bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur’ en met ‘de meest troostrijke gedichten over afscheid en rouw’. In een recente lijst van klassieke werken uit de Nederlandse letterkunde die werd vastgesteld na enquêtering van de leden van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde belandde het gedicht op een 52ste plaats, het verzameld werk van Slauerhoff en Achterberg achter zich latend.² Met een zekere regelmaat wordt het ook ten gehore gebracht. Maar doordat de melodie in het handschrift is weergegeven in de berucht problematische streepjesnotatie zijn er inmiddels drie verschillende versies in omloop.³

Toch is het lied zijn carrière begonnen in jaren van obscuriteit. Door de geringe oplage en de kleine kring van *Vlaemsche bibliophilen* waarin de editio princeps van kanunnik C. Carton in 1849 werd verspreid, drong het aanvankelijk nauwelijks door tot degenen die zich beroepshalve met literatuurgeschiedschrijving bezighielden. Zo maakte W.J.A. Jonckbloet in zijn *Geschiedenis der Middennederlandsche dichtkunst*, waarvan het tweede stuk van het derde en laatste deel toch zes jaar later verscheen, geen melding van de grote collectie liederen waartoe het Egidiuslied behoorde – de verzameling die thans bekendstaat als het Gruuthuse-handschrift en die destijds werd aangeduid als de *Oudvlaemsche Liederen en Gedichten*. C.A. Serrure publiceerde in datzelfde jaar een geschiedenis van de Middelnederlandse literatuur.⁴ Hij kende de liederen wel, maar was weinig gecharmeerd van hun literaire kwaliteit en over het Egidiuslied zwijgt hij. Misschien komt (alweer) H. Hoffmann von Fallersleben de eer toe het lied als eerste op waarde te hebben geschat. In 1857 liet hij een bijgewerkte editie het licht zien van zijn overzicht van de Middelnederlandse letterkunde.⁵ Hoffmann pretendeerde niet meer te bieden dan een bronnenlijst, maar toch vinden we in zijn boek een aparte vermelding van een groot aantal Gruuthuse-liederen. Uit de 145 die hij kende (Carton had er twee niet afgedrukt) koos hij de ‘mir niederländisch scheinenden beachtenswertheren Lieder’, 46 in getal, waarvan hij het incipit gaf. Het Egidiuslied komt in die lijst voor; het tweede Egidiuslied ontbreekt daarentegen.⁶ Intussen bleef Jonckbloet zijn geschiedenis van de Nederlandse letterkunde publiceren in verschillende opeenvolgende bewerkingen, zonder daarin gewag te maken van de Gruuthuse-liederen. Nog in 1880 ontbreekt bij hem blijkbaar iedere kennis omtrent het bestaan van de editie-Carton. Toch had E. Verwijs al in 1861 onder de titel ‘Verlangen’ een plaatsje voor het lied ingeruimd in zijn later vele malen herdrukte tripartiete bloemlezing.⁷

Ik durf niet met zekerheid te zeggen wie als eerste openlijk zijn bewondering heeft uitgesproken over het Egidiuslied – het aantal publicaties over Middelnederlandse letterkunde groeide in het derde en vierde kwart van de negentiende eeuw in snel tempo en onderzoek daarnaar zou een aparte studie vergen –, maar ik vermoed dat het Gerrit Kalff is geweest.⁸ Door zijn dissertatie *Het lied in de Middeleeuwen* uit 1883 heeft Jonckbloet de Gruuthuse-collectie leren kennen.⁹ In de ‘derde, geheel omgewerkte druk’ van zijn literatuurgeschiedenis (het desbetreffende deel dateert van 1885) spreekt hij eindelijk over de beide Egidiusliederen, zij het op gezag van Kalff en blijkbaar zonder de editie-Carton ter hand te hebben genomen. Kalffs kwalificatie van de liederen (‘fraaie klaagliederen over den dood van zekeren zanger Egidius, aan wien de dichter blijkbaar innig gehecht was, want er spreekt oprechte, schoon onderworpen droefheid uit zijne klacht’) citeert hij vrijwel integraal, terwijl hij ook diens aanhaling van de vijf eerste regels uit het Egidiuslied overneemt.¹⁰ In een voetnoot op deze plaats vinden we waarschijnlijk ook het eerste voorstel tot emendatie van de later zo veelvuldig becommentarieerde vijfde regel: ‘Het scen teen moeste ghestorven sijn’.¹¹

Na de doorbraak van de Tachtigers veranderden de literair-esthetische opvattin-

gen en het Egidiuslied viel eindelijk in goede aarde. Toegegeven, niet alle auteurs waren even geestdriftig (in Jan ten Brinks *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* uit 1897 is nog geen plaats voor de Gruuthuse-lyriek, al blijkt de auteur Kalffs proefschrift te kennen!), en sommigen maakten enigszins plichtmatig melding van het bestaan van de Gruuthuse-verzameling.¹² Maar wie wel gegrepen werd, putte zich uit in lyrische bewoordingen. ‘Tot de allerschoonste Middel-Nederlandsche liederen behoren [...] de verzen, welke geschreven zijn op den dood van den zanger Egidius, in den gevoelston “van de liefde, die vriendschap heet”’, oordeelde F. Bastiaanse in 1914 met een toespeling op homo-erotisch jeugdwerk van Albert Verwey.

In de inleiding bij zijn bloemlezing van oude Nederlandse poëzie, die al in 1909 werd geschreven, maar die door het zoekraken van het manuscript tijdens de Eerste Wereldoorlog pas in 1927 verscheen, wijdde Dirk Coster een bevlogen passage aan het ‘Aegidiuslied’.¹³ Daarin beoordeelt hij het als het ‘schoonste, het meest onvergankelijke lied, dat men het hoogtepunt kan noemen der persoonlijke lyriek in de middeleeuwen’ en acht het ‘niet meer overtroffen in gansch den bloei die daarna nog aan het Hollandsche woord bleef voorbehouden’. Als sterke punten van het lied noemde hij onder meer de ‘atmosfeer’, de ‘wonderbare muzikale compositie’ (waarbij hij overigens doelde op de tekst en niet op de melodie), de ‘techniek der huiverende aanduiding’ en de ‘kuisheid der middelen bij de hevigheid der aandrang’. In bijna extatische bewoordingen probeerde hij de lezer een indruk te geven van de kwaliteiten van ‘dit meest veredelde type van de Middeleeuwsche lyriek’: ‘In ieder accent is hier een levensduur samengetrokken, ieder woord is tot een uiterste van zielskracht verkeerd.’ Het zijn de ‘zuiverheid van zielsovergave’ en de ‘techniek, die door weerkeer zegt, wat te groot was om direct gezegd te worden’ die in het gedicht ‘in één tijdloos moment’ worden verenigd. Zulke grenzeloze bewondering kon alleen worden uitgedrukt in een mystiek vocabulaire. Het gaat dan ook over bijna-unieke leeservaringen: ‘Nog enkele malen daarna heeft in onze poëzie de stem van een mensch zoo vreemd en blij getrild, – in Vondel nog [...] en dan na eeuwen weer, in een der nieuwste dichters, in Werumeus Buning.’ Het motief van de resonantie werkt Coster nog iets verder uit: ‘Als een kreuende cello-streek roept het verlangen driemaal omhoog, telkenmale dieper sidderend, telkenmale dieper ook neerbekend in het bewustzijn van gemis, tot de laatste woorden als in een doffe snik verkrimpen.’¹⁴ De naam Werumeus Buning heeft te midden van al deze hoog-wiekende woorden een enigszins ontnuchterend effect. Dat vond ook J.M. Kramer die in 1941 in een essay terugkwam op deze passage en daarbij, zonder iets af te willen doen aan de strekking van Costers betoog, opmerkte dat hier toch wel ‘twee zeer ongelijksoortige “trillingen”’ worden vergeleken: hij begrijpt niet hoe Coster de ‘leegheid’ van de ‘bureaupoëzie’ van Werumeus Buning op één plan kan brengen met deze ‘kleine maar volmaakte kunstuiting’.¹⁵

In zijn streven het gedicht nog beter recht te doen dan Coster, beweert Kramer dat er ‘niet veel plaatsen in de wereldliteratuur [zijn] die een zoo zuivere lof der vriendschap bevatten. [...] Slechts in de oude Ilias vindt men een lof der vriendschap,

die wordt geëvenaard door deze middeleeuwse'. Bij zulke superlatieven steekt de kenschetsing van J.F. Vanderheijden bijna pover af: 'Een innig pakkende toon treurt er uit dit Egidiuslied, waarin de klacht over de verlatenheid van den achtergeblevenen doolaard doorbeeft uit den mond van dien zanger, die nog blijven moet in 't diepe miseriedal.'¹⁶ Opvallend is overigens bij velen in deze tijd een preoccupatie met 'toon', 'trillen' en 'beven'. Kenmerkend is de stelling bij het proefschrift van L.C. Michels, die luidt: 'De juiste opvatting van de regel "Nochtan moet emmer ghestorven sijn" in het lied van Egidius eist voordracht in majeuretoon' en niet minder kenmerkend dat Kramer daar ernstig bezwaar tegen maakt en juist argumenteert voor declamatie 'in mineurtoon'.¹⁷

Een van de weinigen die het hoofd koel hielden was J.A.N. Knuttel. Hij vond dat het lied 'in onze tijd een wel wat overdreven waardering [heeft] gevonden'. 'Aegidius (*sic*), waar bestu bleven?' kent volgens hem slechts drie 'gevoelige' refreinregels in de aanhef; de overige strofen zijn 'veel zwakker'.¹⁸ Maar zijn stem ging ten onder in het grote koor van bewonderaars, die nu eens de technische volmaaktheid, dan weer de emotieve kracht prezen.¹⁹

Het is niet verwonderlijk dat de tekst zich in de jaren zestig inmiddels geheel had losgezongen van zijn overlevering, zoals ook blijkt uit Heeroma's woorden: 'Het staat niet meer in dat Gruuthuse-handschrift, dat bewaard wordt in het kasteel Ten Berghe in Koolkerke bij Brugge, het is er voor ons uitgeplukt door de bloemlezers en bloeit nu verder in ons hart.'²⁰

Wie overigens meent dat alleen literatuurcritici uit de romantische en neoromantische generaties het patent hadden op pathetiek, heeft nog geen kennisgenomen van de bladzijden die 'misschien wel de meest invloedrijke literatuurhistoricus van onze tijd'²¹ aan de tekst wijdde. Daar leest men onder meer: '[de dichter] denkt hardop en fluistert voor zich uit, met de gekte van iemand die weet dat hij in een cirkel redeneert, een doffe gekte die tevens berusting is'. De 'snik' van Coster wordt uitgesponnen tot 'een verbijsterende snik om het onrecht dat leven heet'.²²

In de waardering voor het lied zijn sinds de doorbraak ervan in de late negentiende eeuw slechts fluctuaties in de gradaties van waardering waarneembaar. Tekenend is de bijna gelijklopendheid van twee uitspraken die de kwaliteiten van het lied in internationaal perspectief belichten en die bijna een eeuw uiteen liggen. Nelly Geerts schrijft in 1909 dat de door haar onderzochte laatmiddeleeuwse liedboeken uit het Duitse taalgebied op het punt van onder meer het Egidiuslied 'nichts ebenbürtiges an die Seite zu stellen haben'. En in 2000 breekt W.P. Gerritsen nadrukkelijk een lans voor beide Egidiusliederen door te schrijven dat zij 'de vergelijking met het beste uit de poëzie van de ons omringende landen moeiteloos [kunnen] doorstaan'.²³

Als we als oorzaak voor de waardering van het Egidiuslied een combinatie van uiteenlopende factoren als een romantische literaire esthetica, dichterlijk meesterschap

en een emotionerend, inleefbaar thema noemen, is de aanhoudende fascinatie voor het lied nog niet geheel verklaard. Het gegeven dat het gedicht zich in weerwil van zijn persoonsgebondenheid – wie zou willen beweren dat Egidius niet echt geleefd heeft? – toch eenvoudig lijkt te plooiën naar de belevingswereld van een moderne lezer, maakt de bekoring van het lied niet minder raadselachtig. Heeroma schetst deze contextloosheid in hem typerende bewoordingen: ‘Juist omdat het geen achtergrond en geen bekende dichter had, omdat het vastzat aan geen enkele stengel, zweefde zijn lied zo licht en vrij als een bloemblad op de wind van onze verbeelding.’²⁴ Hij meende dat zijn reconstructie van de biografische achtergrond het lied zijn ‘vage geheimzinnigheid’ had ontnomen.²⁵ Anders dan Heeroma het zich had voorgesteld, is het juist deze kwaliteit die gebleven is. Want toevallig of niet, ook in 1996 komt het lied op vrijwel dezelfde wijze aanwaaien als bij Heeroma, getuige Gerrit Komrij: ‘Wonderlijk, nietwaar, hoe dit liedje van verlangen, dit liedje van gemis uit het verleden komt aanzweven...’²⁶

Waarom fascineert de tekst toch zo en blijft hij generaties van lezers die er toch sterk verschillende literair-esthetische opvattingen op na houden telkens opnieuw fascineren? Er spelen in de receptie van de tekst naar mijn idee nog twee zaken mee die nauwelijks waarneembaar zijn, maar die toch aan het licht komen als men de vele annotaties, vertalingen en commentaren goed bestudeert. Beide zaken hangen samen met de suggestie van een dramatische achtergrond die als zodanig niet wordt geëxpliciteerd in het gedicht.

Om te beginnen denk ik aan een zweem van homoseksualiteit. Dit wordt al voorzichtig naar voren gebracht in het aangehaalde citaat van Frans Bastiaanse, waar hij refereert aan ‘den gevoelston “van de liefde, die vriendschap heet”’; ook Heeroma kon het niet laten zijn dichter Jan Moritoen bepaalde homo-erotische gevoelens toe te schrijven, al deed hij dat niet speciaal op grond van het Egidiuslied.²⁷ Niet mis te verstaan tenslotte zijn de opnamen van het lied in de bloemlezingen *De Liefste. Een bloemlezing liefdesgedichten uit de Nederlandse poëzie* (1981) van Jacob Groot en in *Hebban olla vogala. De mooiste liefdesgedichten uit de Middeleeuwen* (2002) van Gerrit Komrij. Ontegenzeggelijk wordt de tekst daarmee getrokken in de sfeer van het middeleeuwse taboe.

Enigszins in dezelfde lijn ligt de suggestie die voortkomt uit een bepaalde, zeer gangbare opvatting van de derde versregel: ‘Du coors die doot, du liets mi tleven.’ Op een doodenkele uitzondering na heeft elke editeur, vertaler, hertaler of bloemlezer de tekst hier opgevat op een manier die nadrukkelijk afwijkt van wat Verdam voorstelt in het *Middelnederlandsch woordenboek* – en dat lijkt mij niet zonder betekenis. Ik kan het niet nalaten dit te demonstreren met een kleine, maar in de tijd breed gespreide selectie uit het grote aanbod Egidius-teksten en -commentaren, te beginnen met enkele vertalingen van deze regel:

Du *wähltest* Tod, Geselle mein (Schneider, 1887, p. 178)
Tu as *choisi* la mort, tu m'as laissé la vie (J. Closset, 1946, p. 137)
Tu *pris* la mort, me laissas la vie (E. Lauf, 1970, p. 88)
Jy 't die doot *gekies* en laat vir my die lewe (Heese, 1983)
Tu *choisis* la mort, me laissas la vie (L. Wouters, 1997, p. 39)

Een greep uit de annotaties bij versregel 3:

kiesen (met verwijzing naar het Egidiuslied): *verkiezen* (Verwijs 1867, p. 60)
du coors: gij *koost* (Keuchenius & Tinbergen 1920, p. 27)
coors: hebt *verkozen* (C.J. Kelk & H.C. Kool 1934, p. 74)
du coors: jij *koos* (Jan de Raedt, pseud. van P.J. Meertens 1944, p. 105)
coors: (*ver*)*koost* (R. Antonissen 1947, p. 79)
koors: *koos* (J. van den Bosch 1959, p. 28)
Du coors: jij *koos* (Van der Heijden 1973, p. 249)
koors: *koos* (Janssens, Uyttersprot & Dewachter 1992, p. 102)

Vertalingen in modern Nederlands:

Je *koos* de dood, mij liet je 't leven (Joris Reynaert in Komrij 1994, p. 232
en opnieuw in Komrij 2002, p. 51)
Jij *koos* voor de dood (Gerrit Komrij zelf, 1996, p. 13)
Jij *koos* de dood, liet mij het leven (Willem Wilmink 2000)

Met alle kleine verschillen die er zijn, is de eenstemmigheid over de betekenis van *du coors* toch wel bijzonder groot. Er zijn, als ik het goed zie, twee dissidenten. De ene is Heeroma, die *coors* in 1966 in de annotatie van zijn editie vertaalde met *smaakte*.²⁸ De ander is D.A.M. Binnendijk.

In een opstel, waarin we een aantal variaties op de inmiddels vertrouwde superlatieven lezen, constateert hij 'problemen van taalkundigen aard' en zet hij zijn eigen methode uiteen om deze 'vraagstukken in zake woordbetekenis' het hoofd te bieden. Om de juiste betekenis te vinden moet men, volgens Binnendijk, beginnen bij 'de totale notie, die het gedicht in ons bij ernstige en aandachtige lezing heeft opgewekt'. Dat is even wennen, dus hij waarschuwt: 'Men grijpe dus niet onmiddellijk naar het desbetreffende woordenboek, maar zoekte achteraf in de bekend zijnde betekenissen, die dit boek ons op wetenschappelijke wijze basis verschaft, de rechtvaardiging van de, na lezing reeds besepte, waarden.' (Hoe dicht zijn we hier de wortels van Heeroma's beruchte 'filologische komedie' niet genaderd!).²⁹ Maar wat levert deze werkwijze hem nu op? Ik laat Binnendijk wat uitvoeriger aan het woord, waar hij toewerkt naar zijn vertaling van *Du coors*:

De algemeene indruk [...] is dat de grondtoon (sic, HB) er niet zozeer een is van verdriet en verlangen, als wel een van afgunst en zelfs eenigermate van verwijt. Deze opvatting van het geheel vindt uiteraard haar onmiddellijke bevestiging in de verzen, die ons niet voor taalkundige problemen stellen: ‘Alle vruecht es di ghegheven’ en vooral die versregel, die als het gewricht van het gedicht kan worden beschouwd: ‘Du coors die doot, du liets mi tleven’. Merkwaardigerwijs is dit laatste vers juist een twistappel der philologen, – een der betrekkelijk vele in dit korte lied. Zij vragen zonder omwegen naar de beteekenis van ‘du coors’ in dezen regel. Zij mochten liever hebben geluisterd – waarlijk geen omweg! – naar den toon van dit vers en op zijn minst uit de tweede helft ervan opmaken, dat hier sprake is van afgunst en wel van een die reeds overgaat in verwijt [...].

Deze bevindingen ‘leiden nu vanzelf naar den zin der afzonderlijke woorden, waarin het totale karakter van het gedicht zijn bevestiging zal vinden. “Du coors” heeft dan de betekenis van “Jij geniet”.’ Het is vreemd dat Binnendijk, die ervoor pleit voor zulke bevindingen altijd de rechtvaardiging in het wetenschappelijke woordenboek te zoeken, niet zegt hoe zijn vondst zich verhoudt tot de mogelijkheden die het Middelnederlandsch Woordenboek aanbiedt.

Nog niet zo lang geleden heeft B.C. Damsteegt er terecht op gewezen dat Verdam, die met zijn woordenboek toch het gezaghebbende referentiepunt voor elke vertaler of editeur zou moeten zijn, zich glashelder over deze kwestie uitspreekt:³⁰

De oorspronkelijke beteekenis *smaken met de tong*, welke in het Lat. en Gri. op den voorgrond is gekomen, en ook in het Mhd. niet geheel onbekend is [...], is in het Mnl. niet meer aan te wijzen. Zij is gewijzigd tot die van *smaken, met den geest ondervinden*, vooral van onaangename gewaarwordingen, *lijden, ondergaan*.

Verdam waarschuwt dan ook met klem het Middelnederlandse ‘kiezen’ bij zulk gebruik te verwarren met het modern-Nederlandse ‘kiezen’.

Men wachte zich, in uitdrukkingen als “sijn ende kiezen”, “die (den) doot kiezen”, aan het ww. de beteekenis te geven van ons *kiezen*, alsof de werking uit vrijen wil geschiedde; ook daar, waar van Christus gezegd wordt, dat hij “die doot, sijn cruce, die passie kieset”, beteekent dit alleen, dat hij den lijdensbeker *smaaakte*, den kruisdood *onderging*; het denkbeeld, dat hij den dood had kunnen ontgaan als hij had gewild, is er vreemd aan.

De vertaling van Heeroma sluit eveneens aan bij Verdams artikel bij het werkwoord *coren*, dat onder meer ‘ondervinden, smaken’ kan betekenen, bijvoorbeeld in *grote pine [...] cueren*.

Of de opvatting in de eerder aangehaalde vertalingen en annotaties van de derde

regel (ik neem even aan dat alle bovengenoemde voorbeelden te herleiden zijn tot één opvatting) recht doet aan de oorspronkelijke tekst hoeft dus eigenlijk nog nauwelijks een vraag te zijn. Waar het me op deze plaats vooral om gaat is dat al die vertalers die, eigenwijs, tegen het advies van Verdam in, tóch *coors* met 'koos' vertalen, op zijn minst de suggestie levend houden dat er met de dood van Egidius een aspect van vrijwilligheid gemoeid was.³¹ Op deze wijze wordt aan de tekst een tweede dramatische onderlaag toegevoegd die het gedicht nog geheimzinniger maakt en het ook op dit punt in de sfeer van het middeleeuwse taboe brengt. Niemand heeft dat natuurlijk expliciet naar voren willen brengen: verderop in het lied plaatst de dichter zijn dode vriend immers hoog in de hemel. En dat is volgens middeleeuwse opvattingen niet de postume bestemming van zelfmoordenaars.

Toch moeten al degenen die menen dat Egidius de dood 'koos', in het samengaan van die geïmpliceerde vrijwilligheid en die hemelvaart op zijn minst toch iets tegenstrijdigs hebben gevoeld. Ook de in het tweede Egidiuslied zo nadrukkelijke vermelding dat de dood te vroeg kwam zal iets aan de suggestie van een onnatuurlijke dood hebben bijgedragen; het impliceert op zijn minst toch bijzondere omstandigheden rond zijn sterven. Mij verbaast het dat deze paradox nooit aan de orde is gesteld. Hoewel ik beseft dat het hier slechts om een detail in de tekst gaat, kom ik er in het hiernavolgende toch op terug, daar deze kwestie nauw samenhangt met een recente bijdrage over de veronderstelde liturgische achtergronden van het lied.

De hedendaagse literatuurhistoricus kent de a-historische fascinatie met het Egidiuslied als het goed is ook, maar de onbevangenheid in zijn appreciatie wordt toch wel behoorlijk gecompliceerd door zijn onbedwingbare neiging om vervelende vragen aan de tekst of aan de overlevering te stellen. Het valt hem moeilijk zich over te geven aan lyrische commentaren of vrije associaties die in het beste geval vooral boeiend zullen zijn als receptiegetuigenis voor toekomstige vakgenoten. De mediëvist weet dat er in de door hem bestudeerde periode in de literatuur maar bijster weinig totstandkwam dat niet wortelde in een literaire vormgevingstraditie. Hij zal dus blijven zoeken naar zulke tradities, naar het voorkomen van genres met eigen conventies, die uiteindelijk het zorgvuldig interpreteren en literair-historisch situeren van de quasi-spontaan geschreven versregels beter mogelijk maken. Alle teksten uit het verleden, ook lyrische, zijn nu eenmaal in hoge mate 'gedateerd' en het goede begrip ervan is in sterke mate afhankelijk van ons vermogen de tekst in verband te zien met de omgeving waarin hij functioneerde, de gebruiksvormen en -situaties van bepaalde teksten. Dat hangt dan weer samen met het genre en zijn specifieke conventies, de mate van reconstrueerbaarheid van de verwachtingen die de luisteraars hadden, de eigenaardigheden en eigenzinnigheden van de stijl (of de conventionaliteit en misschien juist de originaliteit van de gebezigde taal), en ook, natuurlijk, de modellen en voorbeelden die de dichter ter navolging ter beschikking stonden of waar hij uit putte.

Aan het heikele punt van de biografische context, de eventuele relaties die een

tekst onderhoudt met het leven van de dichter en met de werkelijkheid waarvan hij ofwel een afspiegeling is of waarvan hij zelf deel uitmaakt, ga ik dan nog voorbij.³² Zelfs aan de historische realiteit van een zanger met de naam Egidius wordt tegenwoordig getwijfeld: P. Andriessen vroeg zich onlangs nog af of Egidius ‘niet gewoon een imaginaire figuur [zou] zijn, misschien afgeleid van de naam van de parochie waarin Moritoen bedrijvig was (Gillis = Egidius)’.³³ Zonder concrete buitentekstuele aanknopingspunten lijkt de tegenwoordige onderzoeker het spoor bijster te zijn. De mediëvist van nu wil context bij een tekst. En zelfs als hij die context niet zoekt, is de kans aanwezig dat hij hem toch vindt. Het is vanuit die achtergrond dat Gertjan Postma meende eindelijk houvast te hebben, toen hem de geschiedenis van Sergius en Bacchus onder ogen kwam.



*Egidius voorgesteld als jonggestorven zanger, omgeven door de symbolen van de dood: het op de grond gevallen liedblad, de gebroken snaren van de luit en de gedoofde kaars. Houtgravure van Pam G. Rueter in *Middeleeuwse wereldlijke poëzie*. Verzameld door Jan de Raedt [pseudoniem van P.J. Meertens]. Amsterdam, [1944], p. 88.*

In het *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* betoogt hij dat het Egidiuslied gemodelleerd of althans geïnspireerd is op een Latijnse prozatekst of een (ons onbekende) hymne, over de dood van de laatantieke martelaren Sergius en Bacchus. In het lied zou zich een tot nog toe onzichtbaar gebleven liturgische traditie manifesteren. Ik geloof dat ik de belangrijkste beweringen adequaat samenvat in de onderstaande punten.

1. Het Egidiuslied wortelt ‘in liturgische teksten die gecantileerd werden in geestelijke gemeenschappen’ (p. 194).

2. Het Egidiuslied is een individualistische gevoelsuiting die is ontstaan ‘tegen een liturgische achtergrond’ (p. 194).
3. Een Latijnse versie van de legende van Sergius en Bacchus (zoals overgeleverd in een Rijnlands handschrift uit de veertiende eeuw) vertoont twaalf parallellen met het Egidiuslied. Drie daarvan zijn thematisch en, volgens Postma, ‘niet zo opzienbarend’. De negen andere parallellen zijn overeenkomsten in woordkeus die ‘veel belangrijker’ zijn en die duiden op ‘ontlening’ (p. 197).
4. De legende kende ‘een goede verbreiding’ in de Lage Landen (p. 202).
- 5a. Het lijkt ‘niet uitgesloten dat de waarschijnlijk Brugse auteur van het Egidiuslied kennis heeft gehad van de legende, hetzij in de vóórliggende Latijnse prozavorm, hetzij in een (verloren gegane) Latijnse poëtische omwerking ervan’ (p. 200).
- 5b. De kring van de Brugse *Gesellen van de Heilige Gheest* was een gekozen geestelijke broederschap ‘à la Sergius en Bacchus’ die in 1428 werd opgericht door Jan van Hulst en die fungeerde als rederijkerskamer. In deze kring werd de legende van Sergius en Bacchus liturgisch gebruikt bij het begrafenisritueel van een overleden lid en dus ook tijdens de rouwdienst om Egidius, wat de dichter inspireerde tot zijn lied (p. 204-205).³⁴

Het artikel van Postma is een poging om meer greep te krijgen op een lied dat zich aan de verklaringslust van de mediëvistisch geschoolde literatuurhistoricus lijkt te onttrekken. Ik zeg maar meteen dat, wat mij betreft, afgezien van enkele waardevolle constatering en opmerkingen, zijn betoog geen inzichten biedt die overtuigend genoeg zijn om de conclusies die hij aan het einde trekt, te kunnen schragen.

Ik som in het kort mijn belangrijkste bezwaren op en begin met te kijken naar de bewijzen waarmee Postma de bekendheid van de Sergius en Bacchus-stof in de Nederlanden wil aantonen. Het blijkt slechts om twee vijftiende-eeuwse bronnen te gaan:

1. een gebeden- en getijdenboek uit Haarlem dat in 1435 werd geschreven en waarin de kalender op 7 oktober vermeldt: *Sergeus ende bachus martelaers*.
2. een legendarium, geschreven tussen 1475 en 1500, uit het bezit van een Brussels regularissenklooster met daarin een korte versie van de legende die volgens Postma zelf ‘geen fraseologische gelijkenis met het Egidiuslied’ vertoont.

Postma gaat tamelijk onzorgvuldig met dit schaarse materiaal om: hij verzuimt het Haarlemse handschrift te dateren en noemt het legendarium een ‘laat-veertiende-eeuws Vlaams handschrift’, wat er dus temporeel en geografisch flink naast zit. Al met al lijken mij deze bronnen in het geheel niet te getuigen van een ‘goede verspreiding’. Postma verwijst bij deze kalender naar de verzameling Middelnederlandse kalenders die werd uitgegeven door W. de Vreese en E. Gailliard. Men bedenke echter dat de beide heiligen slechts in één van de in totaal dertig (!) kalenders voorkomen. In het overzicht van kalenders uit de Nederlanden van Strubbe en Voet worden ze alleen

genoemd in de bisdommen Utrecht (met de aantekening: niet overal gevierd) en verder in de oostelijke bisdommen Keulen, Munster en Trier.³⁵ Het voor Postma's betoog niet onbelangrijke kalendarium van de Brugse Onze-Lieve-Vrouwekerk vermeldt evenmin vieringen van deze heiligen.³⁶

Maar zeker zo belangrijk is dat de versie van de legende in het Middelnederlandse legendarium geen enkele van de negen overeenkomsten in woordkeus laat zien, die de basis van Postma's hypothese vormen. Dat betekent, zoals Postma zelf ook wel weet, dat deze tekst geen enkele invloed kan hebben gehad op het Egidiuslied. Als er al sprake geweest is van 'ontlening' aan de legende, dan kan dat alleen een Latijnse versie betreffen. Postma kan echter niet laten zien dat zo'n versie bekend was in de Nederlanden.

Over de rol van de legende in laatmiddeleeuwse broederschappen kan Postma slechts speculaties naar voren brengen die voor het merendeel zijn gebaseerd op een weinig accurate schets van historische omstandigheden in Brugge. Bovendien worden ze gekenmerkt door vrije associatie van ongelijksoortige en dikwijls onjuiste gegevens, die al aan het licht treden bij raadpleging van elementaire literatuur over dit onderwerp.

Een punt dat mijn betoog hier raakt, is Postma's behandeling van de eerder ter sprake gekomen regel: *Du coors die doot, du liets mi tleven*. Op het eerste gezicht lijkt hij hier een aardig punt te hebben: een frappante congruentie tussen een liedelement en een verhaalelement. De lastig te interpreteren versregel zou begrijpelijker worden tegen de achtergrond van de martelaarslegende.

Postma onderkent terecht dat er twee betekenismogelijkheden zijn van het Middelnederlandse *kiesen*. Zijn voorstelling van zaken verschilt echter van die van Verdam:

Kiesen kan in het Middelnederlands echter ook met gereduceerde betekenis voorkomen, te vergelijken met hedendaagse uitdrukkingen als 'het hazenpad kiezen', en 'het ruime sop kiezen'. Hierin is *kiesen* meer een hulpwerkwoord.

Dit is niet wat Verdam zegt. Nergens staat dat er betekenisreductie optreedt of dat *kiesen* een soort hulpwerkwoord zou zijn. Verdam heeft het slechts over een betekeniswijziging in het geval waar *kiesen* wordt gebruikt voor 'nemen', enkel en alleen in de uitdrukking *de vlucht kiezen*.

Voorts beweert Postma dat tot voor kort in edities en bloemlezingen telkens voor de vertaling 'ondervond' is geopteerd en dat pas met Komrij de vertaling 'jij koos de dood' ingang heeft gevonden. Dat zou dan meteen heel mooi aansluiten bij het verhaal van Sergius en Bacchus. Op dit punt is het aantal onzorgvuldigheden en valse voorstellingen bij Postma bijna niet meer te tellen. De bewering dat in voorgaande edities van het Egidiuslied telkens 'ondervond' wordt vertaald, is onzinnig. Postma ondersteunt zijn opmerking alleen met een verwijzing naar een deeltje uit de reeks

Spectrum van de Nederlandse letterkunde. Hier slaat hij de plank twee keer mis: 1) in dit deeltje wordt, zoals we eerder zagen, *coors* nu juist niet vertaald met ‘ondervond’ maar met ‘koos’; 2) als we al die andere editeurs, bloemlezers en vertalers opslaan, blijkt – ook dat zagen we al – dat zij ook ‘koos’ vertalen, wat dus precies het omgekeerde is van wat Postma beweert. Komrij is niet de eerste met een nieuwe vertaling, maar (vooralsnog) de laatste in een lange rij.

Met de constatering dat *coors* door verschillende woorden kan worden vertaald, maar zeker niet door ‘koos’, valt ook een belangrijke steunpilaar weg onder het bouwwerk van de Sergius en Bacchus-hypothese. Naar zijn inhoud is het lied eigenlijk helemaal niet zo specifiek als zijn verondersteld contextloze overlevering wel suggereert.³⁷

Ik concludeer dat er geen enkele grond is om aan te nemen dat het Egidiuslied ook maar iets heeft uit te staan met de legende van Sergius en Bacchus. Om het lied te begrijpen vanuit de historische context zal moeten worden omgezien naar andere verklaringsmodellen. Het is mij niet mogelijk om binnen dit bestek een kader te schetsen waarin naar mijn mening het Egidiuslied dan wel zou moeten worden beschouwd. Toch wil ik niet eindigen zonder tenminste een idee te geven in welke richting ik meen dat de oplossing gezocht zou kunnen worden. Voor een deel kan daarbij worden teruggegrepen op wat al eerder in de secundaire literatuur is voorgesteld.

Het lijkt bijvoorbeeld zinnig om een interdisciplinair onderzoek in te stellen naar het genre van de *déploration* (ook: *planctus*, *planh*, *complainte*, *sirventès*), een lyrisch genre waarin het heengaan van een dierbare, hooggeplaatste of verdienstelijke overledene wordt betreurd. Dat het moeilijk is vergelijkbare gedichten in de Nederlandse taal te vinden zegt bij de schaarse overlevering van het veertiende-eeuwse lied op zichzelf nog niet zoveel.³⁸ In de eerste plaats zou er eens goed naar de literatuur van de ons omringende landen gekeken moeten worden.

Over het tweede Egidiuslied, waarvan wel niemand zou willen beweren dat het tot een ander genre behoort dan het eerste, schreef W.P. Gerritsen in een persoonlijk getint essay aan F. van Ingen: ‘Het gedicht lezend, zul je het register van de *planctus* onmiddellijk herkennen’, waarna hij overigens bekend nog geen teksten te kunnen aandragen die de dichter als voorbeeld zou hebben kunnen nemen.³⁹ Toch spreekt hij over ‘conventionele gedachten, argumenten en beelden die hier tot een zeer persoonlijk gedicht ineen zijn geweven’. We kunnen deze woorden zonder bezwaar ook betrekken op het eerste Egidiuslied.

Binnen het genre *planctus* zou in het bijzonder aan teksten én composities gedacht moeten worden waarin het overlijden van een zanger-musicus wordt betreurd. De oudere Nederlandse literatuur moge daarvan dan wel geen voorbeelden laten zien, in de literatuur van andere Europese landen bestaan er vanaf de dertiende eeuw wel teksten met dezelfde thematiek. Het gaat daarbij veelal om teksten die op muziek gezet zijn, afkomstig uit kringen van musici.⁴⁰ Men zou dan minder moeten zoeken

naar eventuele voorbeelden van het Egidiuslied dan naar bepaalde conventies die aan het genre inherent zijn.⁴¹

Overigens kan het genre van de *planctus* moeilijk los worden gezien van de cultuur van de dodenbezorging. Al in 1970 doelde Claudine Lemaire daarop toen ze over het Egidiuslied schreef: ‘Un spécialiste de la poésie courtoise classera la célèbre *Egidius*, waer bestu bleven dans le genre du “rondeau”, mais un folkloriste y verra plus justement une complainte.’⁴² In zijn dissertatie *De Mariaklachten* stelde K. de Vries een analytisch schema op van topoi in dit Europese genre. Er zou met dit schema in de hand met goed recht kunnen worden beweerd dat de dichter van het Egidiuslied zich heeft laten leiden door bepaalde elementen die voorkomen in de klachten van Maria onder het kruis. Toch zou dat mijns inziens geen recht doen aan de ruimere context waarin we het lied moeten zien. De Vries betoogt nu juist dat Mariaklachten zelf verwant zijn met de profane dodenklachten die bekend zijn bij volkskundigen. Het lijkt mij, kortom, een hachelijke zaak om al te directe verbanden te willen zien tussen een lied als het Egidiuslied en een bepaalde, specifieke tekst (of een tekst waarin een specifiek verhaal wordt gedaan) die als model ervoor zou hebben gediend.

Een andere bruikbare context voor het Egidiuslied is veel dichterbij te vinden, namelijk in het Gruuthuse-handschrift zelf. Het Egidiuslied behoort namelijk tot de liederen met versregels die elders in dezelfde tekstverzameling voorkomen.⁴³

Maar minstens zo interessant is een observatie die in het verleden al is gedaan, maar die, waarschijnlijk omdat ze door Heeroma is ingezet als belangrijke bouwsteen in zijn omstreden biografische reconstructie, naar mijn idee niet voldoende op waarde wordt geschat. Het gaat om de constatering van een relatie tussen het Egidiuslied en het dertiende gedicht uit het derde deel van het handschrift, de droomallegorie over een fontein. Dat gedicht is – om het extra spannend te maken – de enige tekst die met zekerheid op naam van Jan Moritoen kan worden gesteld. Kalff was de eerste die een verband opmerkte. In zijn literatuurgeschiedenis verwijst hij in een eindnoot bij het lied naar deze tekst.⁴⁴ Ook Nelly Geerts constateert dit in haar dissertatie.⁴⁵ Waar het om gaat is dat in het dertiende gedicht in een geheel ander verband en in een genre dat juist wordt gekenmerkt door de kunst van het verhullen, in min of meer dezelfde bewoordingen wordt gesproken over het sterven van een goede vriend. Heeroma ging verder waar Kalff en Geerts gebleven waren en zette de stap tot identificatie van de allegorische figuur van de behoeder van de fontein met de historische Egidius tot wiens nagedachtenis het lied is geschreven. Daarvoor had hij wel de aanname nodig dat de figuur van de toezichhouder opzettelijk als oude man was geportretteerd, terwijl de geportretteerde, Egidius, in werkelijkheid een jonge man was (zoals uit het tweede Egidiuslied blijkt).

B.H. Erné noch W.P. Gerritsen heeft Heeroma's aanname als logisch beschouwd, en terecht naar mijn mening. Maar als we zijn vermetele identificatie Egidius = *der fonteinen hoede* nu eens buiten beschouwing laten en ons beperken tot de vraag of

hier sprake is van een ‘persoonlijke retoriek’ van een dichter, zoals Ern e meent, is er dan voldoende grond voor aannahme van een identiek auteurschap? Mogen we juist deze opmerkelijke parallel gebruiken als argument voor de stelling dat Jan Moritoen de dichter is van het Egidiuslied? Ern e heeft zich op dit punt w el door Heeroma laten overtuigen.

De bewering staat of valt met de mate waarin we de taal van het Egidiuslied, die ook in de fontein-allegorie gebezigd wordt, moeten beschouwen als bovenpersoonlijk. In de beantwoording van deze vraag ligt wat mij betreft een grote uitdaging. Juist omdat zo duidelijk is dat de lyriek zoals die in het Gruuthuse-handschrift allerlei registrale elementen bevat, en doordat telkens weer duidelijk wordt dat het aanwijzen van zulke elementen van cruciaal belang is voor een juiste interpretatie (denk aan het Kerelslied), zou de mening gemakkelijk kunnen postvatten dat  lle Gruuthuse-lyriek registraal is, zonder dat de persoonlijke signatuur van dichter waarneembaar zou zijn. Bestond er zoiets als een algemeen gehanteerde ‘taal van het laatste afscheid’, op dezelfde manier als er een ‘taal van de aanvalshandeling lijkt te hebben bestaan’?⁴⁶ Of smeedden dichters in de loop van hun carri re een sterk persoonlijk gekleurd idioom dat hun werk herkenbaar en karakteristiek maakt? Te vinden waar hier de grens ligt, lijkt mij een belangrijke opgave. Wat voor de beantwoording van zulke vragen wel nodig zal zijn, is de beschikbaarheid van  n hoogwaardige digitale edities  n de nodige hulpmiddelen die de onderzoeker in staat stellen grote tekstbestanden te overzien, te annoteren en te bevragen. Aan beide desiderata wordt intussen gewerkt.⁴⁷

Noten

- 1 Hoewel er twee liederen bestaan op de dood van Egidius (Heeroma & Lindenburg 1966, lied nr. 98 en 100), staat ‘Egidius waer bestu bleven’ (nr. 98) in de literatuur toch veelal bekend onder de naam Egidiuslied. Het andere, ‘O cranc onseker broosch engien’ (nr. 100), is iets minder bekend en wordt doorgaans aangeduid als het tweede Egidiuslied. Zonder daarmee een kwaliteitsoordeel te willen uitspreken houd ik in het navolgende de naam Egidiuslied gereserveerd voor ‘Egidius, waer bestu bleven’; het andere lied duid ik aan als ‘het tweede Egidiuslied’.
- 2 De resultaten van deze enqu ete zijn te lezen op de website http://www.dbnl.org/letterkunde/enquete/enquete_dbnl_mnl_21062002.htm.
- 3 Andriessen 2002, p. 114. Volgens deze musicoloog is geen van deze versies bevredigend.
- 4 Serrure 1855. Over het Gruuthuse-handschrift aldaar p. 320-321. Voor de eerste editie zie Carton 1848-1849, p. 441-442.
- 5 Hoffmann von Fallersleben 1857, p. 131-132, nr. 579.
- 6 Zie de vorige noot.
- 7 Verwijs 1861, p. 122.
- 8 Vgl. ook Heeroma & Lindenburg 1966, p. 3, n. 1.
- 9 Kalff 1883, p. 588.
- 10 Kalff 1883, p. 588; Jonckbloet 1885, p. 272.
- 11 Jonckbloet merkt op: ‘Moet men niet lezen: “Het scenen, dat moeste ghescheiden sijn?” Over deze regel is vooral de laatste jaren het nodige gezegd, zonder dat daarbij, mijns inziens, het laatste woord is gevallen. Bij gelegenheid kom ik er graag op terug.
- 12 Zoals J. Prinsen 1916, p. 100.

- 13 Coster 1927, p. xviii-xxi.
- 14 In de vierde, postume druk is het allemaal nóg mooier gemaakt, zo werd 'kreunende' 'donkerkreunende', enz. (geciteerd naar Coster 1970, p. 27).
- 15 Kramer 1940-1941, p. 478.
- 16 Vanderheijden 1930, p. 49.
- 17 Michels 1941, stelling vii; Kramer 1940-41, p. 487, n. 1.
- 18 Knuttel 1958, p. 123.
- 19 Het ritme wordt in het bijzonder genoemd door J.L. Walch: 'een lied met een bijzonder trefvend splend rhythmme vol droef verlangen' (1947). Verder was het vooral de emotieve werking die aansloeg. H.W.E. Moller spreekt in 1951 van 'roerende klaagliederen' (p. 33). J. van Mierlo schrijft rond diezelfde tijd: 'het mooist wellicht en het innigst is een klaaglied, het aandoenlijke *Egidius waer bistu* (sic) *bleven?*' (1950, p. 17). Overigens gaf Victor van Vriesland, die in 1939 de naderhand zo gezaghebbende bloemlezing *Spiegel van de Nederlandse poëzie door alle eeuwen* samenstelde, zich pas bij de tweede druk van 1947 voor het lied gewonnen (Van Vriesland 1955, p. ix).
- 20 Heeroma & Lindenburg 1966, p. 216.
- 21 Woorden van Ton Anbeek bij de toekenning aan Gerrit Komrij van een eredoctoraat aan de Universiteit Leiden op 8 februari 2000.
- 22 Komrij 1996, p. 12, 14.
- 23 Gerritsen 2000, p. 31.
- 24 Heeroma & Lindenburg 1966, p. 215.
- 25 Heeroma & Lindenburg 1966, p. 219.
- 26 Komrij 1996, p. 12.
- 27 Heeroma & Lindenburg 1966, p. 205. Drs. Anne van Buul bereidt een artikel voor waarin zij een ongepubliceerd gedicht van P.C. Boutens getiteld 'Egidius' (postuum uitgegeven in *Verzamelde lyriek*, 1968) bespreekt in de context van diens fascinatie met de zelfgekozen dood van de jonge dichter Jan Samuel van Drooge. Voor het gedicht zijn twee regels uit het eerste Egidiuslied als motto gekozen; tevens bevat het een aantal interessante correspondenties met het oorspronkelijke lied.
- 28 Heeroma & Lindenburg 1966, p. 441.
- 29 Vgl. Gerritsen 1969, p. 202.
- 30 Damsteegt 1996, p. 181-182.
- 31 Hierop wijst Damsteegt eveneens (zie noot 30).
- 32 Lastige vragen over het Egidiuslied zijn er legio. Wie was Egidius: een reeel persoon, een man van vlees en bloed, een (kerkelijk) beroepszanger? Wie is die *ic*, die nog allerlei liedjes zingen moet? Behoorden beiden tot een groep verwante zielen die zich aan dichtkunst en muziek wijd- den? Was Egidius ook een lieddichter en vinden we werk van hem in het Gruuthuse-liedboek?
- 33 Andriessen 2002, p. 101, n. 29.
- 34 Hoewel niet echt centraal in het betoog, haal ik toch de volgende curieuze hypothese aan (die wel enigszins doet denken aan het principe van Lorentz' vleugelslag van de vlinder): een elfde-eeuws Latijns gedichtje met daarin een verknipt citaat uit Psalm 133, dat in margine werd toegevoegd aan een Sergius en Bacchus-officie in een handschrift van het Sergius en Bacchus-klooster te Angers zou uiteindelijk leiden tot de versregel 'dat was gheselschap goet ende fijn' van het Egidiuslied (p. 201).
- 35 Ook bij Munster is aangetekend: niet overal gevierd (Strubbe & Voet 1960, p. 188-189).
- 36 Dewitte 1997, p. 444-448.
- 37 Over de onder punt 5 genoemde bewering dat de 'geestelijke broederschap' van de *Gesellen van de Heilighe Geest* mogelijk 'de maatschappelijke context [is] geweest waarin het Egidiuslied is ontstaan' en de suggestie dat de legende van Sergius en Bacchus werd gelezen bij de rouwdienst om Egidius en vervolgens dienst deed als inspiratiebron voor het Egidiuslied, zal ik verder maar zwijgen, zoals ook over de pogingen om aan te tonen dat de Sergius en Bacchus-legende 'popu- lair' was in Brugse 'kringen die de polyfone muziek van nabij kenden' (p. 205-207).

- 38 Hier is dus sprake van een fundamenteel andere situatie dan bij de overlevering van geestelijke literatuur, waar het ontbreken van bepaalde teksten wél significant is (vgl. de Sergius en Bacchus-discussie).
- 39 Gerritsen 1998, p. 30.
- 40 'A substantial corpus of lament settings dating from the Middle Ages and the Renaissance has survived. There is a tendency to confine the term *déploration* to compositions inspired by the death of a composer. As such, the *déploration* is a genre by and for musicians [...]' (Rice 1999, p. 29-30).
- 41 Hierbij zou de bibliografie van Yearley als uitgangspunt kunnen dienen, aangevuld met de lijst *déplorations* die Rice (1999, p. 31) geeft.
- 42 Lemaire 1970, p. 86.
- 43 Te denken valt bijvoorbeeld aan de regel *Claerre dan der zonnen scijn*, die we bijna gelijkkluidend terugvinden, niet alleen in de liederen 29, 39, 104 en 112, maar ook in gedicht 12.
- 44 Kalf 1906, p. 535, n. 12.
- 45 Geerts 1909, p. 113.
- 46 Vgl. Brinkman 2004, p. 22-34.
- 47 Aan het Huygens Instituut te Den Haag werken Herman Brinkman en Ike de Loos aan een editie die zowel een digitale als een gedrukte component zal omvatten.

Literatuur

- Andriessen, P., *Die van Muziken gheerne horen. Muziek in Brugge 1200-1800*. Brugge 2002.
- Antonissen, R. (ed.), *Lyriek der Nederlanden. Van het oude heidense lied tot het geestelijk lied der Devotio Moderna*. Antwerpen 1947. Klassieke galerij 37.
- Bastiaanse, F., *Overzicht van de ontwikkeling der Nederlandsche letterkunde. Met bloemlezing en illustraties*, deel 1. Amsterdam [1914]. Nederlandsche bibliotheek 290.
- Binnendijk, D.A.M., *Tekst en uitleg. Derde reeks. Bij het Egidiuslied en een gedicht van P.C. Hooft, Joost van den Vondel, Gerbrand Azn Bredero, Heiman Dullaert, Jacobus Revius, Jan Luyken*. Amsterdam 1946.
- Bosch, J. van den (ed.), *Dat was gezelschap. Proza en poëzie van 1200 tot 1600*. Amsterdam 1959.
- Boutens, P.C., *Verzamelde Lyriek*. Verzorgd door Peter van Eeten; met een verantwoording door J.B.W. Polak. Amsterdam 1968.
- Brink, J. ten, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Geïllustreerd onder toezicht van J.H.W. Unger. Amsterdam 1897.
- Brinkman, H., 'Een lied van hoon en weerwraak. "Ruters" contra "kerels" in het Gruuthuse-handschrift', in: *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde* 11 (2004), p. 1-43.
- C[arton, C.], *Oudvlaemsche liederen en andere gedichten der XIVde en XVde eeuwen*. Gent [1848-1849].
- Cd-rom Middelnederlands. Woordenboek en teksten*. Den Haag 1998.
- Closset, F. (ed.), *Joyaux de la littérature flamande du moyen-âge*. [2e éd. rev. et augm.]. Bruxelles [1955].

- Coster, D., *De Nederlandsche poëzie in honderd verzen*. Arnhem 1927.
- Coster, D., *Verzamelde werken. De Nederlandse poëzie in honderd verzen*. Vierde druk. Leiden 1970.
- Damsteegt, D.C., 'De interpretatie van v. 5 van het Egidiuslied: een tweede visie', in: *Spiegel der letteren* 38 (1996), p. 177-183.
- Dewitte, A., 'Muziek in de Brugse Onze-Lieve-Vrouwekerk, 1291-1583', in: *Sacris erudiri. Jaarboek voor godsdienstwetenschappen* 37 (1997), p. 421-448.
- Erné, B.H., 'Liederen en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift, uitgegeven door K. Heeroma', in: *Levende Talen* (1967), p. 270-273.
- Gailliard, E. & W. de Vreese (ed.), *Dietsche kalenders* [overdruk uit *Jaarboek der Koninklijke Academie voor Taal- en Letterkunde* 21-25, 27 en 28 (1907-1914)].
- Geerts, N., *Die altflämischen Lieder der Handschrift Rbetroijcke ende ghebeden-bouck van mher Loys van den Gruythuyse. Ein Beitrag zur Beurteilung ihrer Sprache, ihres Verhältnisses zu deutschen Liedersammlungen, ihrer Metrik, sowie zur Verfassersfrage*. Halle a.S. 1909.
- Gerritsen, W.P., 'Kritische kanttekeningen bij de inleiding tot Heeroma's editie van het Gruuthuse-liedboek', in: *De nieuwe taalgeds* 62 (1969), p. 187-215.
- Gerritsen, W.P. & W. Wilmlink, 'Het tweede Egidiuslied', in: E. Ibsch, A. Kunne & Ch. Pumplun (red.), *De literaire dood*. Assen 1998, p. 29-32.
- Gerritsen, W.P., W. Wilmlink & C. Vellekoop (red.), *Lyrische lente. Liederen en gedichten uit het middeleeuwse Europa*. Amsterdam 2000.
- Groot, J. (ed.), *De Liefste. Een bloemlezing liefdesgedichten uit de Nederlandse poëzie*. Amsterdam 1981.
- Heeroma, K., m.m.v. C.W.H. Lindenburg (ed.), *Liederen en gedichten uit het Gruuthuse-handschrift. Eerste deel*. Leiden 1966.
- Heijden, M.C.A. van der (red.), *Wie wil horen een goed nieuw lied? Liederen en gedichten uit de Middeleeuwen*, 2de druk. Utrecht 1973. Spectrum van de Nederlandse letterkunde 4.
- Hoffmann von Fallersleben, H., *Uebersicht der mittelniederländischen Dichtung*. Zweite Ausgabe. Hannover 1857. Horae Belgicae I.
- Janssens, J.D., V. Uyttersprot & L. Dewachter (ed.), *Egidius waer bestu bleven. Liederen uit het Gruuthuse-manuscript*. Leuven 1992.
- Jonckbloet, W.J.A., *Geschiedenis der Middennederlandsche dichtkunst*. 3 delen. Amsterdam 1851-1855.
- Jonckbloet, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Eerste deel*. Groningen 1868.
- Jonckbloet, W.J.A., *Beknopte geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Tweede, geheel omgewerkte uitgave. Groningen 1880.
- Jonckbloet, W.J.A., *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Tweede deel*. Derde, geheel omgewerkte uitgave. Groningen 1885.
- Kalff, G., *Het lied in de Middeleeuwen*. Leiden 1883.

- Kalff, G., *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde*. Deel I. Groningen 1906.
- Kelk, C.J. & H.C. Kool (ed.), *Middel-Nederlandsche lyriek*. Amsterdam [1934]. De Uilenreeks 3.
- Keuchenius, Th.E.C. & D.C. Tinbergen (ed.), *Nederlandsche lyriek vanaf de dertiende eeuw tot 1880. I. De Middeleeuwen*. Leiden 1920.
- Knuttel, J.A.N., *Onze letteren in de Middeleeuwen*. Amsterdam 1958. Wereld-boog III/II2.
- Komrij, G. (ed.), *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden*. Amsterdam 1994.
- Komrij, G., *In Liefde Bloeyende. De Nederlandse poëzie van de 12de tot en met de 20ste eeuw in tien gedichten. Een voorproefje*. Amsterdam 1996.
- Komrij, G. (samenst.), *Hebban olla vogala. De mooiste liefdesgedichten uit de Middeleeuwen*. Amsterdam 2002.
- Kramer, J.M., 'Een middeleeuwsch lied', in: *Roeping* 19 (1940-41), p. 394-404, 475-490.
- Het laatste gedicht. Onsterfelijke gedichten uit Nederland en Vlaanderen*. Met een inleiding van Elsbeth Ety. Amsterdam 2002.
- Lemaire, C. (ed.), *Le cercle des choses. Textes traduits du moyen néerlandais*. Bruxelles 1970.
- Mierlo, J. van, *De letterkunde van de Middeleeuwen*. 2de herz. en verm. druk, 2 delen, 's-Hertogenbosch [1950]. *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden*, 1-2.
- Moller, H.W.E., 'De Middeleeuwen', in: W.L.M.E. van Leeuwen (red.), *Dichterschap en werkelijkheid. Geïllustreerde literatuurgeschiedenis van Noord- en Zuid-Nederland en Zuid-Afrika*. Utrecht 1951, p. 1-53.
- Postma, G., 'Een Latijnse liturgische bron voor het Egidiuslied', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 118 (2002), p. 193-213.
- Prinsen J. Lnz., J. *Handboek tot de Nederlandsche letterkundige geschiedenis*. 's-Gravenhage 1916.
- Raedt, J. de (pseud. van P.J. Meertens), *Middeleeuwsche wereldlijke poëzie*. Verlucht met houtgravures van P.G. Rueter. Amsterdam 1944.
- Rice, E., 'Tradition and imitation in Pierre Certon's *Déploration* for Claudin de Sermisy', in: *Revue de musicologie* 85/1 (1999), p. 29-62.
- Schneider, L., *Geschichte der niederländischen Litteratur. Mit Benutzung der hinterlassenen Arbeit von Ferdinand von Hellwald*. Leipzig [1887]. *Geschichte der Weltliteratur in Einzeldarstellungen* 9.
- Serrure, C.A., *Geschiedenis der Nederlandsche en Fransche letterkunde in het Graefschap Vlaanderen, van de vroegste tyden tot aen het einde der regering van het huis van Burgondië*. Gent 1855.
- Steenberg, E., 'Die uurwerk kandel (Marié Heese)', in: *Tydskrif vir Letterkunde* N.R. 21 (1983), p. 119-126.

- Stouten, H., J. Goedegebuure & F. van Oostrom (red.), *Histoire de la littérature néerlandaise (Pays-Bas et Flandre)*. Avec la collaboration de J. Verbij-Schillings. [Paris] 1999.
- Strubbe, E.I. & L. Voet, *De chronologie van de Middeleeuwen en de moderne tijden in de Nederlanden*. Antwerpen 1960.
- Tinbergen, D.C. (ed.), *Middelnederlandsche lyriese gedichten*. Groningen 1910. Van alle tijden, 4.
- Verwijs, E. (ed.), *Bloemlezing uit Middelnederlandsche dichters. Derde deel. Mengelpoëzie*. Zutphen 1861.
- Verwijs, E. (ed.), *Bloemlezing uit Middelnederlandsche dichters. Vierde deel. Woordenlijst en spraakkunst*. Zutphen [1867].
- Vries, K.Ch.J.W. de, *De Mariaklachten*. Zwolle [1964].
- Vriesland, V.E. van (ed.), *Spiegel van de Nederlandse poëzie door alle eeuwen, 1100-1900*. [3de druk], Amsterdam 1955.
- Walch, J.L., *Nieuw Handboek der Nederlandsche letterkundige geschiedenis (tot het einde van de 19de eeuw)*. 's-Gravenhage 1947.
- Warren, H. & M. Molegraaf (ed.), *Ik heb alleen woorden. De honderd meest troostrijke gedichten over afscheid en rouw uit de Nederlandse poëzie*. 6de druk, Amsterdam 2003 [1ste druk 1998].
- Wouters, L. (ed.), *Belles heures de Flandre. Anthologie de la poésie flamande du XIIème au XVIème siècle*. Éd. revue et augmentée. Bruxelles 1997. Passé présent 64.
- Yearley, J., 'A bibliography of planctus in Latin, Provençal, French, English, Italian, Catalan and Galician-Portuguese from the time of Bede to the early fifteenth century', in: *Journal of the Plainsong & Medieval Music Society* 4 (1981), p. 12-52.
- Zaal, W. (ed.), *Geliefde gedichten die iedereen kent maar niet kan vinden*. Amsterdam 1972.
- Zuidinga, R.-H. (ed.), *Gelezen worden ze ontelbre malen. De bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur*. Amsterdam 1986.

Vrouwenlied en mannenzang

Latijnse geestelijke gezangen in laatmiddeleeuwse liederenhandschriften uit de Lage Landen *

Ulrike Hascher-Burger

Stand van onderzoek en doelstelling

In een bundel over het Nederlandse lied in de middeleeuwen is het vanzelfsprekend dat het accent op liederen in de volkstaal ligt. Dit omvangrijke repertoire staat in de late middeleeuwen echter niet op zichzelf, ook al zou de gebruikelijke scheiding tussen de verschillende onderzoeksdisciplines dat kunnen suggereren. Lieder en in de volkstaal kunnen niet los worden gezien van het grote aantal Latijnse gezangen uit dezelfde tijd – niet alleen omdat veel bronnen gezangen in beide talen bevatten, en zelfs tweetalige liederen, maar ook vanwege de talrijke wederzijdse ontleningen, niet alleen via de contrafactuur, maar ook via vertalingen en parafrasen. Dergelijke ontleningen laten zien dat beide repertoires nauw met elkaar verbonden en verweven zijn.

Het laatmiddeleeuwse lied in de volkstaal, en met name het geestelijke lied, geïnterpreteerd niet al meer dan een eeuw aandacht van diverse disciplines, in eerste instantie natuurlijk de Nederlandse letterkunde in Nederland en België en de germanistiek in de Duitstalige gebieden, en daarnaast de musicologie en de theologie. Talrijke bijdragen getuigen ervan.¹ Helaas echter is het onderzoek naar Latijnse gezangen en naar liederen in de volkstaal tot op heden gescheiden verlopen, hoewel ze behoren tot een liedrepertoire dat in velerlei opzicht een eenheid vormt. Deze scheiding op grond van taal is tamelijk kunstmatig.

Terwijl de aandacht voor het lied in de volkstaal nog steeds groeit, is die voor zijn Latijnse tegenhanger tegen het midden van de vorige eeuw eerder teruggelopen.² Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw is er echter weer meer aandacht aan het onderzoek naar laatmiddeleeuwse Latijnse liederen in de Lage Landen besteed.³ Ook de muziek, een constitutief element van het lied bij uitstek, is lang niet altijd onderwerp van onderzoek naar deze liedbronnen geweest. De meeste uitgaven en repertoria bevatten geen muziek; veel edities zijn gefocust op de teksten.⁴

De laatste jaren echter is er een verandering te constateren in de benadering van laatmiddeleeuwse liederen. Het inzicht groeit dat een liederenhandschrift als een eenheid moet worden gezien en dat Latijnse gezangen en liederen in de volkstaal op elkaar betrokken zijn.⁵ Recente edities en onderzoek naar tweetalige liedboeken omvatten ook de muziek en de Latijnse gezangen.⁶ Deze nieuwe, integrale benadering van het middeleeuwse geestelijke liedrepertoire wordt bijvoorbeeld weerspiegeld

in de interdisciplinaire samenstelling van de in 2002 opgerichte Werkgroep van het laatmiddeleeuws geestelijk lied in de Lage Landen, die op dit moment aan een integrale editie van het handschrift *Berlijn 190* werkt.

Deze tendens is helaas alleen zichtbaar in het onderzoek naar individuele bronnen. Recentelijk verschenen repertoria zoals het *Repertorium van het Nederlandse Lied tot 1600* en *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters* zijn nog steeds schatplichtig aan de traditionele scheiding van Latijnse en volkstalige liederen, en laten alleen incidenteel iets zien van het Latijnse repertoire. Beide repertoria geven echter de muziek wel de ruimte, door middel van melodieverwijzingen en zelfs edities.

In deze bijdrage wordt een poging gedaan om de afstand tussen Latijnse en volkstalige liederen te overbruggen. Onderwerp is echter niet het netwerk van veelvuldige verstrengelingen tussen liederen in het Latijn en in de volkstaal, maar juist een aantal kenmerken van het Latijnse repertoire die het doen verschillen van liederen in de volkstaal. Voordat we beide repertoires op een gelijk niveau met elkaar kunnen vergelijken, is het mijns inziens noodzakelijk de Latijnse gezangen en hun achtergrond beter te leren kennen. Eerst komen de verbinding met de Latijnse liturgie en de manier waarop de muziek is overgeleverd aan bod. Vervolgens wordt nagegaan binnen welke gemeenschappen Latijnse gezangen overgeleverd konden worden, en tenslotte in hoeverre Latijnse gezangen kunnen helpen bij het lokaliseren van een laatmiddeleeuws liederenhandschrift.

Een groot deel van deze gezangen kan wat de Lage Landen betreft worden verankerd in de tweetalige omgeving van de Moderne Devotie, een beweging die naast de Latijnse geestelijke lyriek juist de poëzie in de volkstaal tot bloei heeft gebracht en ook talrijke tussenvormen in een mengtaal creëerde. Deze laatmiddeleeuwse hervormingsbeweging, die haar uitgangspunt in de IJsselvallei had, domineerde in hoge mate het spirituele leven in deze contreien. Niet alleen in de huizen van de Moderne Devotie zelf, maar ook in gemeenschappen van observante richtingen binnen de kloosterordes duikt een schat aan liederen op die onder modern-devote invloed zijn ontstaan en overgeleverd.⁷

Aspecten van het Latijnse liedrepertoire

De verbinding met de liturgie

De liturgie vormde een belangrijke bron voor geestelijke Latijnse gezangen in liederenhandschriften. Het belang van de liturgie voor deze gezangen is mijns inziens vergelijkbaar met die van de contrafactuur voor het liedrepertoire in de volkstaal. Zoals wereldlijke melodieën de voedingsbodem voor liederen in de volkstaal vormen, zo is de liturgie de voedingsbodem voor het Latijnse zangrepertoire.⁸ Ook geestelijke liederen in de volkstaal laten af en toe verbanden zien met de Latijnse liturgie, maar dat is uitzonderlijk en als het al gebeurt, blijft het beperkt tot de tekst.⁹ De melodieën zijn in eerste instantie ontleend aan het wereldlijke liedrepertoire, niet aan het gregoriaanse erfgoed.¹⁰

Op drie aspecten zal ik nader ingaan:

- a. de overlevering van liturgische gezangen in paraliturgische bronnen,
- b. het zingen van liturgische gezangen buiten de liturgie,
- c. paraliturgische gezangen die ontleend zijn aan liturgische voorbeelden.

Alle drie aspecten laten zien dat er in de vijftiende en zestiende eeuw zeer creatief werd omgegaan met het liturgische materiaal.

a. De overlevering van liturgische gezangen in paraliturgische bronnen

In de late middeleeuwen, en met name in kringen van de Moderne Devotie, zijn liturgische gezangen niet alleen in de gebruikelijke liturgische boeken te vinden, maar ook in liederenhandschriften waar ze niet zonder meer thuishoren. Meestal zijn deze gezangen afkomstig uit het dagelijkse officie, soms ook uit de mis. Vaak vormen ze ook de inkadering van tropen die op hun beurt in liturgische handschriften niet terug te vinden zijn. De functie van liturgische gezangen in liederenhandschriften is omstreden. Veelal kan gesteld worden dat ze niet liturgisch van aard is, omdat de gezangen niet in een liturgische volgorde zijn gerangschikt. En vooral in bronnen waarin weinig liturgische gezangen zijn opgenomen, ligt een buitenliturgische functie voor de hand. Algemeen wordt aangenomen dat hun functie dan ook meer in de devotio-nale sfeer gezocht moet worden.¹¹ Toch zijn er bronnen die twijfels oproepen, zoals het handschrift *Brussel II 2631* uit het begin van de zestiende eeuw, dat naast veel Middelnederlandse liederen ook een reeks liturgische gezangen bevat.¹² Ike de Loos en Dieuwke van der Poel pleiten dan ook voor liturgisch gebruik, mogelijk bij processies, hoewel ook in deze bron, anders dan in liturgische processiehandschriften, de Latijnse gezangen niet liturgisch geordend zijn.¹³ Ook zijn er handschriften met een kameleonachtig karakter zoals het graduale *Amsterdam I C 17*, dat in 1571 is vervaardigd en volgens het colofon gebruikt werd aan het Heilig-Kruisaltaar van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Amsterdam.¹⁴ Dit handschrift begint met een duidelijk afgebakend liturgisch gedeelte van Latijnse gezangen in liturgische volgorde, gevolgd door een meer paraliturgisch deel met ook gezangen in de volkstaal zonder herkenbare volgorde en zonder liturgische rubrieken. Hoewel het tweede gedeelte meer op een buitenliturgische functie duidt, kan men zich toch moeilijk voorstellen dat de functie van het handschrift verandert wanneer men een bepaald folio omslaat. Codicologisch onderzoek zou hier de noodzakelijke duidelijkheid kunnen verschaffen over de constructie van de bron en over de functie van zijn delen.

Op een buitenliturgische functie van liturgische gezangen wijzen ook enkele kenmerken in de liederenhandschriften zelf, zoals de opschriften van de liederen.¹⁵ Opschriften van liturgische gezangen in paraliturgische liederenhandschriften zijn sterker inhoudelijk georiënteerd dan in liturgische bronnen, waar ze het doel hebben nauwkeurig de liturgische plaats en tijd van een gezang aan te geven. Als voorbeeld noem ik het opschrift bij de hymne *Urbs beata Iherusalem* in het liederenhandschrift *Zwolle Emm. VI*.¹⁶ Deze hymne hoort bij het feest van de kerkwijding, de *dedicatio*

ecclesie, en draagt in liturgisch context¹⁷ het opschrift *In festo dedicationis ecclesie ad vespervas hymnus* (hymne bij de verspers van de kerkwijding). In het paraliturgische handschrift *Emm. VI* daarentegen staat er het meer inhoudelijk georiënteerde opschrift *De sponsa Cristi que est ecclesia et eius gloria* (over de bruid van Christus die de kerk is en over haar glorie) boven, zonder enige verwijzing naar een liturgische plaats. Dat type opschriften duidt op de sterker inhoudelijk bepaalde functie van de liturgische gezangen in liederenhandschriften binnen de privédevotie, gericht op inhoudelijke onderwerpen zoals de overdenking van het hemelse Jeruzalem, als wier afbeelding op aarde de kerk werd gezien. Als liturgische indicatie is zo'n opschrift onbruikbaar.

Tropen nemen een tussenpositie tussen liturgische en paraliturgische gezangen in. Zeer geliefd waren tropen bij de Maria-antifoon *Salve regina*, maar ook andere liturgische gezangen zijn in paraliturgische liederenhandschriften in getropeerde vorm opgenomen. Sommige verschijnen ook in liturgische handschriften, *Kyrie*-tropen bijvoorbeeld. *Salve regina*-tropen daarentegen kennen we alleen uit de omgeving van de privédevotie, zoals uit gebedenboeken en liederenhandschriften. De *Salve regina*-tropus *Ave spes et salus mortuorum* bijvoorbeeld kennen wij alleen uit paraliturgische handschriften.¹⁸ Deze verwoordt de angst van de schrijver voor het Laatste Oordeel, die daarom de hulp inroept van de maagd Maria als middelares tussen hem als zondig mens en de strenge rechter, Jezus Christus.¹⁹ De afstand tot de liturgie wordt nog versterkt door de melodie en de vorm van deze tropus, die sterk afwijken van het Gregoriaans.

Sal - ve. Ave spes et sa - lus in - fir - mo - rum, des - pe - ra - to - rum re - vo - ca - trix. Sal - ve, lux ce - les - tis lu - mi - no - sa, tu co - pi - o - sa con - so - la - trix.

Begin van de tropus Ave spes, handschrift Utrecht 16 H 34, fol. 44r.

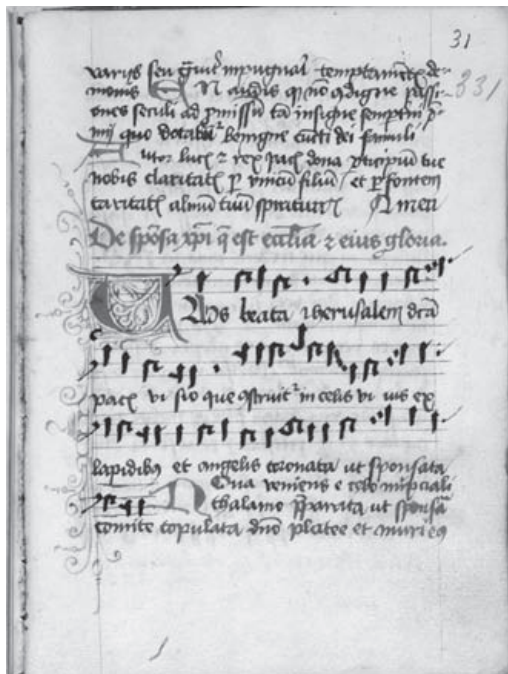
b. Het zingen van liturgische gezangen buiten de liturgie

Liturgische gezangen werden niet alleen tijdens de dagelijkse liturgische vieringen gezongen, maar ook buiten de liturgie, als voorbereiding hierop of onder het werk. Zingen tijdens het werk wordt aangeraden door de eerste rector van het fraterhuis

in Deventer, Florens Radewijns († 1400), in zijn *Tractatulus devotus*: zoals Augustinus al zei, is het heel goed mogelijk om onder de handenarbeid vrome liederen te zingen.²⁰ Volgens biografieën van zusters en broeders uit kringen van de Moderne Devotie werd dit advies ook daadwerkelijk in praktijk gebracht. Twee Diepenvener zusterboeken berichten over een koorzuster uit het Windesheimer vrouwenklooster Diepenveen die, terwijl ze water aan het putten was, zich een toepasselijke antifoon herinnerde die zij 's nachts tijdens de nocturnes had gezongen. Daardoor zette de zuster haar werk met veel meer enthousiasme voort:

Op een tijt soe stont sie ende puttede; doe quam hoer een vers in, dat sie des nachtes in der noctornen gelesen hadde dat was: 'Gy sult die wateren in blijshappen putten wt den fonteynen des gesontmakers Ende gy sult seggen inden dagen: belyet den heren ende anroepet sinen namen.' Daer was sie soe vurich mede, dat sie byna alle den arbeyt vergat ende puttede soe vurichlike, dat sie nauwe en wiste wat sij dede.²¹

In deze bron, het *handschrift D*, wordt de antifoon in het Middelnederlands geciteerd, een vertaling van de antifoon *Haurietis aquas in gaudio de fontibus salvatoris*, die in de andere zusterbiografie, het *handschrift DV*, op fol. 164rv met de Latijnse tekst is genoemd.²² In liturgische context werd deze antifoon in de diocees Utrecht gezon-



De hymne Urbis beata Iherusalem, handschrift Zwolle Emm. vi, p. 33r.

gen tijdens de metten op de maandag (*feria secunda*) van de vierde week in advent.²³ De gebeurtenis bij de waterput had de dag erna plaats. Met de liturgische context waren hier dus ook de liturgische tijd en de liturgische plaats verlaten. In inhoudelijk opzicht bestond er echter een nauwe verbinding tussen de tekst van de antifoon en het type werk dat de zuster deed: het putten van water riep blijkbaar de associatie met de antifoon op. Ook hier is weer het inhoudelijke aspect van belang, niet het liturgische, net zoals bij de opschriften.

c. Paraliturgische gezangen ontleend aan liturgische voorbeelden

Als belangrijke schakel tussen liturgische gezangen en liederenhandschriften zijn nog die gezangen te noemen die weliswaar niet liturgisch zijn, maar liturgische vormen adopteren. Vaak zijn deze gezangen in het jasje van een antifoon gestoken en verwijzen ze daar ook in het opschrift naar, soms ook hebben ze de vorm van een responsorie of een sequens.²⁴ Deze paraliturgische gezangen zijn net als hun liturgische voorbeelden verbonden met prozateksten.²⁵ Zij staan in handschriften als *Utrecht 16 H 34*, *Den Haag 129 E 4* en *Zwolle Emm. VI*, bronnen uit de late vijftiende eeuw die met huizen van de Broeders van het Gemene Leven in Zwolle, Deventer en Harderwijk in verband gebracht kunnen worden,²⁶ maar ook in *Berlijn 190* en *Wenen 12875*, waarvan de herkomst onduidelijk is.

Een aantal van deze liederen in de liederenhandschriften *Utrecht 16 H 34* en *Zwolle Emm. VI* weerspiegelt het modern-devote gedachtegoed zoals dat bijvoorbeeld bekend is uit geschriften van Thomas a Kempis. Zijn ideeën worden soms letterlijk geciteerd, zodat men lange tijd een groot deel van de gezangen in *Zwolle Emm. VI* aan de beroemde auteur heeft toegeschreven.²⁷ De liturgische vorm dient hier als vehikel voor typisch modern-devote teksten die niet in de liturgie thuis horen, zoals in het korte gezang *Iesus et Maria sint mecum semper in via* (Mogen Jezus en Maria altijd bij mij zijn op mijn pad):²⁸



Iesus en Maria uit Utrecht 16 H 34, fol. 7r.

Deze tekst komt letterlijk overeen met formuleringen in een gebed uit Thomas a Kempis' geschrift *Vallis liliorum*:

Post hec eciam hunc dulcem versiculum pro viatico ciborum assume et quasi baculum in manu firmiter tene et sepe orans deuote lege: '*Ihesus et Maria sint mecum semper in via*, in omni loco et in omni tempore pro bona custodia, ne forte per deuia errem et dispergar per multa fantasmata intus et extra.'²⁹

(Daarna echter ontvang dit liefelijke versje als spijs voor onderweg en houd het goed vast als een stok in je hand en zeg/zing³⁰ vaak onder vroom gebed: ‘Mogen Jezus en Maria altijd bij mij zijn op mijn pad, als een goede wacht op elke plaats en op elke tijd, zodat ik niet gauw van de weg af kan dwalen en door veelvuldige hersenschimmen van binnen en van buiten in verwarring gebracht kan worden’).

In muzikaal opzicht zijn deze devote prozateksten over het algemeen geënt op het Gregoriaans. Omdat dit repertoire tot nu toe weinig is onderzocht, is niet bekend in welke gevallen de melodieën van deze ‘antifonen’ misschien parafraseringen van liturgische antifonen zijn en hoeveel gezangen ook in muzikaal opzicht in een nieuw jasje zijn gestoken.

Hier is dus een oorspronkelijk liturgische vorm, de antifoön, gebruikt voor een geestelijk gezang in een buitenliturgisch handschrift. Het voordeel van de eenvoudige vorm van de antifoön was dat zij met vrijwel elke tekst kon worden verbonden. Responsoria met hun ingewikkelde herhalingsstructuur zijn in verband met deze geestelijke prozateksten minder vaak te vinden.

Muzikale overlevering

Een ander punt waarin Nederlandse en Latijnse gezangen van elkaar verschillen, betreft de muzikale overlevering. Laatmiddeleeuwse geestelijke liederen in de volkstaal zijn voor een groot deel niet van muzieknotatie voorzien, maar van een wijsaanduiding. Wijsaanduidingen zijn deel van het opschrift en vertellen op welke melodie van een reeds bekend lied de betreffende tekst kan worden gezongen. Meestal wordt slechts één melodie aangegeven, maar er kunnen ook alternatieven worden geboden. Latijnse gezangen daarentegen, met lyriek of prozateksten, zijn normaal gesproken zonder wijsaanduiding overgeleverd. Echter, geen regel zonder uitzondering: een aantal Latijnse *carmina* in de gedrukte uitgaven van het *Rosetum exercitiorum spirituale* van de reguliere koorheer en hervormer Johannes Mauburnus (1460-1501) zijn wel voorzien van wijsaanduidingen en dienden op kerstliederen als *Dies est leticie* en *Puer natus in Bethleem* gezongen te worden.³¹ Afgezien daarvan lijkt het inderdaad om strikt gescheiden manieren van muzikale overlevering te gaan, die zelfs binnen hetzelfde handschrift naast elkaar kunnen bestaan, zoals in het handschrift *Brussel II* 263I, waar Latijnse gezangen met muzieknotatie en Nederlandse liederen met een wijsaanduiding door dezelfde hand zijn opgeschreven.³²

De contrafactuur was geen procedé dat voorbehouden was aan liederen in de volkstaal. Ook onder de Latijnse gezangen zijn contrafacten te vinden. Over het algemeen zijn zij echter wel van muzieknotatie voorzien en niet van een wijsaanduiding. De twaalf strofische liederen in *Zwolle Emm. VI* bijvoorbeeld zijn contrafacten van liturgische hymnen, volledig voorzien van muzieknotatie.³³ In *Utrecht 16 H 34* staat eveneens een aantal Latijnse contrafacten met muziek.³⁴ Een bijzondere manier om Latijnse contrafacten op te schrijven is om in gezangen met muzieknotatie telkens

twee teksten boven elkaar te plaatsen.³⁵ In deze gevallen gaan de techniek van de contrafactuur en de simpele uitbreiding van het aantal strofen in elkaar over.

Tenslotte nog een specifieke vorm van muziekoverlevering bij Latijnse gezangen, die misschien nog het beste met wijsaanduidingen bij het volkstalige repertoire kan worden vergeleken, namelijk het melodische incipit. Af en toe wordt namelijk de melodie waarop een Latijns gezang (meestal een strofisch lied) gezongen dient te worden, niet door een volledige muzieknotatie aangegeven, maar door een kort tekstincipit, voorzien van een stukje melodie. Er zijn zelfs gevallen bekend waarin twee keuzemelodieën worden gegeven, aangeduid door middel van een kort incipit aan het begin of het einde van een gezang.³⁶

Het ontbreken van zuiver tekstuele wijsaanduidingen bij Latijnse liederen, het feit dat contrafacten in dit repertoire vaak van muzieknotatie zijn voorzien en de korte melodie-incipits die als wijsaanduiding dienden, doen vermoeden dat de muzikale overlevering van Latijnse gezangen minder sterk oraal georiënteerd was dan die van het Nederlandse lied, een aspect dat zeker meer aandacht verdient dan er hier aan kan worden besteed.

Latijnse gezangen als aanwijzing voor de lokalisering van liederenhandschriften?

Lokaliseringsproblemen

Het derde deel van dit artikel gaat over de vraag in hoeverre liturgische en paraliturgische Latijnse gezangen met prozateksten die gebaseerd zijn op Gregoriaanse melodieën, een aanwijzing kunnen vormen voor de omgeving waarin de schrijvers van een liederenhandschrift gezocht moeten worden. De herkomst van Nederlandse en Latijnse literaire teksten zonder muziek uit kringen van de Moderne Devotie is door medioneerlandici al vaker onderzocht. Wybren Scheepsma bestudeerde negentien verzamelhandschriften met levensbeschrijvingen van mannen en vrouwen uit modern-devote gemeenschappen, die zowel in het Latijn als ook in het Middelnederlands zijn overgeleverd.³⁷ Hij stelde vast dat, op enkele uitzonderingen na, de Latijnse teksten uit huizen van Broeders van het Gemene Leven stammen en uit reguliere mannenkloosters die bij het Kapittel van Windesheim waren aangesloten. De Nederlandse biografieën daarentegen zijn afkomstig uit vrouwengemeenschappen. De situatie is volgens Scheepsma vrij duidelijk: ‘viten die zijn geschreven in vrouwenconventen zijn in het Middelnederlands gesteld, terwijl mannen de levens van hun voorgangers in het Latijn kregen aangeboden.’³⁸

Voor de liederenhandschriften ligt de situatie ingewikkelder. Onderzoekers op het gebied van de Nederlandse letterkunde zijn geneigd ook hier onderscheid te maken tussen vrouwen- en mannenhandschriften.³⁹ Fons van Buuren stelde in 1992 met betrekking tot de handschriften met liederen in de volkstaal: ‘Het heeft er alle schijn van dat we de handschriften uitsluitend in vrouwengemeenschappen moeten situeren.’⁴⁰

Dini Hogenelst en Frits van Oostrom nemen dit over en concluderen in 1995: 'Bijna alle bekende handschriften met Middelnederlandse geestelijke liederen uit de late middeleeuwen zijn afkomstig uit vrouwengemeenschappen.'⁴¹ Hermina Joldersma pleit er in 1997 wel voor om voorzichtig om te gaan met het verschil tussen mannen- en vrouwenhandschriften, maar noemt wel onder de kenmerken van liederenhandschriften uit mannengemeenschappen naast 'het voorhandenzijn of de kwaliteit van muziek' ook 'het gebruik van het Latijn'.⁴² Dieuwke van der Poel stelt daarentegen dat voor de genderkwestie bij liederenhandschriften de taal niet van belang is.⁴³

Voor een enigszins sluitende lokalisering van de liedbronnen is codicologisch onderzoek van groot belang. Op basis van de codicologische structuur van een bron kan veelal geconstateerd worden of Nederlandse en Latijnse gezangen al dan niet aan dezelfde omgeving kunnen worden toegeschreven. Toch stuiten we hier op aanzienlijke problemen. Handschriften waarin een colofon naar de herkomst verwijst, kunnen met grote waarschijnlijkheid worden gelokaliseerd, ook al vertelt een colofon over het algemeen niet of en hoe een bron daadwerkelijk gebruikt is.⁴⁴ In de meeste liedbronnen echter ontbreekt een colofon. Pogingen om laatmiddeleeuwse liederenhandschriften met mannen- of vrouwengemeenschappen in verbinding te brengen berusten daarom meestal op inhoudelijke en formele redeneringen die moeilijk te bewijzen en daarmee erg kwetsbaar zijn.

Niet alle laatmiddeleeuwse liederenhandschriften zijn codicologisch onderzocht. Het is dan ook in veel gevallen onduidelijk of de Nederlandse en de Latijnse liederen binnen dezelfde codicologische eenheid zijn genoteerd.⁴⁵ In verscheidene handschriften die wel codicologisch zijn onderzocht, bestaat geen scheiding tussen katernen met Latijnse gezangen en liederen in de volkstaal.⁴⁶ Dit is bijvoorbeeld in het handschrift *Brussel II 2631* het geval, zoals Dieuwke van der Poel heeft vastgesteld.⁴⁷ Binnen eenzelfde codicologische eenheid staan hier liturgische Latijnse gezangen en Middelnederlandse geestelijke liederen naast elkaar. Andere voorbeelden zijn het vierde katern van het handschrift *Utrecht 16 H 34*, waar tussen Latijnse kerstliederen ook drie Middelnederlandse liederen zijn opgenomen.⁴⁸ In het handschrift *Brussel VI 421*⁴⁹ en *Berlijn 280*, het *Liedboek van Anna van Keulen*⁵⁰ staan eveneens Nederlandse en Latijnse gezangen door elkaar geschreven.

Als gezangen in het Latijn en in de volkstaal in aparte codicologische eenheden staan, kunnen wij er veelal van uitgaan dat verschillende katernen die onafhankelijk van elkaar en op verschillende plaatsen zijn ontstaan, tot een convoluut bijeen zijn gebracht. Dit is bijvoorbeeld het geval bij de liederenhandschriften *Utrecht 16 H 34* en *Brussel II 270*.⁵¹ In deze gevallen kunnen maar in zeer beperkte mate conclusies getrokken uit het ene repertoire, worden toegepast op het andere.

Liturgische praktijken in de Moderne Devotie

Hoewel we uit de aanwezigheid van Nederlandse liederen in een liederenhandschrift weinig kunnen opmaken over de lokalisering, ben ik van mening dat Latijnse gezan-

gen in een liederenhandschrift een extra aanwijzing zouden kunnen opleveren voor het lastige vraagstuk van de herkomst, zij het vooral via uitsluiting. Met name liturgische gezangen zijn mijns inziens een indicatie voor de achtergrond van hun schrijvers, omdat zij op een liturgische opleiding wijzen die bedoeld was voor het Latijnse officie. Mijn betoog heeft vooral betrekking op de huizen van de Moderne Devotie, de beweging waaraan we de meeste liederenhandschriften te danken hebben.

a. Het Latijnse officie in huizen van de Moderne Devotie

Latijnse liturgische gezangen werden mijns inziens genoteerd door mensen die het Latijn min of meer machtig waren en regelmatig het Latijnse officie zongen, het Latijnse brevier baden of een actieve rol vervulden bij de viering van de Latijnse mis. In kringen van de Moderne Devotie in de vijftiende eeuw gold dat met zekerheid voor de koorheren en koorvrouwen uit de Windesheimer kloosters, de priesters (*clerici* en *presbyteri*) onder de Broeders van het Gemene Leven, en de mannelijke besturen van huizen van de Zusters van het Gemene Leven en van conventen van de derde orde van Franciscus. Een actieve rol tijdens de dagelijkse misvieringen vervulden alleen de priesters en de zangers van de schola. Het Latijnse koorgebed werd door iedereen van deze groep dagelijks gebeden of gezongen. Deelname hieraan was verbonden met de verplichting tot Latijnse les en muziekles. Men moest muzieknotatie kunnen lezen en schrijven en de liturgische teksten goed kunnen uitspreken, hoewel hierin natuurlijk individuele verschillen bestonden. De opleiding van vrouwen op dat gebied ging nooit zo ver als die van mannen. Op enkele uitzonderingen na leerden zij slechts zoveel Latijn als voor het kloosterleven noodzakelijk was en bereikten zij over het algemeen niet het kennisniveau van hun medebroeders.⁵²

Andersom gezegd: wie geen Latijns koorgebed zong had over het algemeen ook geen aanleiding om in deze taal te zingen, te bidden of muziek te kunnen schrijven. Dat gold voor alle leken: de lekenbroeders bij de Broeders van het Gemene Leven en in de Windesheimer mannenkloosters, voor wie in de loop van de vijftiende eeuw omvangrijke bibliotheken met boeken in de volkstaal ontstonden, de lekenzusters in de Windesheimer vrouwenkloosters, de Zusters van het Gemene Leven en de leden van derde orde-gemeenschappen die aangesloten waren bij het Kapittel van Utrecht, de overkoepelende organisatie voor de meeste derde orde-conventen in de diocesis Utrecht. Zij vierden een paraliturgische vorm van het getijdengebed in de volkstaal. Dit is overgeleverd in getijdenboeken zonder muzieknotatie. Hun priesters echter lazen wel het Latijnse brevier en vierden de mis.⁵³ Wij hebben dus in liturgisch opzicht in alle huizen van de Moderne Devotie met twee lagen te maken: aan de ene kant de koorheren, koorvrouwen, bestuurders en biechtvaders, die de Latijnse taal min of meer machtig waren, en aan de andere kant de leken, de overige bewoners, die over het algemeen alleen de moedertaal spraken.⁵⁴

De keuze tussen een officie in het Latijn of in de volkstaal was afhankelijk van de financiële situatie van een convent: wie veel handenarbeid moest verrichten voor

zijn levensonderhoud, had gewoon geen tijd voor het uitgebreide Latijnse officie.⁵⁵ De interactie tussen de financiële situatie van een convent en de vorm van het getijdengebied wordt helder in het Kapittel van Sion.⁵⁶ Dit kapittel omvatte kloosters van reguliere kanunniken en vooral kanunnikessen die veelal eerst bij de derde orde hoorden en later tot de regel van Augustinus zijn overgegaan. Eelco Ypma beschrijft op heldere wijze het samenspel van de geestelijke en financiële ontwikkeling van deze huizen met betrekking tot het Latijnse officie.⁵⁷ Kort samengevat hoefden deze regulieren en regularissen, en doorgaans ook de leden van de derde orde, in het begin alleen verkorte getijden in de volkstaal te bidden. Naar gelang de financiële situatie van hun gemeenschappen verbeterde, streefde men naar de invoering van een compleet Latijns officie, zoals dat bij de staat van een kanunnik of kanunnikes hoorde. Dat gebeurde stapsgewijs: eerst ging men ertoe over de Mariagetijden in het Latijn te vieren, later het volledige koorgebied.⁵⁸ Het regularissenklooster Mariënpoel in Oegstgeest bij Leiden was bijvoorbeeld al vroeg in staat om een volledig Latijns officie te vieren, omdat het ruimschoots schenkingen ontving waardoor de monialen voor de tijdrovende taak van de liturgische vieringen vrijgesteld konden worden.⁵⁹ Vanaf 1500 werd voor alle huizen van het Kapittel van Sion het Latijnse officie verplicht gesteld en kregen nog maar enkele huizen, die er financieel slecht aan toe waren, verlof voor het bidden van de Mariagetijden in de volkstaal. De bewoonsters van deze huizen, soms aangeduid als conversinnen (lekenzusters) van Sint Augustinus,⁶⁰ leefden ondanks hun kloosterstaat als semireligieuzen van de handenarbeid. Voor een uitgebreid Latijns koorgebied was er in deze situatie niet genoeg tijd.⁶¹

b. Een omstreden groep: liederenhandschriften uit tertiariissenconventen

Een groep liederenhandschriften die in deze context weliswaar regelmatig ter sprake komt maar veel vragen opwerpt, zijn handschriften uit tertiariissenconventen. In het verleden werden veel bronnen aan deze gemeenschappen toegeschreven, echter vaak op zeer twijfelachtige basis, omdat de lokalisering in de meeste gevallen niet sluitend te bewijzen valt. Zo schreef Van Buuren bij de lokalisering van de handschriften *Wenen* 12875 en *Berlijn* 190 over ‘vermoedelijk tertiariissen’ en ‘zo goed als zeker tertiariissen’.⁶² Soortgelijke omschrijvingen treft men ook in andere publicaties aan. Op deze manier is de indruk ontstaan dat in gemeenschappen die de regel van de derde orde van Franciscus volgden van alles werd opgeschreven, van liturgische Latijnse gezangen tot geestelijke liederen in de volkstaal. Omdat een betrekkelijk groot aantal liederenhandschriften met deze conventen in verbinding wordt gebracht, nemen zij een sleutelpositie in bij alle pogingen om geestelijke liedbronnen zonder colofon te lokaliseren en aan vrouwen- of mannenconventen toe te schrijven.

De liturgische situatie van de tertiariissen van het kapittel van Utrecht, die weliswaar de derde regel van Franciscus hadden aangenomen maar desalniettemin tot de huizen van de Moderne Devotie worden gerekend, is tot nu toe niet grondig onderzocht.⁶³ Dankzij het inmiddels afgesloten NWO-project over de derde orde van

Sint-Franciscus in het bisdom Utrecht met als doel een Monasticon van deze huizen, beschikken we inmiddels wel over voldoende materiaal om een dergelijk onderzoek met succes te kunnen starten.⁶⁴ Binnen het bestek van dit artikel is echter geen plaats voor een dergelijke onderneming. Daarom beperk ik me tot een inschatting van het probleem en laat ik het omvangrijke materiaal dat ter beschikking is gekomen buiten beschouwing.

Niet alleen de liturgische situatie, ook de kennis van het Latijn bij de leden van de derde orde is bij mijn weten nog niet systematisch onderzocht. De beheersing van deze taal stond in nauwe samenhang met de liturgische situatie, het al dan niet vieren van het Latijnse koorgebed. Dat blijkt althans uit het onderzoek van C. Lingier naar het boekengebruik in vrouwenkloosters: 'Lezen en zingen waren noodzakelijke vaardigheden voor de zusters met koordienst.'⁶⁵ Uit haar onderzoek wordt duidelijk dat liturgische boeken in vrouwenkloosters door geproefde, dat wil zeggen ingewijde, zusters geschreven zijn, begeleid door de paters die in deze huizen de mis opdroegen.⁶⁶

De tertiariissen echter, die volgens Koen Goudriaan 'in het algemeen weinig opleiding hadden genoten en niet tot het koorgebed waren gehouden',⁶⁷ moesten meestal zelf de kost verdienen. Zij vierden daarom een paraliturgische vorm van het koorgebed in de volkstaal waarvan de *cursus beate Marie virginis* (Mariagetijden) de kern vormde. Zij lazen dus de bij leken gebruikelijke getijdenboeken in het Middelnederlands. Dat wordt bevestigd door het onderzoek van Antheun Janse naar het Grote convent in Doesburg, waar men twee keer per dag bijeenkwam voor getijden in de volkstaal en de overige getijden individueel bad of in groepen onder het werk.⁶⁸ Madelon van Luijk wijdde in haar onderzoek naar de tweede religieuze vrouwenbeweging in Leiden en Zwolle ook een hoofdstuk aan de liturgische vieringen in gemeenschappen van de derde orde.⁶⁹ Daaruit kan worden opgemaakt dat in de door haar onderzochte gemeenschappen in Zwolle en Leiden van 1380 tot 1580 alleen in kloosters een Latijns officie werd gevierd, maar niet in conventen van de derde orde, begijnhuizen, zusterhuizen van het Gemene Leven en devote gemeenschappen.⁷⁰ Deze bevindingen komen overeen met bepalingen van de jaarlijkse kapittelvergadering van het Kapittel van Utrecht uit het jaar 1441.⁷¹ Hier werd onder meer vastgesteld dat de zusters geen liturgische zang en geen Latijn mochten leren, in de parochiekerken niet mochten zingen en niet in het Latijn mochten spreken.⁷² Bovendien mocht ook in de zusterconventen zelf geen liturgische zang plaatsvinden, behalve op feestdagen. Dan moesten daarvoor drie bekwame mannen geroepen worden (de leden van het conventbestuur?); verder mocht er niet (liturgisch) gezongen worden.⁷³ Als de zusters toch vaker wilden zingen, dan moesten ze dat maar met onderlinge steun doen, dat wil zeggen zonder opleiding.⁷⁴ Deze bepalingen hebben betrekking op de vrouwenconventen van het Kapittel van Utrecht en daarmee op de meerderheid van de daarbij aangesloten huizen. Er waren ook een paar mannenconventen, maar daarover wordt niet gerept. Het is onduidelijk of zij wel de Latijnse taal mochten leren en de liturgische zang in hun gemeenschappen zelf mochten verzorgen.

In de vijftiende eeuw ging een aantal van de tertiariessengemeenschappen over tot de clausuur, dat wil zeggen dat de bewoonsters het kloosterterrein niet zonder toestemming mochten verlaten.⁷⁵ Daarbij hoorde een eigen kerk of kapel en vaak ook een eigen kerkhof, omdat de zusters niet meer naar de parochiekerk konden gaan. Met deze stap kwamen de tertiariessen dichter bij de traditionele religieuze orden te staan en dat ervoeren ze zelf ook zo.⁷⁶ Als gevolg hiervan streefden deze gemeenschappen ernaar om ook in liturgisch opzicht met traditionele kloosterorden gelijk te komen, maar daarbij stuitten zij op weerstand. De bepalingen van het Utrechts Kapittel uit 1441 waren kennelijk voor niet-ingesloten gemeenschappen bedoeld, want er is sprake van bezoek van de zusters aan de parochiekerk. Het is de vraag of met de invoering van de clausuur ook verandering kon komen in de bepalingen omtrent zang in het Latijn. Een voorbeeld van de vragen en problemen rond de Latijnse liturgie in besloten tertiariessengemeenschappen is de situatie in de besloten gemeenschap van St. Agnes in Amersfoort.

Het St. Agnesconvent in Amersfoort is een van de oudste derde orde-gemeenschappen in de Moderne Devotie en volgens Sabrina Corbellini in velerlei opzicht een gemeenschap met een voorbeeldkarakter.⁷⁷ Jan de Wael (Johannes Gallus), biechtvader van deze gemeenschap van 1489-1531, heeft voor de jonge zusters die net aan hun kloosterleven zijn begonnen, een *Informiringheboeck* geschreven, waarin hij tal van aspecten van het spirituele leven in een besloten convent aan de orde stelt.⁷⁸ Ook de koorliturgie komt ter sprake, zij het niet erg uitgebreid.⁷⁹ Hij is van mening dat de dienst aan God

Niet alleen in hoghen choerliken lof sange, Als monnicken ende ander nonnen doen, Mer oec in eendrachtigen ende deuoten leeinghe buten monts, Als ghi ende anderen uwer ghelicken sympelen gheestelicke persoenen noch doet ende oeck tohoert soe te doen.⁸⁰

Onduidelijk is of de uitdrukking ‘sympele gheestelicke persoenen’ op alle bewoonsters van het convent van toepassing is – waardoor misschien een verschil tussen de traditionele religieuze orden en de slotzusters aangetoond wordt – of dat hij het over andere jonge zusters heeft die hun religieuze loopbaan pas beginnen. In het vervolg geeft hij uiting aan zijn twijfels betreffende de invoering van een volledig koorgebed; daarvoor dient men immers over voldoende inkomsten uit renten en erfenissen, en over een behoorlijke kerk, boeken, cellen etc. te beschikken:

Want na mijns selues cleyne oetmoedige gheuoelle, soe en woude ic niet soe lichtelic raden sympele onghelerde arme cloesteren begynnen choerlic te syngen, voor dat sy zeer wel verstandelic geynformiert waren ende gheleert tot alle bequamelicke verstandenisse alle der dinghen die sy dan horen gerechtelic te weten: Ende dat sy oec al sulcke goede of renten ende eruen hadden, mit soedanige tym-

meragien ende gherack, van kerke, boecken, cellen, cameran, ghestoelten ende ander woeninge of alrehande huysraet.⁸¹

Desalniettemin geeft hij een korte beschrijving van de juiste innerlijke houding die degenen dienen te hebben die wel *te choer gaen*. Tenslotte geeft hij aan dat er veel meer over dat onderwerp geschreven zou kunnen worden. Hoewel blijkbaar onder de zusters wel werd overwogen het omvangrijke Latijnse koorgebed te vieren, was deze vraag voor Jan de Wael in St. Agnes op dat moment (nog?) niet relevant: hij liet dit probleem graag aan de toekomst en zijn opvolgers over:

Van welcken declaracie, die zeer groet lange ende breet of ontfancllick waer te horen ende te leren, wil ick altesamen swyghen, ende niet meer of scriuen. Want het en is voor die teghewordige tijt ende ghewoent onses huys gheen noet. Daar om beueel icket den ontfanckelicke of lyeue tyt des seluen sakes, ende mijn nacomelinge.⁸²

Ook al is op basis van deze bron onduidelijk of in St. Agnes in Amersfoort tot 1531 een Latijns koorgebed gezongen werd, ten minste één andere gemeenschap deed het wel, namelijk het eveneens besloten tertiariessenklooster St. Agatha in Delft.⁸³ Uit deze gemeenschap is een handschrift overgeleverd met de liturgie voor de profes (de aflegging van de kloostergelofte) en de insluiting van zusters. Tijdens deze ceremonie zong een koor waarvan de zangers een keer worden aangeduid als ‘virgines’, maagden, en waarin ook de nieuw ingesloten zusters dienden mee te zingen. Ze zongen Latijnse antifonen en responsories.⁸⁴ Blijkbaar zong in deze gemeenschap wel een koor van tertiariessen tijdens liturgische vieringen.

Ook al ontwikkelden veel tertiariessenhuizen zich dankzij de clausuur van een semireligieuze instelling naar een echte kloostergemeenschap, toch vierden de bewoonsters alleen al om financiële redenen waarschijnlijk geen Latijnse officie, of pas vrij laat. Zij konden daarom ook normaal gesproken geen gezangen daaruit overnemen in een liederenhandschrift. Het onderzoek van Youri Desplenter naar Middelnederlandse hymnenvertalingen lijkt in dezelfde richting te wijzen. Hij brengt de door hem onderzochte bronnen vooral met huizen van tertiariessen en augustinessen (veelal voormalige tertiariessen) in verbinding, vrouwen dus die mogelijk juist vanwege hun ontbrekende of slechte kennis van het Latijn behoefte hadden aan vertalingen van liturgische gezangen zoals hymnen.⁸⁵

In het verleden werden regelmatig Latijnse liturgische bronnen met tertiariessenhuizen in verbinding gebracht. Op deze toewijzingen wil ik hier kort ingaan. Zij lijken namelijk de boven geschetste situatie niet tegen te spreken maar juist te bevestigen. Petrus Cornelis Boeren lokaliseerde een Latijns hymnarium met een liturgie voor de profes van een zuster, in een tertiariessengemeenschap in Delft.⁸⁶ De profesformule wijst echter duidelijk op een klooster van augustinessen, niet op tertiariessen:

‘Ik, zuster, beloof [...] gehoorzaamheid aan onze mater priores en haar volgens de regel van de zalige Augustinus wetmatig geïnstitueerde opvolgsters en aan ons generaal kapittel.’⁸⁷ Augustinessen echter waren wel gehouden tot een koorgebed, ook al werd het soms stapsgewijs ingevoerd.⁸⁸ Margriet Hülsmann noemt in haar overzicht over gedecoreerde handschriften uit tertiariissenconventen een Latijns graduale, waar ook Ike de Loos naar verwijst.⁸⁹ Het handschrift *’s-Heerenberg, Huis Bergh, hs. 70*, een graduale dat aan het Claraconvent in Amsterdam toebehoorde, is een van de weinige Latijnse liturgische handschriften met koorzang dat afkomstig zou zijn uit een tertiariissenconvent. Het werd volgens het colofon echter niet door een tertiariis geschreven, maar door Jan Lubbertsz, een regulier uit het Windesheimer klooster Mariënhof (Birk) bij Amersfoort.⁹⁰ Of dit boek ooit als liturgisch boek voor het hele convent in gebruik was, is maar de vraag. Immers, enkele van de weinige rubrieken verwijzen naar ‘pueri’, jongens die de zang hebben verzorgd, en die zal men in een gemeenschap van tertiariissen niet gauw vinden.⁹¹

Verder noemt Ike de Loos verschillende missalen uit tertiariissenconventen.⁹² Ook deze toewijzingen spreken onze bevindingen niet tegen, omdat het om liturgische boeken voor de mis gaat. De mis werd altijd door priesters, diakenen en – als het om een gezongen mis ging – de schola cantorum opgedragen. De toehoorders hadden hierin over het algemeen geen actieve rol, maar overdachten hun eigen devote programma in de volkstaal.⁹³ Besloten tertiariissen konden soms over een kapel beschikken waarvoor zij een priester inhuurden, gemeenschappen zonder clausuur namen over het algemeen deel aan de missen in de parochiekerk. Voor gezongen missen in tertiariissenconventen zijn er tot nu toe geen aanwijzingen te vinden, en volgens de eerder genoemde kapittelbesluiten van 1441 waren ze zelfs verboden. De uit huizen van de derde orde overgeleverde missalen zijn, zoals Ike de Loos vermeldt, inderdaad sober gehouden en bevatten óf geen muzieknotatie óf alleen de muziek voor de priester.⁹⁴ De overlevering wijst dus in dezelfde richting: de Latijnse liturgie werd in tertiariissenconventen alleen door de priesters gezongen. Zo kan verklaard worden dat Latijnse liturgische boeken die verband houden met de mis ook uit tertiariissenconventen bewaard zijn gebleven, terwijl bronnen die op een Latijns officie wijzen bijna geheel ontbreken.

Er is echter een uitzondering, namelijk een Latijns zangboek dat vermoedelijk dienst deed tijdens de officiële liturgie. Volgens een colofon werd het in het Catharinaconvent in Hoorn in het begin van de zestiende eeuw geschreven en was het daar ook in gebruik. Deze bron bevat een psalterium, een dodenvigilie, litanieën en een aantal tweestemmige Latijnse gezangen.⁹⁵ In tegenstelling tot veel andere gemeenschappen zijn de tertiariissen in Hoorn nooit overgegaan naar de regel van Augustinus, maar zijn ze altijd een gemeenschap van de derde orde gebleven.⁹⁶ Dat zou kunnen betekenen dat deze gemeenschap als besloten tertiariissenconvent, net als de tertiariisengemeenschap in Delft, in het begin van de zestiende eeuw wel een Latijns officie vierde. Nader onderzoek zal dat moeten uitwijzen.

Conclusie

Lange tijd werd er in het onderzoek naar laatmiddeleeuwse liederenhandschriften uit de Lage Landen een kunstmatig onderscheid gemaakt tussen de bestudering van Latijnse gezangen en die van liederen in de volkstaal. Dat botst niet alleen met de opbouw van de bronnen zelf, waarin vaak liederen in beide talen door dezelfde hand zijn geschreven. Het bemoeilijkt ook de lokalisering van dergelijke bronnen, die tot nu toe al te snel met ‘mannengemeenschappen’, ‘vrouwenconventen’ of ‘tertiarissenhuizen’ in verbinding werden gebracht. Latijnse gezangen in deze bronnen, met name als ze afkomstig zijn uit het Latijnse koorgebed, kunnen een waardevolle verwijzing leveren naar de mogelijke achtergrond van die bronnen, wanneer we verder geen duidelijke aanwijzing voor de lokalisering hebben. Omdat liturgische gezangen in geestelijke liederenhandschriften uit de vijftiende en zestiende eeuw vooral uit het officie afkomstig zijn en alleen bij uitzondering uit de mis, ligt het voor de hand dat een grondige kennis van het Latijnse officie de achtergrond van deze liederenhandschriften vormde. Deze achtergrond was alleen bij kloosterbewoners en de geletterde bovenlaag van de Broeders van het Gemene Leven aanwezig.

Deze liederenhandschriften zullen echter waarschijnlijk *niet* in gebruik geweest zijn in huizen van Zusters van het Gemene Leven en in niet-besloten tertiariissenconventen. In hoeverre in een aantal besloten derde orde-conventen wel enige vorm van een Latijns officie werd gevierd, moet nader onderzoek uitwijzen. Het zullen er in ieder geval niet veel zijn geweest, want ook het onderzoek van Madelon van Luijk naar vrouwengemeenschappen in Leiden en Zwolle in de tijd van 1380 tot 1580 wijst erop dat in vrouwelijke derde orde-conventen in deze steden geen Latijns officie gezongen werd. Dat is voor het onderzoek naar tweetalige liederenhandschriften van belang, omdat er een aantal juist met tertiariissenconventen in verbinding wordt gebracht.

Noten

- * Met hartelijk dank aan Sabrina Corbellini voor haar waardevolle commentaar en informatie bij de derde orde van Franciscus en aan Ike de Loos voor haar opmerkingen bij een eerdere versie van dit artikel.
- 1 Ik noem hier bijvoorbeeld de inspanningen van Heinrich Hoffmann von Fallersleben en standaardwerken als J.A.N. Knuttels dissertatie *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming* (1906, herdrukt in 1974) en Johannes Janota's monografie *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter* uit 1968. Daarnaast wil ik wijzen op een aantal edities van handschriften met gezangen in de volkstaal, met en zonder muziek, zoals de uitgave van Bruning, Veldhuyzen en Wagenaar-Nolthenius van twee van de meest bekende liederenhandschriften uit de late middeleeuwen uit deze contreien, namelijk *Berlijn* 190 en *Wenen* 12875 (Bruning e.a. 1963. Verder bijvoorbeeld Salmen und Koepf 1954; Kaufhold 2002). Recente aanwinsten zijn het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* en het Duitse editieproject *Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters* (Lütolf 2003 etc.) Daarnaast zijn moderne uitgaven verschenen die gebaseerd zijn op oude edities, zoals de editie van Albrecht Classen van *Religiöse Frauenlieder des 15.-16. Jahrhunderts* uit 2002.
- 2 De omvangrijke Latijnse hymnen- en liededities in *Analecta Hymnica* (Dreves etc. 1886-1922)

en van F.J. Mone (1853, heruitgegeven in 1964) en de repertoria van U. Chevalier (1892-1920) en van H. Walther (1959) werden aangevuld door de uitgave van Michael Pohl (1918), die als verzameling van liederen van Thomas a Kempis bedoeld was maar vooral een schat aan Latijnse liederen uit laatmiddeleeuwse handschriften uit kringen van de Moderne Devotie voor de moderne gebruiker toegankelijk heeft gemaakt.

- 3 Szövérfy 1964/1965, 1983, 1985; Hascher-Burger 2002.
- 4 Bijvoorbeeld *Analecta hymnica*, Dreves etc. 1886-1922; Pohl 1918; Knuttel 1974; Janota 1968.
- 5 Voor verschillende aspecten met betrekking tot de verhouding tussen 'latinitas en middelnederlandse letterkunde' zie Wackers 1996, inleiding.
- 6 Bijvoorbeeld de uitgaven van het *Liederbuch der Anna von Köln* (Salmen en Koepf 1954) en van het *Wienhäuser Liederbuch* (Kaufhold 2002). De Loos en Van der Poel 2001. Hascher-Burger 2002.
- 7 Hascher-Burger 2000.
- 8 Volgens Ike de Loos vormt de liturgie zelfs 'een voedingsbodem voor de rest van de zangcultuur', want de 'wereld was destijds doordrensd van liturgie'. De Loos 2002, p. 167.
- 9 Door de liturgie geïnspireerd is het lied *Laet ons suetelijken singhen* in het handschrift *Brussel II* 2631, fol. 33r, dat, zoals Ike de Loos aantoont, de liturgische antifoon *Ego plantavi, Apollo rigavit* parafraseert. De Loos 2002, p. 167-168.
- 10 Buiten beschouwing blijven hier de vertalingen van Latijnse liturgische gezangen in de volkstaal, zoals antifonen, responsories en hymnen in getijdenboeken en andere verzamelingen die doorgaans zonder melodie zijn overgeleverd. In deze gevallen gaat het niet om liederenhandschriften, maar om liturgische bronnen in de volkstaal.
- 11 De functie van geestelijke liederen in laatmiddeleeuwse liederenhandschriften is sinds een paar jaren een 'hot item'. F. van Buuren heeft voor deze vraag veel materiaal bijeengebracht, maar laat de functie van liederen in het midden (Van Buuren 1992). Verdere discussie van dit onderwerp in Hascher-Burger 1998, Joldersma en Van der Poel 2000, Mulder 2001 en Hascher-Burger 2002. Recentelijk heeft Ike de Loos de vraag opgeworpen of gezien het uiteenlopende karakter van liturgische handelingen er überhaupt een strenge scheiding kan worden gemaakt tussen liturgie en paraliturgie (De Loos 2004).
- 12 Dat handschrift is intensief onderzocht door Dieuwke van der Poel en Ike de Loos. Van der Poel 2001; De Loos en Van der Poel 2001.
- 13 De Loos 2002, p. 172, 173.
- 14 Een uitvoerige beschrijving van de opbouw en de inhoud van deze bron staat in De Loos 2002, p. 155-168.
- 15 Voor liturgische gezangen in het handschrift en hun aanpassing aan de buitenliturgische context *Utrecht 16 H 34* zie Hascher-Burger 2002, p. 147-182.
- 16 *Corpus Antiphonarium Officii 8405. Zwolle Emm VI* p. 331. Een editie van dit liederenhandschrift in Hascher-Burger 2007.
- 17 Bijvoorbeeld in een hymnarium uit het augustijner regularissenklooster Mariënpool, Vilnius F 22-95, fol. 185v. Facsimile De Loos en Goncharova 2003.
- 18 Voor de overlevering zie Hascher-Burger 2002, p. 484. Een editie van de tropus in de versie van *Utrecht 16 H 34*: Hascher-Burger 2002, nr. 50.
- 19 De gehele tekst met een Nederlandse vertaling en theologische interpretatie is afgedrukt in Burger 1999, p. 189. Voor een complete transcriptie met muziek zie Hascher-Burger 2002, nr. 50.
- 20 'Unde eciam sic dicit beatus Augustinus in libro *De opere monachorum*: Cantica vero divina cantare eciam manibus operantes facile possunt, et ipsum laborem tamquam divino celeumate consolari. [...] Quid ergo impedit servum Dei manibus operantem in lege Dei meditari, et psallere nomini Domini altissimi; ita sane ut ad ea discenda que memoriter recolat, habeat seposita tempora?' *Tractatus devotus* cap. xxiv, ed. Legrand 1999, p. 110.
- 21 Brinkerink 1904, p. 193-194.
- 22 Scheepsma 1997, p. 54.

- 23 Corpus Antiphonarium Officii 3020.
- 24 De vorm van de hymne ligt dicht bij die van het strofische lied. Hier is een verband met de liturgie alleen op basis van de vorm niet aan te wijzen.
- 25 Dit type gezang is ook uit het volkstaalrepertoire bekend, alleen zonder melodie. Antifonen en responsories in de volkstaal zijn bekend uit Middelnederlandse getijdenboeken. Deze zijn echter, net als de door Youri Desplenter onderzochte hymnenvertalingen, niet van muzieknootatie voorzien en voor zover ik weet in tegenstelling tot Latijnse liturgische gezangen ook niet opgenomen in de tot nu toe bekende liederenhandschriften.
- 26 Voor *Utrecht* 16 H 34 zie Hascher-Burger 2002; voor *Zwolle Emm. VI* zie Spitzzen 1881, p. 58/59 en Hermans en Lem 1989, p. 53; voor *Den Haag* 129 E 4 zie Post 1968, p. 400-402 en Alberts 1959, p. VII-XII en p. 14-31.
- 27 Spitzzen 1881, Pohl 1918 en Mone 1964. Voor het probleem van Thomas a Kempis als auteur van liederen zie Hascher-Burger 2006.
- 28 *Utrecht* 16 H 34, fol. 7r.
- 29 *Vallis liliorum* ed. Van Geest 1996, p. 401, r. 321-324. De cursivering is van mij.
- 30 Over de betekenis van de term *legere* in samenhang met zang zie Hascher-Burger 2002, p. 141-146.
- 31 Mauburnus 1510. De teksten van deze liederen staan in *Analecta hymnica* 48, Dreves 1905, p. 515-534.
- 32 De Loos en Van der Poel 2001, p. 99.
- 33 Zie mijn editie van dat handschrift, in voorbereiding. Een aantal contrafacten staat aangegeven bij Ewerhart 1955, p. 147 n. 66.
- 34 *Iubilemus singuli* fol. 60v / *Philomena previa* fol. 77v; *Peperit virginitas* fol. 71v / *Cum iam esset* fol. 87; *Iesu dulcis memoria* fol. 59v / *Grates nunc omnes* fol. 72v; *O quam dura* fol. 106r; *Quanta mihi cura* fol. 108r. Hascher-Burger 2002, p. 212-213.
- 35 *Berlijn* 190, fol. 54r/v: *O dulcissime ihesu quam amabilis*; *Brussel IV* 421, fol. IIIIV: *O quam sancta / O quam dulcis*; *Den Haag* 68 A 1, fol. 139r: *Eterne rex altissimel / Hymnum cantemus gratie* (de teksten zijn hier door twee verschillende handen geschreven).
- 36 Bijvoorbeeld in de handschriften *Berlijn* 280, fol. 7v; *Karlsruhe K* 368, fol. 1r, 3r, 6v; *Keulen w* 28, fol. 50r.
- 37 Scheepsma 1996. In de bijlage (p. 231-238) is een overzicht over de levenbeschrijvingen opgenomen.
- 38 Scheepsma 1996, p. 224.
- 39 Joldersma 1997, p. 61. In Joldersma en Van der Poel 2000 wordt een aantal vrouwenhandschriften genoemd.
- 40 Van Buuren 1992, p. 241.
- 41 Hogenelst en Van Oostrom 1995, p. 172.
- 42 Joldersma 1997, p. 61, n. 14.
- 43 Joldersma en Van der Poel 2000, p. 115-116.
- 44 Bijvoorbeeld *Zwolle Emm. VI*: 'Iste liber pertinet ad librariam domus clericorum in Zwollis'. *Brussel II* 2631 draagt een opschrift bij een van de Middelnederlandse liederen dat wijst naar een 'Nieuwe kerk': 'Dit lyedekijn heeft hier erst ghesongen mijn heer die pastor van die Nuewe Kerck meester Ariaen Cornelis die brouwerssoen, int jaer Ons Heren dusent vijfhondert ende xxv.' *Utrecht* 16 H 34 laat in het begin van het tweede katern een colofon zien dat naar het fraterhuis in Deventer verwijst: 'Pertinet ad domum domini Florencii et est pro nunc in custodia nico Muden.' *Brussel IV* 421 draagt het opschrift 'Liber bibliothecae fratrum regularium Sancti Augustini Leodiniensis diocesis', dat, zoals Stooker en Verbeij opmerken, op zichzelf naar een regulierenklooster in de diocesis Luik verwijst, maar samen met een lof op de stad Tongeren op fol. 242v het Windesheimer regulierenklooster Ter Nood Gods als plaats van herkomst zeer aannemelijk maakt (Stooker en Verbeij 1997, dl. 2, p. 396).
- 45 Voor de terminologie met betrekking tot codicologische eenheden zie Gumbert 2004.
- 46 Een codicologische beschrijving hebben wij bijvoorbeeld van de handschriften *Brussel II.270*

(Van Dongen 2002, p. 135-142), *Brussel II* 2631 (Van der Poel 2001), *Brussel IV* 421 (Stooker en Verbeij 1997, deel 2, 395-397), *Utrecht 16 H 34* (Hascher-Burger 2002, p. 13-30), *Berlijn* 280 (Salmen en Koeppe 1954, p. 3-4), *Zwolle Emm. VI* (Harscher-Burger 2007, p. 13-35) en van een handschrift met delen uit de *Gheestelike melody* in privébezit (Mulder 2001, p. 161-164).

- 47 Van der Poel 2001.
- 48 Voor de codicologische opbouw van *Utrecht 16 H 34* zie Hascher-Burger 2002, p. 13-30.
- 49 Een korte beschrijving van het handschrift staat in Stooker en Verbeij 1997, deel 2, p.395-397.
- 50 Salmen en Koeppe 1954.
- 51 Hascher-Burger 2002, p. 42; Van Dongen 2002, p. 140-141.
- 52 Scheepsma 1996, p. 204-205.
- 53 In een decreet van Paus Alexander VI uit het jaar 1499 werd aan de priesters van tertiariïscenventen toegestaan het brevier volgens de Romeinse ritus te bidden. Zie Van Heel 1939, 308.
- 54 Buiten beschouwing blijven hier de uitzonderlijke gevallen van semireligieuzen die wel Latijn kenden, maar deze taal privé hebben geleerd voordat zij tot een convent zijn toegetreden.
- 55 Rùthing beschrijft deze situatie voor de leken in mannenkloosters van het Kapittel van Windesheim (Rùthing 1992, vooral p. 207-210). Voor de aangepaste liturgische verplichtingen van Zusters van het Gemene Leven zie Rehm 1985, p. 210-211.
- 56 Het Kapittel van Sion, genoemd naar het klooster Sion bij Delft, ook als Hollands Kapittel bekend, is een kleinere tegenhanger van het Kapittel van Windesheim. Zie Ypma 1949; Van Engen 2006, p. 133-136.
- 57 Ypma 1949, p. 33-34 en p. 106-111.
- 58 Ypma 1949, p. 31.
- 59 Castenmiller 1983, p. 22.
- 60 Van Luijk 2003, p. 136-137.
- 61 Ypma 1949, p. 32.
- 62 Van Buuren 1992, p. 239.
- 63 Voor de Derde orde van Franciscus in het bisdom Utrecht zie Van Engen 2006.
- 64 Een korte versie van het *Monasticon Trajectense* staat op internet: www.let.vu.nl/project/monasticon/
- 65 Lingier 1993, p. 282.
- 66 Lingier 1993, p. 289-293.
- 67 Goudriaan 2001, p. 67.
- 68 Janse 2000, p. 93.
- 69 Van Luijk 2003, hoofdstuk 3.1.
- 70 Van Luijk 2003, p. 63-65. Voor de terminologie van de verschillende gemeenschappen zie Van Luijk 2003, p. 4-5.
- 71 De Kok 1927, p. 123.
- 72 'Item de cetero non discent sorores cantum nec cantabunt in ecclesiis parochi nec legent latinum nec loquentur.' De Kok 1927, p. 123.
- 73 'Item in conventibus sororum non fiet cantus nisi in solemnibus festis et tunc vocabunt tres viros probos et non ultra ad cantandum.' De Kok 1927, p. 123.
- 74 'Et si velint pluries cantare, possunt cum mutuo adjutorio inter se.' De Kok 1927, p. 123.
- 75 Volgens Hildo van Engen hoorden in totaal 127 conventen bij het kapittel van Utrecht (Van Engen 2006, p. 162), die in de vijftiende eeuw een steeds kloosterlijker karakter kregen totdat vanaf 1487 zelfs de drie monastieke geloften verplicht werden gesteld. Van Engen 2006, p. 214-215.
- 76 Zie bijvoorbeeld een aanbeveling van David van Bourgondië, bisschop van Utrecht, in het jaar 1471, 'de broeders en zusters der Derde Orde als ware kloosterlingen en hunne kloosters als ware religieuze huizen te beschouwen' ('Cum itaque ministri, fratres et sorores terci ordinis sancti Francisci [...] cum suis domibus et conventibus per civitatem et diocesim [...] pro veris religiosus et ecclesiasticis [...] habendi sunt et reputandi'), oorkonde uitgegeven in Van Heel 1939, p. 297-298.
- 77 Over het St. Agnesconvent in Amersfoort zie Goudriaan 2000.

- 78 *Haarlem* 187 D II; Stooker en Verbeij 1997, deel 2, nr. 21; Goudriaan 2000, p. 58-61. Met veel dank aan Sabrina Corbellini die mij op deze bron heeft gewezen en mij een uitdraai ter beschikking heeft gegeven. Zij stelt zelf verschillende aspecten van het spirituele leven van tertiarrissen aan de orde, onder andere aan de hand van het *Informingheboeck* van Jan de Wael, in Corbellini 2005, p. 186-191.
- 79 *Haarlem* 187 D II, fol. 74vb-75vb.
- 80 *Haarlem* 187 D II, fol. 74vb-75ra.
- 81 *Haarlem* 187 D II, fol. 75ra.
- 82 *Haarlem* 187 D II, fol. 75vb.
- 83 *Delft* 38 A 27. Met veel dank aan de archivaris van het gemeentearchief Delft, dr. Gerrit Verhoeven, die mij een transcriptie van deze bron ter beschikking heeft gesteld. Helaas is de bron tot nu toe niet gedateerd.
- 84 *Delft* 38 A 27, p. 13 en p. 14.
- 85 Desplenter 2001, p. 247; Desplenter 2002, p. 117-119.
- 86 *Den Haag* 78 J 45; Boeren e.a. 1988, p. 157.
- 87 Fol. 120r: 'Ego soror promitto... obedientiam matri nostre priorisse et successoribus suis canonice instituendis secundum regulam beati Augustini et constituti capituli nostri generalis.'
- 88 Zie hierboven bij het Kapittel van Sion.
- 89 Hülsmann 2000, p.175, nr. 20; De Loos 2002, p. 174-175.
- 90 Fol. 187r: 'Item Int iaer ons heren dusedent cccc ende xcvi is dit boeck ghescreven by my broeder jan lubbert zone Een geprofessijt monnick in die birckt doer sonderlinghe liefte die ic heb ghehad tot dat convent van sinte clare bynnen der stede van amstelredam [...].'
- 91 De Loos 2002, p. 175.
- 92 De Loos 2002, p. 174.
- 93 Voor deelname van het volk aan de middeleeuwse misliturgie zie Janota 1968, p. 77-84.
- 94 De Loos 2002, p. 174.
- 95 *Den Haag* 76 E 3; De Loos 2002, p. 174; Boeren e.a. 1988, p. 90-91 (nr. 39).
- 96 St. Catharina in Hoorn wordt voor het eerst in 1400 vermeld en was in 1409 overgegaan tot de derde orde. Met dank aan Sabrina Corbellini voor de informatie over deze gemeenschap.

Literatuur

- Alberts, W. J., *Consuetudines fratrum vitae communis*. Groningen 1959. Fontes minores medii aevi 8.
- Boeren, P.C., *Catalogus van de liturgische handschriften van de Koninklijke Bibliotheek*, samengesteld door P.C. Boeren met medewerking van A.S. Korteweg en G. Piket. 's-Gravenhage 1988.
- Brinkerink, D.A. (ed.), *Van den doechden der vuriger ende stichtiger susteren van Diepen Veen ('Handschrift D')*, deel I. Leiden 1904.
- Bruning, E., M. Veldhuyzen en H. Wagenaar-Nolthenius, *Het geestelijk lied van Noord-Nederland in de vijftiende eeuw; de Nederlandse liederen van de HSS Amsterdam (Wenen OENB 12875) en Utrecht (Berlijn MG 8°190)*. Amsterdam 1963. Monumenta Musica Neerlandica 7.
- Burger, C.P.M., 'Eindtijdverwachting aan het einde van de vijftiende eeuw en bij Maarten Luther', in: Th. Clemens e.a. (red.), *Het einde nabij? Toekomstverwachting en angst voor het oordeel in de geschiedenis van het christendom*. Nijmegen 1999, p. 181-198.

- Buuren, A.M.J. van, “‘Soe wie dit lietskyn sinct of leest’: De functie van de Laatmiddeleeuwsche geestelijke lyriek”, in: F. Willaert (red.), *Een zoet akkoord. Middeleeuwsche lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 234-254, 399-404.
- Castenmiller, M., ‘Liturgische vieringen in het klooster Mariënpoel’, in: *Spiegel Historiae* 18 (1983), p. 22-30.
- Chevalier, U., *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l’église latine depuis les origines jusqu’à nos jours*, delen 1-6. Leuven/Brussel 1892-1920.
- Classen, A., ‘*Mein Seel fang an zu singen*’. *Religiöse Frauenlieder der [des] 15.-16. Jahrhunderts. Kritische Studien und Textedition*. Leuven 2002.
- Corbellini, S., ‘Mannenregels voor een vrouwenwereld. De spirituele opvoeding van zusters in derde-ordegemeenschappen’, in: S. Corbellini en H. van Engen (red.), *De derde orde op orde. Balans van het onderzoeksproject naar de derde orde van Sint-Franciscus in het middeleeuwsche bisdom Utrecht*, themanummer *Trajecta* 14 (2005), p. 177-192.
- Corpus Antiphonalium Officii*, ed. R.J. Hesbert, 6 delen. Roma 1963-1979. *Rerum Ecclesiasticarum Documenta*.
- Desplenter, Y., ‘Latijnse hymnen in Middelnederlandse vertaling. Een merkwaardige collectie in hs. Gent, UB 1329’, in: *Ons Geestelijk Erf* 75 (2001), p. 236-269.
- Desplenter, Y., ‘Lofzangen voor derden. Middelnederlandse vertalingen van Latijnse hymnen in tertiariëshandschriften’, in: *Queeste* 9 (2002), p. 117-130.
- Dongen, J. van, *Tien Middelnederlandse meerstemmige liederen uit handschrift Brussel KB II.270. Kritische editie met inleiding*. Utrecht 2002. Focus 3.
- Dreves, G.M., Cl. Blume en H.M. Bannister (red.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, delen 1-55. Leipzig 1886-1922, ongewijzigde nadruk Frankfurt a. M. 1961.
- Engen, H. van, *De derde orde van Sint-Franciscus in het middeleeuwsche bisdom Utrecht. Een bijdrage tot de institutionele geschiedenis van de Moderne Devotie*. Hilversum 2006.
- Ewerhart, R., *Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle*. Regensburg 1955. Kölner Beiträge zur Musikforschung 7.
- Geest, P. van, *Thomas a Kempis (1379/80-1471). Een studie van zijn mens- en godsbeeld*. Kampen 1996.
- Goudriaan, K., ‘Kroniekjes van Amersfoortse kloosters en conventen’, in: *Flehite Jaarboek* 2000, p. 54-68.
- Goudriaan, K., ‘Project “Derde orde van Franciscus in het bisdom Utrecht”’, in: *Bibliografische inleiding tot de Belgische kloostergeschiedenis vóór 1796*, p. 39. Tweede studiedag Belgische kloostergeschiedenis/deuxième journée d’études sur l’histoire des couvents belges, Algemeen Rijksarchief, 7 juni 2000/ Archives générales du Royaume, 7 juin 2000, Akten – Actes I. Brussel, Algemeen Rijksarchief–Bruxelles, Archives générales du Royaume 2001, p. 65-75.
- Hascher-Burger, U., ‘Zwischen Apokalypse und Hohemlied. Brautmystik in Gesängen

- aus der Devotio Moderna', in: *Ons Geestelijk Erf* 72 (1998), p. 246-261.
- Hascher-Burger, U., 'De zingende nachtegaal: de rol van de Moderne Devotie binnen de overlevering van een passiemeditatie op muziek', in: K. Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid. Laatmiddeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*. Nijmegen 2000, p.135-154.
- Hascher-Burger, U., *Gesungene Innigkeit. Studien zu einer Musikhandschrift der Devotio moderna (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 16 H 34, olim B 113). Mit einer Edition der Gesänge*. Leiden 2002. Studies in the History of Christian Thought 106.
- Hascher-Burger, U., 'Schrieb Thomas a Kempis Lieder? Eine alte Frage neu gestellt', in: U. Bodemann en N. Staubach (red.), *Aus dem Winkel in die Welt. Die Bücher des Thomas von Kempen und ihre Schicksale*. Frankfurt a. M. 2006, p. 232-254. Tradition-Reform-Innovation 11.
- Hascher-Burger, U., *Singen für die Seligkeit. Eine Musikhandschrift der Devotio Moderna. Zwolle, Historisch Centrum Overijssel, collectie Emmanuelshuizen, cat. VI. Mit Edition und Faksimile*. Leiden/Boston 2007. Brill's Series in Church History 28.
- Gumbert, J.P., *Codicologische Eenheden – opzet voor een terminologie*. Amsterdam 2004. KNAW, Mededelingen van de Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 67 no. 2.
- Heel, D. van, 'De Tertiariissen van het Utrechtsche Kapittel, deel 1', in: *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht* 63 (1939), p. 1-382.
- Hermans, J.M.M. en A.B. Lem, *Middeleeuwse Handschriften en Oude Drukken in de collectie Emmanuelshuizen te Zwolle*. Zwolle 1989.
- Hogenelst, D. & F. van Oostrom, *Handgeschreven Wereld. Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen*. Amsterdam 1995, derde gecorr. druk. Amsterdam 2002.
- Hülsmann, M., 'Gedecoreerde handschriften uit tertiariissenconventen in Amsterdam en Haarlem: boekenbezit versus boekproductie', in: *Ons Geestelijk Erf* 74 (2000), p. 153-180.
- Janota, J., *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*. München 1968. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23.
- Joldersma, H., "'Geestelijke" en "wereldlijke" liederen. Enige aspecten van het handschrift Brussel MS II 2631', in: F. Willaert e.a. (red.), *Veelderhande Liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600*, Symposium Antwerpen 28 februari 1996. Leuven 1997, p. 58-73.
- Joldersma, H. en D. van der Poel: 'Sij singhen met soeter stemmen. Het liederen-handschrift Brussel KB II 2631', in: *Nederlandse Letterkunde* 5 (2000), p. 113-137.
- Kaufhold, P., *Das Wienhäuser Liederbuch*. Wienhausen 2002. Kloster Wienhausen, Band 6.

- Knuttel, J.A.N., *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming*. Amsterdam 1974 (herdruk van de uitgave Amsterdam 1906).
- Kok, D. de (red.), *Bijdragen tot de Geschiedenis der Nederlandsche Klarissen en Tertiariissen vóór de Hervorming*. Utrecht 1927. Werken uitgegeven door het Historisch Genootschap (gevestigd te Utrecht), derde serie, no. 52.
- Legrand, Sr. F.J. (ed.), *Florent Radewijns: Petit manuel pour le dévot moderne: Tractatulus devotus*. Turnhout 1999. Sous la règle de saint Augustin 6.
- Lingier, C., 'Boekengebruik in vrouwenkloosters onder de invloed van de Moderne Devotie', in: Th. Mertens e.a. (red.), *Boeken voor de eeuwigheid. Middelnederlands geestelijk proza*. Amsterdam 1993, p. 280-294, 454-466.
- Loos, I. de en D. van der Poel, 'Het liederenhandschrift Brussel, KB II 2631: samenstelling en repertoire', in: *Queeste* 8 (2001), p. 97-119.
- Loos, I. de, 'De interactie tussen liturgische zang en niet-liturgische liederen', in: *Ons Geestelijk Erf* 76 (2002), p. 155-176.
- Loos, I. de en V. Goncharova (ed.), *Vilnius, Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Department of Manuscripts, F22-95*. Ottawa, Canada, 2003. Publications of Mediaeval Musical Manuscripts 29.
- Loos, I. de, 'Van kaarsen en kerken: liturgie, paraliturgie of géén liturgie?', in: R.E.V. Stuip (red.), *Meer dan muziek alleen. In memoriam Kees Vellekoop*. Hilversum 2004, p. 221-238. Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek 20.
- Lütolf, M. (ed.), *Das deutsche Kirchenlied, Abt. II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530*. In Verbindung mit Max Schiendorfer u.a., Bd. 1 etc.. Kassel etc. 2003 etc.
- Luijk, M. van, *Bruiden van Christus. De tweede religieuze vrouwenbeweging in Leiden en Zwolle 1380-1580*. Proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam 2003.
- Mauburnus, Johannes, *Rosetum exercitiorum spiritualium et sacrarum meditationum, in quo habetur materia predicabilis per totius anni circulum recognitum penitus et auctum multis presertim primo et ultimo titulis*. Parijs: Joannis Parvi [etc.] 1510.
- Mone, F.J. (ed.), *Lateinische Hymnen des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben und erklärt von F.J. Mone*, 3 Bde. Aalen 1964 (herdruk van de uitgave Freiburg i. Br. 1853).
- Mulder, H., 'Een nog onbekend gebedenboek uit het Amersfoortse Sint-Agnesconvent met excerpten uit geestelijke liederen', in: *Queeste* 8 (2001), p. 160-174.
- Poel, D. van der, 'De opbouw van het liederenhandschrift Brussel KB II 2631', in: *Spiegel der letteren* 43 (2001) p. 148-156.
- Pohl, M.I. (ed.), *Thomae Hemerken a Kempis opera omnia IV*. Freiburg i.B. 1918.
- Post, R.R., *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism*. Leiden 1968. Studies in Medieval and Reformation Thought 3.
- Rehm, G., *Die Schwestern vom gemeinsamen Leben im nordwestlichen Deutschland*. Berlin 1985. Berliner Historische Studien 11.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*,

- ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001. 2 delen & cd-rom.
- Rüthing, H., 'Frömmigkeit, Arbeit, Gehorsam. Zum religiösen Leben von Laienbrüdern in der Windesheimer Kongregation', in: K. Schreiner (red.), *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*. München 1992, p. 205-226.
- Salmen W. & J. Koeppe (ed.), *Liederbuch der Anna von Köln*. Düsseldorf 1954. Denkmäler Rheinischer Musik 4.
- Scheepsma, W., *Deemoed en devotie. De koorvrouwen van Windesheim en hun geschriften*. Amsterdam 1997.
- Scheepsma, W., "Verzamelt de overgebleven brokken opdat niets verloren ga". Over Latijnse en Middelnederlandse levensbeschrijvingen uit de sfeer van de Moderne Devotie', in: P. Wackers e.a. (red.), *Verraders en bruggenbouwers. Verkenningen naar de relatie tussen Latinitas en Middelnederlandse letterkunde*. Amsterdam 1996, p. 211-238, 334-346.
- Spitzen, O.A., *Nalezing op mijn Thomas a Kempis als schrijver der Navolging van Christus gehandhaafd, benevens tien nog onbekende Cantica spiritualia van Thomas a Kempis*. Utrecht 1881.
- Stooker, K. en Th. Verbeij, *Collecties op orde. Middelnederlandse handschriften uit kloosters en semi-religieuze gemeenschappen in de Nederlanden*, 2 delen. Leuven 1997.
- Szövérfy, J., *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch*, 2 delen. Berlin 1964 en 1965.
- Szövérfy, J., *Repertorium hymnologicum novum I. Religiöse Dichtung als Kulturphänomen und Kulturleistung*. Berlin 1983.
- Szövérfy, J., *A concise history of medieval Latin hymnody: religious lyrics between antiquity and humanism*. Leiden 1985. Medieval classics: texts and studies 19.
- Wackers, P., 'Latinitas en Middelnederlandse letterkunde. Ter inleiding', in: P. Wackers e.a. (red.), *Verraders en bruggenbouwers. Verkenningen naar de relatie tussen Latinitas en Middelnederlandse letterkunde*. Amsterdam 1996, p. 9-42 en 265-275.
- Walther, H., *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum. Alphabetisches Verzeichnis der Versanfänge mittellateinischer Dichtung*. Göttingen 1959. Carmina medii aevi posterioris latina dl. 1.1.
- Ypma, E., *Het generaal kapittel van Sion. Zijn oorsprong, ontwikkeling en inrichting*. Diss. Nijmegen. Nijmegen/Utrecht 1949.

Bronnen

- Amsterdam I C 17* Amsterdam, Universiteitsbibliotheek UvA, ms. I C 17
Berlijn 190 Berlijn, Staatsbibliothek - Preussischer Kulturbesitz, ms. germ. 8°190

<i>Berlijn</i> 280	Berlijn, Staatsbibliothek - Preussischer Kulturbesitz, ms. germ. 8°280
<i>Brussel II</i> 270	Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I., ms. II 270
<i>Brussel II</i> 2631	Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I., ms. II 2631
<i>Brussel IV</i> 421	Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I., ms. IV 421
<i>Delft</i> 38 A 27	Delft, Gemeentearchief, ms. 38 A 27
<i>Den Haag</i> 68 A I	Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 68 A I
<i>Den Haag</i> 76 E 3	Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 3
<i>Den Haag</i> 78 J 45	Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 78 J 45
<i>Den Haag</i> 129 E 4	Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 129 E 4
<i>Haarlem</i> 187 D II	Haarlem, Stadsbibliotheek, ms. 187 D II
<i>Karlsruhe</i> K 368	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, ms. K 368
<i>Keulen</i> W 28	Keulen, Historisches Archiv der Stadt, ms. W 28
<i>Utrecht</i> 16 H 34	Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 16 H 34
<i>Vilnius</i> F 22-95	Vilnius, Bibliotheek van de Litouwse Akademie van Wetenschappen, afdeling handschriften, ms. F22.95
<i>Wenen</i> 12875	Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Series nova, ms. 12875
<i>Zwolle Emm.</i> VI	Zwolle, Historisch Centrum Overijssel, coll. Emmanuelshuizen, cat. VI

‘Jezus als wijnschenker’ in het laatmiddeleeuwse geestelijke lied Een inventariserende voorstudie

Hermína Joldersma

Wie het liederenhandschrift van Anna van Keulen (Rijnland, ca. 1500; *Repertorium* HO26)¹ doorbladert, wordt getroffen door het beeld van Jezus als wijnschenker in zijn wijnkelder, het centrale beeld in twee opeenvolgende teksten. Lied 25 uit het handschrift (*Repertorium* TO246) begint met twee strofen die de schoonheid van Jezus bezingen, gevolgd door vier strofen die de vergelijking met de wijnschenker uitwerken: de druiven zijn geogost en uitgeperst, het hart van Jezus is een vat waarvan de banden zijn afgesprongen (25:3), op de herhaalde vraag wie dan de wijn zal schenken komt tweemaal het antwoord ‘Dat sal her Jhesus selver’ (25:4, 5) en de ‘verwende sele’ wordt uitgenodigd zoveel ze wil uit het vat te drinken (25:6). Het volgende lied (26, T4010) is vanaf de eerste regel, ‘Jhesus wyn is upgedaen’, aan hetzelfde beeld gewijd: iedereen zal zijn kelder binnengaan om daar de ‘cyperen wyn’ te drinken. Het glas wordt er, van mond tot mond gaande, ‘bys up den gront’ uitgedronken. Dit tweede lied schijnt in de kringen waar het handschrift ontstond geliefd te zijn geweest, want het komt in licht gewijzigde vorm nog een keer voor, als lied 48 (T4288). Daar heeft elke strofe een derde tekstregel, die de geestelijke betekenis van de tweede regel uitbreidt en versterkt. Het uitdrinken van het glas ‘all up den gront’ wordt er bijvoorbeeld als volgt uitgelegd: ‘dair vyndt ir den hilgen geist ter stont’ (48:5). Kenmerkend voor beide liederen is een refrein, dat weliswaar weinig bijdraagt aan de zin, maar des te meer aan de emotionele lading: ‘my ut’ en ‘la la sol fa my fa sol fa’ (26), ‘in gen rosen’ (48). Een andere strekking krijgt het beeld in lied 51 (T1965): ‘eyn sustergen’ dat is adergelaten, krijgt in haar kamertje bezoek van Jezus, waar hij haar verzekert van zijn milddadigheid: ‘Haistu gelaissen, goit swestergyn / so wil ich selver dyn schencker syn / ind schencken dir den kuperen wyn / der vloyset ws der syden myn’ (51:1). Verder komt het thema ‘Jezus als wijnschenker’ voor in een tussengelegen lied: ‘Und haven wir nicht eynen willichgen wirdt? Er thut al, was ons hertz begert’ (49:4,1-2, T7180).

Het was bij toeval, bij het doorlezen, dat ik op het opvallende gebruik van het motief ‘Jezus als wijnschenker’ stuitte. Wel was mij al veel eerder opgevallen dat ‘drinken’ een vast motief is in het laatmiddeleeuwse geestelijke lied. Uit handschrift Brussel KB II, 2631 (HO80)² kies ik als voorbeeld de vijfde strofe van lied 46 (T7252):

Nu drincket, drincket, siele,
Van desen gueden wijn:
Drincket also langhe
Tot dat ghi droncken sijt.
Drincket, drincket, siele mijn,
Ende ghebruuket vrede.

Hier wordt het drinken van de wijn, en vooral het dronken worden, gebruikt als symbool voor het wegzinken van de ziel in de liefde van Jezus. In de volgende strofe wordt Jezus dan als ‘wijnschenker’ uitgebeeld: ‘Wat sellen wy den gueden waert scenken / voer sinen gueden dranck?’ Behalve in deze eerder mystieke betekenis (waarover straks meer) komt ‘drinken’ ook voor in verband met feestvieren, bijvoorbeeld in de hemel met de hemelse bruidegom, zoals deze korte verwijzing in handschrift Berlijn 190 (H025)³, 176:4 (T7284): ‘men is dair altois even vroe / men drinct dair altois sueten wijn’. Dit hemelse drinken wordt soms uitgebreid met het beeld van Jezus als wijnschenker, bijvoorbeeld als het gepaard gaat met dansen en uitbundig feestvieren, zoals in een lied uit Brussel KB IV, 42I (H087): ‘Her Jhesus selve schenket wijn hen allen minnenlike / Hi gaet voeraen dat dansekin, voer al oetmoedelike’(T3996).⁴

Hoe moeten we het beeld van Jezus als wijnschenker in deze liederen opvatten? Komt het inderdaad zo vaak voor als men op grond van een eerste indruk zou denken? In welke contexten zien we het optreden, en in welke vormen? Kunnen context en specifieke uitwerking ons iets vertellen over de vroomheid van de kringen die zich door het beeld in de liederen aangesproken voelden? Hoe kan men liederen op het spoor komen waarin het beeld een al dan niet belangrijke rol speelt? Welke mogelijkheden biedt het *Repertorium* voor zo’n zoekactie, wat leveren andere zoekmethoden op?

Op deze vragen wil ik in deze bijdrage het begin van een antwoord geven. Het gaat me hier niet in de eerste plaats om een gedetailleerde bespreking van de liederen zelf, maar om het inventariseren van het voorkomen van het motief ‘Jezus als wijnschenker’ – om een voorstudie van de mogelijkheden dus. Bij deze inventarisatie ben ik als volgt te werk gegaan. Ik heb allereerst de belangrijkste sporen van mijn voorgangers gevolgd, bijvoorbeeld via het commentaar bij de liederen in edities. Daarna heb ik het *Repertorium* op verschillende trefwoorden doorzocht, trefwoorden die niet alleen ‘Jezus als wijnschenker’ betreffen, maar ook de bredere context van het ‘geestelijke drinken’. Sommige handschriften die niet in het *Repertorium* zijn opgenomen, zoals het *Wienhäuser Liederhandschrift*, heb ik op de ouderwetse manier doorgelezen. En tenslotte heb ik de volledige teksten van enkele handschriften die mij elektronisch ter beschikking stonden op bepaalde trefwoorden onderzocht. Ik zal met enkele gedachten over verder onderzoek besluiten.

Secundaire literatuur

Bij elke studie van het laatmiddeleeuwse geestelijke lied is het aan te bevelen het standaardwerk van J.A.N. Knuttel (1906) ter hand te nemen. Daar vindt men al meteen in de inhoudsopgave twee relevante besprekingen: ‘Zinnelijkheid en dronkenschap’ en ‘De wijn’. Als men even doorleest blijken ook ‘Sacrament’ en ‘Verwarring van Geestelijk en Wereldlijk Lied’ van toepassing te zijn.⁵ Deze categorieën, en Knuttels bespreking ervan, zijn in verscheidene opzichten interessant. Ten eerste wordt aangeduid welke aspecten een rol spelen: het zinnelijke genot van de dronkenschap en de wijn als symbool, vooral belangrijk in het Sacrament, maar ook in de laatmiddeleeuwse samenleving, waar het de negatieve connotatie met gulzigheid heeft, een van de bekendste hoofdzonden. Het is daarom met een zekere tegenzin dat Knuttel ‘Christus die de dronken makende wijn schenkt’ als een belangrijk motief erkent: hij kan niet ontkennen dat het een ‘zeer geliefd [...] beeld’ is. Er is beslist ook een verband tussen dronkenschap en de mystieke ervaring; dronken zijn is zelfs ‘de gewone term voor enthousiasme, extase’ bij mystici, met het Hooglied als inspirerende bron.⁶ In deze context komt ook de aanduiding van Jezus als ‘waard’ vaker voor – hoewel Knuttel dit ‘zonderling’ vindt.⁷ Verder wordt ‘het idee bruiloft’ met wijn geassocieerd, al dan niet de bruiloft te Kana; en waar wijn genoemd wordt, kan deze gemakkelijk ‘het bloed van Christus’ voorstellen.⁸ Het verband tussen ‘wijn’ en ‘het bloed van Christus’ hoort natuurlijk bij uitstek thuis in het Sacrament. Knuttel citeert als ‘het beste’ van de sacramentsliederen ‘Nu laet ons allen vrolic wesen’ (15090), waarin we lezen: ‘men sal daer drinken den edelen wijn... die here sal selven schencker sijn’.⁹

‘Zonderling’ is nog het mildste oordeel dat Knuttel over dit thema velt. Zijn bespreking is alleen al interessant wegens het grote onbehagen dat hij kennelijk ervaart. Zijn onbehagen helpt ons *via negationis*¹⁰ de belangrijkste elementen van het beeld in een scherp reliëf te brengen. Zo besteedt Knuttel een hele pagina aan het verschil tussen dronkenschap in de middeleeuwen en zijn eigen tijd (rond 1900), waarbij hij de gebruikelijke romantische opvatting huldigt dat het er in de middeleeuwen veel beter mee stond.¹¹ We hoeven het niet met zijn conclusies eens te zijn, maar de vraag is belangrijk genoeg: hoe waren de middeleeuwse opvattingen over dronkenschap en extase, zodat het ene zo’n aantrekkelijk beeld voor het andere kon zijn? Knuttel geeft elders zelf het begin van een antwoord wanneer hij het beeld van Jezus als ‘waard’ in het kader van de begrippen ‘concreet’ en ‘abstract’ beschouwt:

Juist in de Middeleeuwen, wanneer men zoo geneigd is alle abstracta in concreten vorm te zien, doen zulke niet wel te combineeren voorstellingen vreemd aan. We moeten echter bedenken, dat de naïeve verbeelding heel gemakkelijk van de eene voorstelling op de andere overspringt en daarbij niet verder ziet dan datgene, waarmee ze zich op het oogenblik juist bezig houdt.¹²

Maar hoe weten we dat een laatmiddeleeuwse zangeres inderdaad niet verder zag dan het concrete beeld dat ze voor ogen had? Die vraag is niet gemakkelijk te beantwoorden, maar op z'n minst kunnen we zeggen dat we de spanning tussen abstracta en concreta in het beeld van 'Jezus als wijnschenker' nog onvoldoende doorgronden. Bij deze spanning inbegrepen is de verhouding tussen het geestelijke en het wereldlijke aspect in het 'geestelijke drinklied'.¹³ Het is de verdienste van Knuttel dat hij ook hier het beeld van 'Jezus als wijnschenker' ter sprake brengt, waarbij hij andermaal zijn onbehagen toont. Hij noemt twee liederen, 'Heer Jesus inder bruyloft quam' (T2626) en 'This guet in Jhesus taverne te gaen' (T2802). Het eerste is zo wereldlijk dat het blijk geeft van 'afstomping van het vroomheidsgevoel', terwijl het tweede, 'zeer naïeve, maar oprechte, allerminst profane lied' daarentegen geen invloed van het wereldlijke lied vertoont.¹⁴ Het gaat nu niet om de juistheid van Knuttels oordeel; we vragen ons alleen af hoe het komt dat de moderne lezer het ene lied niet en het andere wel als acceptabel ervaart – een vooralsnog onopgelost probleem.

Ook de monumentale uitgaven van Ludwig Erk en Franz Böhme van het Duitse lied (1893-1894) en Florimond van Duyse van het Nederlandse (1903-1908) zijn nog steeds van belang voor wie het middeleeuwse lied bestudeert. Het beknopte commentaar in de editie van het handschrift van Anna van Keulen verwijst meermaals naar deze studies voor een verdere bespreking van het motief 'Christus als Weinschenk' (voor 25, 26, 48). In Erk en Böhme worden het wereldlijke en geestelijke drinklied onder één noemer gebracht als 'Trink- und Zechlieder' (deel IX), waar lied 48 van Anna van Keulen de ondertitel 'Geistliches Trinklied der Nonnen am Niederrhein' krijgt.¹⁵ Wanneer men doorbladert blijkt dit 'geestelijk drinklied' inderdaad het een en ander met wereldlijke drinkliederen gemeen te hebben: de regels 'Setz dat glessgen vur den mont / ind drynck't ws all up den gront' (Anna van Keulen 48:5) zijn vaker terug te vinden¹⁶ en zo zijn er meer verzen in wereldlijke en geestelijke drinkliederen die op elkaar lijken. Dat het wereldlijke drinklied in geestelijke kringen bekend moet zijn geweest valt ook op te maken uit een wijsaanduiding in Hs. Berlijn 190, waar voor een Marialied de melodie van 'Scenct in den wijn, laet drincken vry, wi willen truren' wordt gebruikt. (In het Marialied wordt verder geen wijnmetaforiek gebruikt.)¹⁷ Lied 49 uit Anna van Keulen wordt zonder meer een 'hochdeutsches Trinklied' genoemd;¹⁸ het lied komt inderdaad ook met nauwelijks verschillende tekst voor in het *Ambraser Liederbuch*, een wereldlijk liedboek uit 1582;¹⁹ een Nederlandse versie van het lied is te vinden in het *Aemstelredams Amoreus Lietboeck* (D001) van 1589.

Het lied over de aderlating (lied 51) is een interessante tekst die allerlei vragen opwerpt. Erk en Böhme staan uitvoerig stil bij dit gebruik onder middeleeuwse geestelijken, die viermaal per jaar in verband met bepaalde feestperioden werden aderlatingen. In zowel geestelijke als wereldlijke kringen werd wijn als versterking na de aderlating gebruikt. Het is interessant te zien hoe geraffineerd het laatmiddeleeuwse lied speelt met de bekende motieven en vormen. De zwakheid ten gevolge van het aderlaten brengt de non ertoe zich terug te trekken in haar kamertje. Daarop komt

Jezus binnen, die 'eyn koesen' met het 'swestergyn' wil hebben. Ze wijst hem aanvalkelijk af ('Nu ganck, her Jesus, nu ganck!'), maar laat zich tenslotte overhalen hem binnen te laten: 'Nu koempt, her Jhesus, gait in, gain yn / ind iubeleirt yn der selen myn!'

In een andere richting voert ons Van Duyse, wanneer hij een pronkstuk uit de traditie van 'Jezus als wijnschenker' behandelt: 'Tis guet in goeds taweerne te gaen' (r2802).²⁰ Dit lied moet tamelijk geliefd zijn geweest, want het komt in vier Nederlandstalige versies uit de late vijftiende eeuw voor, in vier handschriften uit kringen die niet zonder meer met elkaar in verband te brengen zijn.²¹ De versies hebben tussen de drie en de elf strofen, en zelfs in de kortere liederen komen een paar nieuwe motieven voor, met name het gegeven dat de drinkers niet zelf hoeven te betalen: 'betalen is daer off gedaen' (strofe 1), want de waard doet alles 'op sinen cost, soe gae wy vry' (strofe 4). Ook de rol van Maria als de 'waerdyn' die het gelag betaalt, is een interessante uitbreiding: 'Waerdyn, compt voort, past ons gelach', smeekt men haar, 'maect ons der sonder quyt' (strofe 3). Zij is uiterst royaal: "'Tsal u geschien", sprak zi met vliit, "hoe veel des is, ic neemt op my". De langere versies verklaren het beeld verder door een gesprek toe te voegen van Jezus en de ziel: 'ic leet so grote pijn / ic gaf my altemael so geern / al om te ontsluten dese tavern' (strofe 6). Terloops verwijst Van Duyse naar een strofe in het kerstlied 'Wildi horen singen' (r7285), dat op dezelfde manier 'Jezus als wijnschenker' uitbeeldt: 'Jesus is die beste weert ... Ic waer so gheerne nae deser tijt / in sine taverne!'²² In een afwijkende Duitse versie van het lied komt deze strofe niet voor.²³

Repertorium

Om te beginnen kan men de bovengenoemde liederen allemaal in het *Repertorium* opzoeken. Daardoor komt men op nogal uiteenlopende trefwoorden: 'devoot loflied', 'geestelijk drinklied', 'devoot drinklied', 'geestelijk dialooglied', 'geestelijk bespiegelend drinklied', 'geestelijk tafel- en drinklied'.²⁴ Zowel makers als gebruikers van het *Repertorium* hebben opgemerkt dat de trefwoorden niet het sterkste punt van deze database vormen, wat met 7.621 meerstrofge liederen ook niet verwonderlijk is – op dit punt zouden de resultaten van toekomstige detailstudies moeten worden verwerkt. Toch bieden de trefwoorden een aanknopingspunt: wat komt er zoal tevoorschijn wanneer men verder zoekt op deze woorden? Natuurlijk levert elk lied weer nieuwe trefwoorden op. Bij de tien liederen die als 'geestelijk drinklied' zijn gekarakteriseerd vindt men bijvoorbeeld de trefwoorden 'tafelliéd', 'bruiloft te Kana', 'geestelijk tafelliéd', 'geestelijk bespiegelend lied', 'dorst', 'hemel', 'wijn', 'mystiek', 'devoot lied', 'Christus', 'wijn', 'Christus' taverne', 'Maria waardin', 'geestelijk meiliéd', 'geestelijk dialooglied', 'mens', 'Christus', 'Jezus' en 'minne'. De zeven liederen onder 'Christus' taverne' verwijzen verder naar 'kerstlied', 'dadelboom', 'leven van Christus', 'Christuslied', 'devoot lied', 'geestelijk bespiegelend lied', 'mystiek lied', 'kindje wiegen' en 'geestelijk drinklied'.

Zo kan het natrekken van trefwoorden aardig tijdrovend worden. Daarom heb ik alleen de meest voor de hand liggende sporen gevolgd en al te omvangrijke categorieën niet verder doorgewerkt. Mijn zoekacties leverden de volgende resultaten op:

‘geestelijk drinklied’:	14 treffers voor 9 verschillende liederen: ²⁵ T089I, T1320, T2626, T2802, T3246, T3317, T4010, T4243, T4288
‘Christus taverne’:	7 treffers voor 4 verschillende liederen: T1519, T2802, T3368, T7285
‘Maria waardin’:	4 treffers voor 1 lied: T2802
‘geestelijk tafellied’:	2 treffers voor 2 liederen: T089I, T2626
‘Christus wijn’:	11 treffers voor 3 liederen: T4288, T5243, T5611
‘wijn mystiek’:	11 treffers voor 3 liederen: T3246, T4726, T5234
‘dorst wijn hemel’:	2 treffers voor 1 lied: T3246
‘geestelijk bespiegelend lied’:	867 treffers, dus een te omvangrijke categorie, maar in combinatie met ‘wijn’ kwamen er 2 treffers tevoorschijn: T3246, T5090
‘mystiek lied’:	307 treffers, ook te omvangrijk om voor deze bijdrage door te werken (maar zie onder bij ‘Elektronisch teksten doorzoeken’).

Het resultaat: met een zoekactie op trefwoorden, zonder de omvangrijkste categorieën door te werken, mist men weliswaar zeven van de al gevonden liederen, maar komt men wel elf nieuwe liederen op het spoor die voor een studie van het motief van belang kunnen zijn.

Handschriften doorlezen

Enkele Noord-Duitse handschriften die weliswaar nauw samenhangen met het laatmiddeleeuwse geestelijke lied in de Lage Landen²⁶ maar die niet in het *Repertorium* opgenomen zijn, heb ik op de ouderwetse manier doorgelezen. Met name twee komen daarvoor in aanmerking: het *Ebstorfer Liederhandschrift* en het *Wienhäuser Liederhandschrift*,²⁷ respectievelijk uit de benedictijnenkloosters Ebstorf en Wienhausen, beide uit de laatste decennia van de vijftiende eeuw. De meest verbazingwekkende

ontdekking was dat het motief ‘Jezus als wijnschenker’ in beide verzamelingen vrijwel geheel afwezig is. Alleen in ‘Ik drage an mines herten grund’ (T3313)²⁸ uit Wienhausen maken prachtig bloeiende ‘wyngarden’ onderdeel uit van de hemelse luthof, waar Jezus ‘den levendighen dranck’ schenkt. Zelfs de analogie tussen wijn en bloed komt in de handschriften maar spaarzaam voor, en dan alleen nog als een klein onderdeel van andere thema’s. In Wienhausen komen we het eenmaal tegen: ‘Den wyl he den schenken den roden wyn / de ut den wunden perset syn.’²⁹

Ook in het *Ebstorfer Liederhandschrift* is het motief van ‘Jezus als wijnschenker’ niet te vinden. Zelfs ‘wijn’ komt er maar twee keer voor, en dan duidelijk in verband met Jezus’ bloed. In een parafrase van de geloofsartikelen luidt het onder ‘Gheleden’: ‘In dessem gharden wassen de eddelen druffelyn / dar unsz isz uth gheparset de heylsame rode wyn’ (21:3).³⁰ De analogie tussen Jezus’ bloed en wijn komt tweemaal voor in een 35 strofen lange mystieke mediterende monoloog van de minnende ziel: op ‘de berch Calvarie’ heeft *caritas* ‘de druffelen upp den rancken / dar me den roden wyn uth parset’ (20:26,3-4)³¹ doen planten, en de ziel verlangt ernaar ‘myd dem sundighen munde myn / uth den mynsten wunden / den roden soten wyn’ te zuigen (20:29,3-4). Dit suggestieve beeld verwijst naar de verhouding tussen de eucharistie, het ‘eten’ en ‘drinken’ van Christus’ lichaam en bloed, en de mystieke eenwording met hem, zoals die in veel mystieke teksten uit de (late) middeleeuwen voorkomt.³²

Elektronisch teksten doorzoeken

Nu van steeds meer handschriften de volledige teksten elektronisch beschikbaar komen, kan men ze op bepaalde woorden doorzoeken. Omdat nog niet alles beschikbaar is, beperk ik mij tot twee handschriften: Brussel KB II, 2631 en Berlijn 190. Op de volgende woorden is gezocht: wijn / drinck / dronc / dranc / scen(c) / betael / waert (waerd) / most.

De resultaten uit Brussel KB II, 2631: lied 1 (T4808); lied 2 (T4627); lied 5 (T1202); lied 13 (T1561); lied 34 (T5878); lied 43 (T3490); lied 46 (T7252). Een prachtig voorbeeld van de geestelijke dronkenschap vinden wij bijvoorbeeld in strofe 11 van lied 5 (T1202), waar het beeld deel uitmaakt van de hemelse vreugde:

Tis daer voerwaer wel goet te sijn
Men eet daer lekkerlijcke;
Uut goeds aenschijn vloeit hem die wijn,
Sij drincken lustelijck.
Sy maeckt hem lust ende doer hem thert ontsonken,
Die daer die alre liefste sijn
Die woerden daer van droncken.

Wat bij deze zoekactie opvalt is de mystieke strekking van de liederen waarin deze motieven voorkomen, én dat er zeven bijkomen die tot nu toe op geen andere manier gevonden zijn. Dit doet vermoeden dat het toch de moeite zou kunnen lonen het trefwoord ‘mystiek lied’ in het *Repertorium* door te werken.

De resultaten uit Berlijn 190: lied 148 (T4627); lied 151 (T6467); lied 174 (T3317); lied 176 (T7284); lied 190 (T1187). Het tweetalige lied 69 (T0483), ‘Ave Maria, maghet pia’, verwijst in de achtste strofe bijna terloops naar Maria als waardin: ‘vox moeders dei, waerdinne celi’. Lied 174 is interessant, omdat het een initiële ontlending aan een wereldlijk drinklied laat zien: na de wijsaanduiding ‘Noch dronc ic so gairne die coele wijn’ begint het lied: ‘Ic dronc so gairne den soeten most / die dair vloeyt uut des vaders borst.’ Dit lied bevat ook het motief van Jezus als ‘quijtscedler’ (174:2): degene die in letterlijke en figuurlijke zin alles betaalt, ofschoon in dit lied niet in het kader van een drinkgelag.

Conclusies en vooruitblik op verder onderzoek

In de bijlage vindt men samengevat welke teksten met behulp van welke zoekmethode gevonden zijn. Wat daarbij in het oog springt is hoeveel teksten – de lijst bevat er 33 – voor een studie naar dit themacomplex in aanmerking komen. Wel zou zorgvuldig nagegaan moeten worden wat er precies in de liederen staat, want vooral via het *Repertorium* zijn liederen gevonden die wel met het complex van ‘geestelijk drinken’ te maken hebben, maar niet specifiek met ‘Jezus als wijnschenker’. Voor deze bijdrage ging dat echter te ver, daar het *Repertorium* (nog) niet alle teksten bevat: soms moet een editie ter hand genomen worden, soms, voor een ongeëditeerd lied, het handschrift zelf. Verder laat de bijlage zien dat sommige liederen wel met de ene zoekmethode maar niet met de andere gevonden zijn. Dat maakt het waarschijnlijk dat er nog meer relevante teksten kunnen worden gevonden: met name zouden we het *Repertorium* op bepaalde trefwoorden moeten doorwerken en de volledige teksten van meer handschriften elektronisch doorzoeken.

Wat het thema zelf betreft maken de liederen in deze inventarisatie duidelijk dat het beeld van ‘Jezus als wijnschenker’ zich in een breder themacomplex voordoet en dat het ene niet geïsoleerd van het andere bekeken kan worden. ‘Wijn’ kan niet van ‘drinken’ gescheiden worden. Het ligt voor de hand dat beide met feestvieren en uitbundigheid te maken hebben, maar ook met het bloed van Christus en de eucharistie. Waar overvloed is – hetzij van eten en drinken of van genade – moet ook een milddadige ‘schenker’ zijn. Toch gebruiken verschillende liederen elementen uit het themacomplex telkens weer op een andere manier, met een andere nadruk, verbonden met andere beelden. Net zoals in het wereldlijke lied zelfs een stereotype strofe als de ‘ontvoeringsstrofe’ (‘Hi nam dat vrouwen schoon / Al bi der witsen hant...’) telkens weer op verrassende wijze ingezet wordt om in een verhaal bepaalde accenten te leggen, zo worden ook elementen uit het themacomplex ‘geestelijk drinken’ gebruikt om telkens weer andere aspecten van de vroomheid te belichten.

Verder laat deze eerste inventarisatie zien dat het gebruik van het beeld ‘Jezus als wijnschenker’ en van het themacomplex ‘geestelijk drinken’ per handschrift nogal verschilt. Dat bepaalde liederenhandschriften met elkaar samenhangen is bekend; minder aandacht is echter besteed aan de onderlinge verschillen en nog minder aan de vraag in welke opzichten ze verschillen. In deze voorstudie is een aantal handschriften op één bepaald en beperkt motief doorzocht. Het blijkt dat in twee handschriften – Brussel KB II, 263I en Anna van Keulen – de accenten tamelijk anders liggen dan in Wienhausen of Ebstorf, en dat zelfs in Berlijn 190 maar spaarzaam van de bedoelde thematiek gebruikt wordt gemaakt. Het is dus niet toevallig dat bijvoorbeeld Stephanus Axters voor zijn beschouwingen over de vroomheid in de Tertiariërs- en Tertiariërs huizen (1956) alleen een lied uit Brussel KB II, 263I aanhaalt en geen andere handschriften noemt, om een lijn te trekken naar de mystiek zoals wij die kennen uit Jan van Ruusbroec.³³

Met de verwijzing naar Axters komt de interessantste vraag naar boven, de vraag die de eigenlijke drijfveer van dit onderzoek is: hoe hangen deze teksten samen met de laatmiddeleeuwse mystiek? Dat valt weliswaar buiten het kader van deze bijdrage, maar wel kunnen enkele vragen worden geformuleerd. Met name het beeld dat Thom Mertens enkele jaren geleden van de mystieke cultuur en literatuur in de late middeleeuwen schetste, geeft enig houvast, hoewel deze liederen op hun beurt weer andere vragen voor zijn beschouwingen opwerpen. Zijn eerste punt was dat ‘de grote lijn van de Middelnederlandse mystiek in de vijftiende eeuw niet onderbroken is, maar eerder een andere vorm aangenomen heeft’, zijn tweede ‘dat er een complex van kloosterliteratuur is dat in thematiek, begrippen en termen verwant is met de literatuur die tot die veranderde mystieke lijn behoort en daarmee samenvloeit’.³⁴ Dit ‘complex van kloosterliteratuur’ is te situeren binnen een ‘literatuuroffensief’ dat ingezet werd ‘om de overgang naar het strikte kloosterleven te begeleiden’, vooral in vrouwengemeenschappen.³⁵ In het laatste kwart van de vijftiende eeuw begonnen de zusters zelf (af) te schrijven, met name compilaties waaronder ook liedbundels; het doel was voor henzelf – zij vormden een grotere en vooral sociaal bredere groep dan ooit tevoren – teksten ter beschikking te stellen die bij het leren van de geestelijke levensweg behulpzaam konden zijn. Volgens Mertens werden teksten ‘meer als een soort springplank voor vurige gedachten gebruikt dan om zich de mystieke leer eigen te maken, meer om het affect te doen ontvlammen dan om het intellect te beleren’.³⁶ Lieder – en bij uitstek liederen met mystieke thema’s, beelden en woordenschat – lijken uiterst geschikt om die twee op unieke wijze te combineren, om op een affectieve manier een bepaalde leer en zelfs een bepaalde ervaring over te brengen. De rol van het geestelijke lied als leermiddel, en niet alleen als tekst voor (privé)devotie, is nog lang niet voldoende onderzocht.³⁷

Mertens’ beschouwingen werpen voor deze bijdrage een nieuwe vraag op, misschien wel de belangrijkste vraag: hoe mystiek is het beeld van ‘Jezus als wijnschenker’ in deze liederen? Kan men bij deze liederen eigenlijk wel van mystiek spreken? Of

hebben we met ‘mystiek-achtige’ of ‘mystiek-getinte’ teksten te maken, of zelfs dat niet eens? Ook deze vragen kunnen hier niet beantwoord worden. Maar toch lijken me het beeld van ‘Jezus als wijnschenker’ en het daarbij behorende complex van het ‘geestelijk drinken’ mystieker te zijn dan tot nog toe misschien gedacht werd. Vooral de twee liederen in het handschrift van Anna van Keulen, die daar al dan niet toevallig naast elkaar staan,³⁸ suggereren dat het beeld wel degelijk in de geestelijke traditie thuishoort. Dat het beeld van Jezus als wijnschenker op zichzelf, bijvoorbeeld in de beeldende kunst uit een eerdere periode en begeleid met een Latijnse tekst, zonder meer als mystiek beschouwd kan worden, heeft kunsthistoricus Jeffrey Hamburger in 1990 aannemelijk gemaakt. In zijn bespreking van de miniaturen in de *Rothschild Canticles*, een klein devotieboekje uit Vlaanderen of het Rijnland van rond 1300, wijst hij op twee beelden die voor deze bijdrage van groot belang zijn: ‘The *lectulus noster floridus* and the Mystical Wine Cellar’.³⁹ In het eerste beeld ligt de *sponsa*, de mystieke bruid, op haar bed, ziek van liefde voor de *sponsus*, de mystieke bruidegom – net zoals het ‘sustergyn’ dat juist adergelaten is. Het tweede beeld, vlak onder het eerste, ‘illustrates a second, equally common image of mystical union: Christ leading the Sponsa into the wine cellar’.⁴⁰ Deze scène illustreert een regel op de voorafgaande pagina: ‘He brought me into the cellar of wine’, een vers uit het bijbelse Hooglied (2,4), de inspiratiebron bij uitstek voor middeleeuwse mystiek.⁴¹ In de *Rothschild Canticles* wordt het beeld van de wijnkelder gebruikt als ‘a figure of mystical inebriation’. Hamburger wijst op de bijbelse bron van dit beeld en bewijst dat dronkenschap een gemeenplaats in mystieke teksten van de latere middeleeuwen is, bijvoorbeeld in de werken van Bonaventura, Mechthild van Magdeburg, Adelheid Langmann en Christine Ebner. Hij concludeert: ‘Drinking imagery provided an ideal vehicle with which to describe the mystic’s foretaste of heavenly joys.’⁴²



Jezus leidt de bruid de wijnkelder binnen. Miniatuur uit de Rothschild Canticles, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library MS 404, f. 68r.

Waarom zou het liggen dat dit beeld in het laatmiddeleeuwse geestelijke lied als minder mystiek ervaren wordt? Misschien omdat liederen als zodanig niet goed passen in wat wij onder mystieke teksten verstaan? Ze lijken buiten een indeling in bijvoorbeeld ‘mystografische’, ‘mystagogische’, en ‘mystologische’ teksten te vallen, omdat er geen mystieke ervaring beschreven wordt, geen praktische inleiding tot de mystiek gegeven wordt en geen theorie van de mystiek besproken wordt.⁴³ Een lied heeft een ander doel: het combineert alle drie aspecten in één tekst die een bepaalde ervaring, al dan niet mystiek(achtig), door het zingen mogelijk maakt. Zo bekeken kunnen de schijnbaar simpelste teksten een medium worden waardoor de zanger deze ‘mystical inebriation’ gedurende korte tijd, tijdens het zingen, kan nabeleven. Dit lijkt de functie van de eenvoudige liedjes in het handschrift van Anna van Keulen te zijn, bijvoorbeeld lied 25. De zangeressen beginnen met een uiterst persoonlijke en emotionele beschrijving van Jezus, die ze ‘myn lieffgen’ noemen en allerlei koosnaampjes geven. Moeiteloos vloeit deze beschrijving in ‘druwen’ en ‘wyn’ over, waarbij het hart van Jezus als een geopend vat (‘die bende synt aff gesprongen’) uitnodigt tot deelname aan het feest. Uit dat vat zal ‘her Jhesus selver’ de allerbeste wijn schenken, totdat de ‘wij’ die het lied zingen ‘droncken syn’. Deze drinkers worden nader gepreciseerd en geïndividualiseerd: het blijkt om de ziel te gaan, aangesproken als ‘ir verwende sele’, die voor het vat (van Jezus’ hart) staat en uit de overvloed neemt wat haar belieft (‘all oir genoechden’). Toch blijft de ziel niet in deze aardse extase steken: het lied gaat over in een strofe waarin – met een verheven beeldspraak – de ‘wech zo dem hemelrichen’ beschreven wordt. De laatste strofe rondt de ervaring die het lied oproept af: de ‘ik’ die in de hemel zal komen jubelt dan dat zij ‘mach sprechen “boele”’, terwijl de engelen ‘here’ moeten zeggen.

Al een halve eeuw geleden eindigde Axters zijn beschouwingen over de vroomheid van een bepaalde groep uit de late middeleeuwen met deze vraag: ‘Moeten wij nu uit dit alles besluiten dat poëzie wel degelijk met het gebed der mystieken innig verwant is [...] of komt de stelling van den historicus [...] voor nieuwe moeilijkheden te staan omdat poëtische bronnen zoals onze drie liederbundels, wat hun informatie betreft, wellicht aan talrijke historici geen waarborg geven, zelfs vooral niet wanneer zij hun elementen aan oudere auteurs ontlenu?’⁴⁴ Axters neigde ertoe de eerste mogelijkheid voor de juiste te houden: de liederen zijn inderdaad innig met de mystiek verwant. Sindsdien is er heel wat nagedacht over zowel de mystiek als het laatmiddeleeuwse lied: het is tijd Axters’ vraag weer op te nemen, en bijvoorbeeld met het concrete beeld van ‘Jezus als wijnschenker’ nog eens grondig over de verhouding tussen de twee na te denken.

Bijlage: overzicht van de gevonden liederen

Lied	zoekmethode(n):
T0246	doorlezen (Anna van Keulen)
T0483	elektronisch doorzoeken (Berlijn 190)
T0486	Erk en Böhme; elektronisch doorzoeken (Berlijn 190)
T0891	<i>Repertorium</i>
T1187	elektronisch doorzoeken (Berlijn 190)
T1202	elektronisch doorzoeken (Brussel KB II, 2631)
T1320	<i>Repertorium</i>
T1519	<i>Repertorium</i>
T1561	elektronisch doorzoeken (Brussel KB II, 2631)
T1965	doorlezen (Anna van Keulen)
T2626	Knuttel; <i>Repertorium</i>
T2802	Knuttel; Van Duyse; <i>Repertorium</i>
T3246	<i>Repertorium</i>
T3313	doorlezen (Wienhausen)
T3317	<i>Repertorium</i> ; elektronisch doorzoeken (Berlijn 190)
T3368	<i>Repertorium</i> ; Knuttel
T3490	elektronisch doozoeken (Brussel KB II, 2631)
T3996	doorlezen van artikel (Brussel KB IV, 421)
T4010	doorlezen (Anna van Keulen); <i>Repertorium</i>
T4243	<i>Repertorium</i>
T4288	doorlezen (Anna van Keulen); <i>Repertorium</i>
T4627	elektronisch doorzoeken (Brussel KB II, 2631 en Berlijn 190)
T4726	<i>Repertorium</i>
T4808	elektronisch doorzoeken (Brussel KB II, 2631)
T5090	Knuttel; <i>Repertorium</i>
T5243	<i>Repertorium</i>
T5611	<i>Repertorium</i>
T5878	elektronisch doorzoeken (Brussel KB II, 2631)
T6467	elektronisch doorzoeken (Berlijn 190)
T7180	doorlezen (Anna van Keulen)
T7252	doorlezen (Brussel KB II, 2631); elektronisch zoeken
T7284	doorlezen (Berlijn 190); elektronisch zoeken
T7285	Van Duyse; <i>Repertorium</i>

verder de liederen in Wienhausen en Ebstorf, die geen T-nummer hebben

Noten

- 1 *Repertorium* 2001: H- en D-nummers verwijzen respectievelijk naar handschriften en drukken in het tweede deel, T-nummers naar liederen in het eerste deel. Het handschrift Anna van Keulen wordt geciteerd naar de editie van Salmen en Koeppe 1954, waar de genoemde liederen op p. 18-19 en 31-32 te vinden zijn.
- 2 Zie over dit handschrift De Loos en Van der Poel 2001; Joldersma en Van der Poel 2000; Van der Poel 1999. De teksten worden geciteerd naar de voorlopige editie op de website van H. Joldersma: <http://www.acs.ucalgary.ca/~joldersm/>.
- 3 De teksten worden geciteerd naar de editie in voorbereiding door de Werkgroep voor het laat-middeleeuwse geestelijke lied in de Lage Landen.
- 4 Geciteerd naar Van der Poel 1999, p. 25.
- 5 Respectievelijk in hoofdstuk 5: 'Verdere liederen ter eere van Jezus', hoofdstuk 8, 'Lieder op de "vier wtersten"', hoofdstuk 11, 'Lieder van verschillenden inhoud', en hoofdstuk 12, 'Invloed van het Wereldlijk Lied': Knuttel 1906, p. 210-217, 328-332, 430 en 467-470.
- 6 Knuttel 1906, p. 210-211.
- 7 Knuttel 1906, p. 328.
- 8 Knuttel 1906, p. 328.
- 9 Knuttel 1906, p. 430.
- 10 Jauss 1979, p. 182, noemt als een belangrijke weg naar een beter begrip van middeleeuwse literatuur 'the displeasure which occurs during the reading'.
- 11 Knuttel 1906, p. 211.
- 12 Knuttel 1906, p. 328.
- 13 Voor theoretische beschouwingen zie Janota 1968, voor een uitwerking van mogelijke implicaties voor een specifiek lied zie Joldersma 1997.
- 14 Knuttel 1906, p. 468-470.
- 15 Erk en Böhme 1894, dl. 3, nr. 1162, p. 86-87.
- 16 Erk en Böhme 1894, dl. 3, nrs. 1125:10, 1126:4 en 1129:2, resp. p. 62, 63 en 65.
- 17 Lied 157 (T0486), de eerste strofe bij Erk en Böhme 1894, dl. 3, nr. 1161, p. 85.
- 18 Salmen en Koeppe 1954, p. 63.
- 19 Bergmann 1845, nr. 161, p. 210-211, met een zevende strofe die niet veel aan de strekking van de tekst verandert.
- 20 Van Duyse 1908, dl. 3, nr. 580, p. 2285-2291.
- 21 De handschriften stammen uit een Zusterhuis in Deventer (H023), uit een Nijmeegs Minderbroederklooster (H060), en uit een regularissenklooster in Brabant (H254); de oorsprong van de vierde is waarschijnlijk Holland (H118).
- 22 Van Duyse 1908, dl. 3, nr. 538 str.13, p. 2114, uit handschrift Berlijn 185 (H023).
- 23 Hoffmann von Fallersleben 1854, p. 63-65.
- 24 *Repertorium* T0246, T4010, T4288, T1965, T2802 en T2626.
- 25 Er was nog een tiende treffer, maar die bleek niet juist: 'Coppelt aaneen, de nacht is lang' (AL 17, T4157) is allesbehalve een 'geestelijk danklied'. Zie Van der Poel e.a. 2004, dl. 2, 78-80.
- 26 Zie nog altijd Wilbrink 1930.
- 27 Wienhausen wordt geciteerd naar een kopie en naar de editie van Alpers 1939-47; Ebstorf naar Schröder 1888.

- 28 Alpers 1939-47, p. 20; het lied komt ook in de Lage Landen voor, bijvoorbeeld in Berlijn 185; zie een vertaling in Komrij 1994, p. 357-359. In de versie uit Berlijn 185 ontbreekt het beeld van wijn/bloed.
- 29 Alpers 1939-47, p. 21.
- 30 Schröder 1888, p. 26.
- 31 Schröder 1888, p. 25.
- 32 Bynum 1987; zie bijvoorbeeld p. 175-180, verder verschillende verwijzingen onder 'Blood: of Christ, devotion to' in de 'Index' p. 422.
- 33 Axters 1956, p. 237.
- 34 Mertens 1995, p. 118.
- 35 Mertens 1995, p. 130.
- 36 Mertens 1995, p. 129.
- 37 Zie Van Buuren 1992, die de nadruk legt op liederen als teksten voor privédevotie, bekeken vanuit het perspectief van een collectie of handschrift; voor het lerende aspect van een individueel lied zie bijvoorbeeld Kiepe-Wilms 1976 en Joldersma 2004b.
- 38 Dat liederen wel vaker in liedbundels niet toevallig naast elkaar staan maken De Loos en Van der Poel 2001 voor Brussel kb 11, 2631 aannemelijk; zie ook Joldersma 2004a, p. 12-15.
- 39 De miniaturen staan op fol. 68r; zie plaat 43 in Hamburger 1990.
- 40 Hamburger 1990, p. 110.
- 41 Ook Mertens 1995, p. 130 wijst op het belang van het Hooglied: een vergelijking van mystische beelden in het laatmiddeleeuwse lied met de belangrijkste Middelnederlandse Hooglied-teksten is gewenst.
- 42 Hamburger 1990, p. 111.
- 43 Voor deze categorieën zie Mertens 1995, p. 205, noot 6.
- 44 Axters 1956, p. 237.

Literatuur

- Alpers, P., 'Das Wienhäuser Liederbuch', in: *Niederdeutsches Jahrbuch* 69-70 (1939-47), p. 1-40.
- Axters, S., O.P., *De moderne devotie 1380-1550*, deel 3 van *Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden*. Antwerpen 1956.
- Bergmann, J. (ed.), *Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582*. Stuttgart 1845. Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart 12.
- Buuren, A.M.J. van, "Soe wie dit liedtkyn sinct of leest". De functie van de Laatmiddelnederlandse geestelijke lyriek', in: F. Willaert et al., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 234-254, 399-404. Nederlandse Literatuur en Cultuur in de Middeleeuwen 7.
- Bynum, C.W., *Holy Feast and Holy Fast. The religious significance of food to medieval women*. Berkeley en Los Angeles 1987.
- Duyse, Fl. van, *Het oude Nederlandsche lied: wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën*, 3 delen. 's-Gravenhage 1903-1908, herdruk Hilversum 1965.

- Erk, L. en F. M. Böhme, *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert*, 3 delen. Leipzig 1893-1894, herdruk Hildesheim/Wiesbaden 1963.
- Hamburger, J.F., *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*. New Haven CT 1990.
- Hoffmann von Fallersleben, H., *Niederländische geistliche Lieder des xv. Jahrhunderts*. Hannover 1854.
- Janota, J., *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*. München 1968. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23.
- Jauss, H.R., 'The Alterity and Modernity of Medieval Literature', in: *New Literary History* 10 (1979), p. 181-229.
- Joldersma, H., "'Geestelijke" en "wereldlijke" liederen. Enige aspecten van het handschrift Brussel ms II, 2631', in: F. Willaert (red.), *Veelderhande liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600. Symposium Antwerpen 28 februari 1995*. Leuven 1997, p. 58-73. Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 2.
- Joldersma, H., *The International Dimension of Middle-Netherlandic Song*. Oratie Utrecht 2004a.
- Joldersma, H., 'Specific or Generic "Gentile Tale"? Sources on the Breslau Host Desecration (1453) Reconsidered', in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 95 (2004b), p. 6-33.
- Joldersma, H. en D.E. van der Poel, 'Sij singhen met soeter stemmen. Het liederenhandschrift Brussel KB II 2631', in: *Nederlandse Letterkunde* 5 (2000), p. 113-137.
- Jostes, F. (ed.), 'Eine Werdener Liederhandschrift aus der Zeit um 1500', in: *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 14 (1888), p. 60-89.
- Kiepe-Willms, E., 'Zum geistlichen Mühlenlied', in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 105 (1976), p. 204-209.
- Knuttel, J.A.N., *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming*. Rotterdam 1906, herdruk Groningen 1974.
- Komrij, G., *De Nederlandse poëzie van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw in duizend en enige bladzijden*. Amsterdam 1994.
- Loos, I. de en D. van der Poel, 'Het liederenhandschrift Brussel KB II 2631: samenstelling en repertoire', in: *Queeste* 8 (2001), p. 97-119.
- Mertens, T., 'Mystieke cultuur en literatuur in de late Middeleeuwen', in: F. van Oostrom e.a., *Grote lijnen. Synthesen over Middelnederlandse letterkunde*. Amsterdam 1995, p. 117-135, 205-217. Nederlandse Literatuur en Cultuur in de Middeleeuwen 11.
- Poel, D.E. van der, 'Dansende maagden. Het liederenhandschrift Brussel, KB II 2631', in: *Vooys* 17 (1999), p. 18-26.
- Poel, D.E. van der (eindred.), D. Geirnaert, H. Joldersma, J. Oosterman, met reconstructie van de melodieën door L.P. Grijp, *Het Antwerps Liedboek*, Deltareeks, 2 delen en dubbel-cd. Tiel 2004.

- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen en cd-rom.
- Salmen W. en J. Koepp (ed.), *Liederbuch der Anna von Köln (um 1500)*. Düsseldorf 1954.
- Schröder, E., 'Die Ebstorfer Liederhandschrift', in: *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 14 (1888), p. 1-32.
- Walker Bynum, C., *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley CA 1987.
- Wilbrink, G.G., *Das geistliche Lied der Devotio Moderna. Ein Spiegel niederländisch-deutscher Beziehungen*. Nijmegen 1930.

Vrient, ghij moet eens singen Het lied in de rederijersklucht

Dirk Coigneau

In de jaren negentig van de vorige eeuw was de Groningse theatergroep Marot enthousiast in de weer met het maken van voorstellingen op basis van middeleeuwse en zestiende-eeuwse toneelteksten uit de Nederlanden. Het gezelschap leverde onder meer zeven producties af die samen naar acht rederijerskluchten of 'esbatementen' waren bewerkt. In al deze voorstellingen werd gezongen. Voor de groep was immers vanaf het begin het gebruik van muziek en meer in het bijzonder van vocaal door de spelers zelf uit te voeren muziekvormen 'een vast gegeven'.¹ Met deze consequente keuze voor muziek week Marot creatief af van de algemenere zestiende-eeuwse praktijk. Zo blijken bijvoorbeeld slechts twee van de acht bewerkte esbatementen in hun overgeleverde vorm liederen te bevatten.² De verhouding is iets gunstiger binnen het volledige corpus van de door W.N.M. Hüsken bijeengebrachte komische toneelteksten mét intrige: op de 69 overgeleverde kluchten tel ik er negentien waarin gezongen moest worden, waarbij er zeventien ook zelf een liedtekst bevatten.³ Anders dan voor de *factie* – een Brabants rederijersgenre, bestaande uit een allegorisch-satirische revue of een sketch die steevast met een lied werd afgesloten – was het lied voor het esbatement dus geen vast en verplicht ingrediënt. Hetzelfde geldt overigens voor het spel van zinne, het tafelspel en (andere) monologen of polylogen zonder intrige.⁴

In deze bijdrage spits ik me toe op de plaats van liederen in esbatementen. Aan het genoemde corpus kunnen mijns inziens nog twee spelen worden toegevoegd.⁵ Samen gaat het dan om de volgende 21 kluchten die hier in de volgorde van W.M.H. Hummelens *Repertorium van het rederijersdrama 1500-ca. 1620* en met de daar verstrekte titels en sigla worden meegedeeld. Waar mogelijk wordt voor de liedtekst het volgnummer (met T) van M. de Bruin & J. Oostermans *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* vermeld.⁶ Ten slotte volgen verwijzingen naar de door mij gebruikte editie:

1. *De Nichte* (I B 35): T4867 en T1760 (Muller & Scharpé 1920, p. 540-541 of Hüsken 2005, p. 1002-1004, vs. 280-284 en vs. 303-308).
2. *De bervoete bruers* (I H 1): T2770 en T7264 (Van Eeghem 1937, p. 10, vs. 64-67 en p. 20, vs. 239-247).
3. *Jan Goemoete* (I J 1): T7566 en T1305 (Meijling 1946, p. 1-2, vs. 19-42).
4. *TCalf van wondere* (I J 2): Meijling 1946, p. 27.
5. *Een Crijsman die eens buermans paert steelt* (I J 3): T3353 (Meijling 1946, p. 56 en p. 75, vs. 471-478).

6. *Alit en Lijsbeth* (I J 5): Meijling 1946, p. 123-124, vs. 344-347.
7. *Boertelijck Sin* (I J 9): Meijling 1946, p. 184-186, vs. 56-100.
8. *Duijpen en Gebuerinne* (I N 5): T1796 (Puts 1989-1990, p. 170, vs. 1-5).
9. *De katmaecker* (I OA 9): Stoett 1932, p. 81, vs. 476-485.
10. *Lichtekoj* (I OG 6): Hüsken, Ramakers & Schaars 1997, fol. 37r, r. 24 en fol. 42r, r. 547.
11. *De Blinde die tgelt begroef* (I OG 7): T4663 en T3324 (De Jong 1934, p. 72, vs. 150-156 en p. 82-83, vs. 387-402).
12. *De Luijstervinck* (I OG 8): T2939 (De Jong 1934, p. 87, vs. 47-51).
13. *Hans Snapop* (I OG 11): T3341, T1342 en T6299 (Kruyskamp 1971-1972, p. 32-33, vs. 61-67 en vs. 84-87 en p. 37, vs. 206-214).
14. *Lijsen en Jan Lichthart* (I OG 12): T3125 (Van der Laan 1938, p. 75-77, vs. 370-377, 384-391 en 398-401).
15. *Coster Johannus* (I OG 18): T2493, T3869 en T2940 (Kruyskamp 1950, p. 28-29, vs. 19-20 en vs. 26-29 en p. 36, vs. 220-223).
16. *Reijn Geneucht en Menich Vileijn* (I OG 19): T2085 (Hüsken, Ramakers & Schaars 1997, fol. 133v-134r, r. 521-546).
17. *Den Blinden ende synen Knecht* (I Z 1): T2628, T4488 en T6044 (Timmerman 1962-1963, p. 61-62, vs. 27-29, vs. 42-46 en vs. 57-62).
18. *Langhe Truye, een zwingariste* (I Z 6): Timmerman 1962-1963, p. 95, vs. 25-29.
19. *De sotslach* (2 OG): T0091 (Lyna & Van Eeghem 1932, p. 46, vs. 289-308).
20. *Playerwater* (2 29): T2670, T2948 en T2671 (Leendertz z.j., p. 176-178, vs. 272-276, vs. 284-288 en vs. 307-312).
21. *D'Een ende d'Ander: Twee Soldaten* (3 N 3): Mak 1950, p. 80-81, vs. 222-227, vs. 232-255 en vs. 264-283 of Van Leuvensteijn 1985, dl. 2, p. 251-252, vs. 251-256, vs. 261-284 en vs. 293-312.

Samen leveren de 21 spelen 38 verschillende zangbeurten op. Geen enkel esbatement heeft er meer dan drie. In negen spelen wordt één keer gezongen (nrs. 6, 7, 8, 9, 12, 14, 16, 18 en 19), in zeven spelen telkens tweemaal (nrs. 1, 2, 3, 4, 5, 10 en 11) en in vijf esbatementen driemaal (nrs. 13, 15, 17, 20 en 21). Nog enkele cijfers: in vijf gevallen is geen liedtekst meegedeeld. Bij de eerste van twee zangbeurten in *Een Crijsman* (nr. 5) vindt men alleen de toneelaanwijzing 'Den waert singht van binnen', in *TCalf van wondere* (nr. 4), zonder tekst of melodie, 'Steven singht' en 'Steven singht weder' en in *Lichtekoj* (nr. 10) op dezelfde manier 'hier singt sij' en 'Hier singt de paep een liedeken'. Bij een opvoering van deze kluchten op basis van de ons overgeleverde teksten konden de spelers of spelleiders dus naar eigen goeddunken een bestaand liedje inlassen of er zelf een fabriceren.⁷ Meestal werd echter niet zo vrijblijvend met liederen omgesprongen. Bij het zingen van een lied – hoe kort ook – gaat het toch altijd om een ten opzichte van de gesproken verzen afgegrensde speelhandeling. Het gezongene springt eruit. De muzikale voordracht geeft een meerwaarde aan de betreffende ver-

zen en over die verzen beslisten de meeste esbatementauteurs kennelijk liever zelf.

Bij negen zangbeurten gaat het in de esbatementen om liederen van meer dan één strofe (nrs. 3 (2x), 7, 11, 14, 16, 19, 21 (2x)). In de meeste, met name in 23 gevallen had men echter aan één strofe genoeg. Kort maar krachtig is hier dus het devies. Een bijzonder geval vindt men in *De katmaecker* (nr. 9). Een van de meest hilarische momenten van deze klucht is de verschijning van Heijn met in zijn armen een ingeduffelde kat, waarvan hij denkt dat het zijn pasgeboren baby is. Hij spreekt daarbij de volgende woorden:

Noijt en was in mij meerder vreuch(t) beseven,
Dies wort van mij een lietken angeheven:
'Als ic mijn lijden heelen moet...'.
Hola! Dat is te hoech een voet,
Een ander sal ic int weesen setten:
'Een vROUTKEN eedel...'.
Wel, waer mach mij dat letten?
Ic gaep oneffen, dat compt vant laepen (drinken),
Ic sou wel singen, wist ic te pas te gaepen,
Want ic bijn vast in mijnen sanck.

Door de pogingen van Heijn om een lied aan te heffen tot tweemaal toe te laten mislukken, heeft de auteur het lachwekkende plaatje van deze dwaze, halfdronken 'vader' compleet gemaakt.⁸ Elders brengen alle zingende personages het er wél goed vanaf. Alleen moest in *De bervoete bruers* (nr. 2) eerst nog even worden gekucht of de keel geschraapt.⁹ Spannender gaat het toe in *Hans Snapop* (nr. 13): de zanglustige Hans vreest er 'die voijs' van een lied dat hem 'inde mont' ligt niet te zullen kunnen 'raecken'. Toch besluit hij het zo goed hij kan te proberen. Hij zingt de hele strofe uit en, getuige de reactie van Jan Lamsoijr – 'Dat was lustich en wel gesongen!' –, zonder toon- of hoogteproblemen.¹⁰

In kluchten gaat het om de omkering of bevestiging van de positie of situatie van bepaalde personages via een list, een misverstand of een toevallige, onverwachte gebeurtenis. Structureel kan in het handelingsverloop van esbatementen dan ook een driedeling of een reeks van zulke 'sequenties' worden onderscheiden. Centraal in een sequentie staat een 'dynamische' ontwikkeling, geflankeerd door twee eerder 'statische' segmenten: een uitgangssituatie in het begin en een resultaat op het eind.¹¹

Zeventien van de 38 zangbeurten zijn in een initieel statisch segment te situeren. Met uitzondering van *Hans Snapop* (nr. 13) is het telkens het 'sujet' van de sequentie door wie in de inleidende fase gezongen wordt. Het 'sujet' omvat het (de) centrale personage(s) waarvan de uitgangssituatie via een dynamisch segment al of niet verandert.¹² In *Hans Snapop* is niet de titelheld, maar Jan Lamsoijr het sujet. Wél dragen de

drie liedjes van Hans bij tot de uitbouw en versteviging van Jans uitgangspositie. Met zijn eerste twee zangbeurten doet hij dat overigens ongewild en onbewust. Hans zingt deze liederen op straat, terwijl hij op weg is naar de herberg vanwaar Jan hem hoort naderen. Het gezelschap van Hans komt Jan goed van pas, want het was juist Hans die hem op het idee had gebracht om eens een seksueel avontuurtje met de waardin te wagen.

Hans verschijnt ‘al singhende’ op het toneel. Er is dan ook geen gesproken tekst waarin zijn eerste zangbeurt aangekondigd wordt. Even later – hij is ondertussen de herberg heel dicht genaderd – sluit hij zijn monoloog onder meer af met de woorden ‘Dus wil ick gaen singen met vrolijcheijt’, waarna een tweede lied volgt. In de herberg ten slotte nodigt de waardin hem uit een lied te zingen om alle sombere gedachten te verdrijven (‘om alle fantazije te laecken’).¹³ Ook in bijna alle andere uitgangssituaties wordt het zingen met soortgelijke uitspraken aangekondigd en daarmee nadrukkelijk als een bijzondere handeling van het gewone spreken ‘afgezonderd’. De vier uitzonderingen zijn de reeds gesignaleerde zangbeurten van Steven in *TCalf van wondere* (nr. 4) en die van de pastoor in *Lichtekoj* (nr. 10) – alle drie vrij met ‘een liedeken’ in te vullen – en het lied waarmee ‘Gebuerinne’ in *Duijpen en Gebuerinne* (nr. 8) het spel begint. Dit spel is ook het enige dat opent met een lied.

Buiten *Hans Snapop* zijn het altijd de sujet-personages zelf die met een lied hun uitgangssituatie vorm geven. De omstandigheden waarin zij tot zingen overgaan, stemmen voor een deel overeen met de zestiende-eeuwse realiteit. Binnen initiële segmenten wordt in esbatementen gezongen in een vrolijk gezelschap, in een herberg (nrs. 6 en 13) of thuis aan tafel (nr. 10), bij het werk – het poetsen van een harnas en zwaard (nr. 3), het spinnen (nr. 10) of het zwingelen van vlas (nr. 18) – , op straat, door een kruier op zoek naar een vervoersopdracht (nr. 2), door een weltevreden man die met spinnewielen vent (nr. 15) of door een dronken boer op de markt (nr. 4), of gewoon omdat men in een hoopvolle stemming verkeert (nrs. 7 en 8).¹⁴ Deze realiteitsillusie wordt in een aantal gevallen echter door de inhoud van het gezongene doorkruist. In zeven van de zeventien zangbeurten gaat het liedje immers over het zingende personage en diens situatie zelf. De zanger en het lyrische ik van het lied zijn dan als één en hetzelfde subject te beschouwen (nrs. 2, 3, 6, 7, 8 en 18).

En ben ick niet die bruyt
En ben ick niet die bruyt
Ick hope ick sa(l)se worden
Eer desen dach gaet uyt
(En) eer desen dach gaet uyt.

Met dit lied begint ‘Gebuerinne’ in *Duijpen en Gebuerinne* (nr. 8) een openingsmonoloog die verder duidelijk maakt dat de trouwlust van deze weduwe meer bepaald door buurman ‘Duypen’ is opgewekt. Bij hem hoopt ze vooral geld en een lekker

leventje te vinden. De confrontatie met Duypen zelf zal haar echter duidelijk maken dat ze zich lelijk op de man heeft verkeken. Het einde van het spel vertoont dan ook een ‘ironisch’ contrast met de uitgangssituatie, een situatie die dankzij de unieke en enthousiaste ‘zang’ waarin ze was samengebald, gemakkelijk in het geheugen van het publiek zal zijn opgeslagen.

Vergelijkbare lyrische samenvattingen van de uitgangssituatie vindt men elders veeleer als afsluitingen van de openingsmonoloog of tegen het einde van het expositieve deel.¹⁵ Op die manier kan in *De bervoete bruers* (nr. 2) de door Hans gezongen strofe waarin deze vader van zeven of acht hongerige kinderen verklaart dat geluk en voorspoed hem niet goedgezind zijn, tegelijk een directe schakel vormen met het dynamische segment dat volgt. Een minderbroeder legt de zingende Hans namelijk geïrriteerd het zwijgen op: met zijn ‘tieren’ houdt hij de monniken in zijn klooster uit hun slaap! Er volgen nog enkele onvriendelijke woorden die door Hans niet zijn vergeten wanneer hij even later de opdracht krijgt om het klooster van de ‘bervoete bruers’ (ongeschoeide paters) van spijs en drank te voorzien. Als ‘bervoete bruers’ kunnen immers ook zijn eigen kinderen worden beschouwd...

In *Jan Goemoete* (nr. 3) beperkt de muzikale expositie zich niet tot één strofe, ja zelfs niet tot één lied. De twee strofen van twee aparte liederen wisselen elkaar af. De uitgangssituatie is conflictueus van aard: de gesproken openingsmonoloog van Jan loopt uit in een liedstrofe waarin hij nog eens samenvat dat hij met ‘een quaet wijf’ getrouwd is. Vervolgens zingt zijn vrouw de eerste strofe van haar lied – ‘een ander liedeken’ geeft de toneelaanwijzing aan – dat inderdaad gekenmerkt wordt door een agressieve toon, maar dat ook – en daarover had Jan ons niets verteld – over zijn ouderdom informeert. De superieure positie van de vrouw blijkt uit het feit dat zij haar man kan horen en commentaar kan geven op wat hij zingt, terwijl hij zich – dat blijkt uit zijn tweede strofe – van haar aanwezigheid niet bewust is. Na haar tweede strofe begint zij dan ook de dialoog.

Ook in *Boertelijck Sin* (nr. 7) wordt een ‘duet’ gezongen, maar hier dan, als uitdrukking van hun eensgezindheid, één en hetzelfde lied door twee personages samen. Met zijn vijf strofen van negen verzen is het een ongewoon uitvoerig expositielied. Het drukt dan ook de blije, erotische stemming uit van twee jonge geliefden die de kust vrij menen te hebben, omdat de vader van het meisje van huis is. Met de verzen ‘Want ons nu niemant hijer is bij, / Die ons zal storen als partij (tegenstander)’ tart de laatste strofe echter het lot. Wat voor het publiek eventueel al eerder te zien was maar de vrijers nog niet wisten, is dat de vader inderdaad in aantocht is om voor een ‘coup de théâtre’ te zorgen.

Van de liedteksten die concreet over de initiële situatie van de zingende personages informeren, mag worden aangenomen dat ze door de auteurs van de esbatementen zelf zijn geschreven. Waar het zingen alleen een algemene stemming illustreert, kan het personage een bestaand lied in de mond zijn gelegd dat op een of andere manier bij de stemming of de situatie past. Hoewel de teksten niet van elders bekend zijn, is

dat waarschijnlijk het geval met de twee verschillende liederstrofen die in de openingsmonoloog van *Coster Johannus* (nr. 15) door 'Boerdelijck geck' worden gezongen. Het amoureuze en scabreuze liedje past bij zijn (voorlopig) onbezorgde stemming, maar de 'ik' in beide teksten is niet met de zanger te identificeren. Buiten de liedjes wordt in de gesproken monoloog immers niet over erotische verlangens of escapades gerept. Misschien heeft de dichter ze wél ironisch als een vorm van verbale compensatie bedoeld. Immers: niet de over liefde en seks zingende man is op vrijersvoeten, maar, zo blijkt even later, zijn vrouw omdat ze ervan overtuigd is dat koster Johannes haar 'beter sal dienen'...¹⁶

Fijn geselecteerd zijn de twee eerste liedjes die door Hans Snapop (nr. 13) worden gezongen. Hiervan weten we zeker dat het om bestaande, van buiten ingevoegde teksten gaat en wel respectievelijk om de nummers 94 en 23 uit het *Antwerps Liedboek*.¹⁷ De auteur had aan de eerste strofe van beide liederen genoeg. Alleen deze strofen passen immers op de situatie. Menig toeschouwer zal het 'citaat' hebben herkend en de speelse toepassing ervan hebben gewaardeerd. Dat geldt vooral voor het tweede lied – *Van Vrou van Lutsenborch* – waarvan het lyrische ik 'toevallig' met de zanger kan worden geïdentificeerd. 'Die mi te drincken gaeve, / Ick song hem een nieu liedt' luiden immers de eerste verzen en zo, als iemand die gewoon is voor een traktatie te zingen, had Hans Snapop zich ook in de voorafgaande monoloog gepresenteerd. Maar ook het eerste lied is niet zonder verband met het toneelgebeuren. Weer op weg naar zijn 'schoone waerdin', zingt Hans Snapop:

Ick ginck noch gister avent
So heijmelick eenen ganck
Al voor mijn lieffkens deure,
Die icker geslooten vant.
Ick clopte so lieffelijck aenden rinck,
Staet op en laet mij inne,
Staet op en laet mij inne.

In de onmiddellijk volgende tekst lijkt de toneelwerkelijkheid zich naar het lied zoals dat in het *Antwerps Liedboek* verder gaat, te plooiën. In het lied wordt de vrijer door zijn 'lief' niet binnengelaten, want 'daer is een ander in'. Ook voor de hoerige waerdin die met Jan Lamsoijr een nieuwe klant in huis heeft, komt Hans, die ze zingend hoort naderen, niet zeer gelegen. Het is uiteindelijk op verzoek van Jan zelf – onder andere met de woorden 'Eij weerdin, laet hem binnen comen' – dat het Hans anders vergaat dan de 'ik' van zijn liedje.¹⁸

Een gelijkaardig spiegelspel tussen de fictionele wereld van het lied en de 'reële' werkelijkheid van het toneel vinden we in *De Luijstervinck* (nr. 12). Tot de vroege avond heeft een meisje er gewacht om het bevel van haar moeder uit te voeren. Eindelijk op weg om bier te halen, vernemen we uit haar monoloog de redenen van

haar getalm: zij hoopt in het geniep haar vrijer te ontmoeten. Om zijn aandacht te trekken, zingt ze vervolgens:

Tsoude een meijsgen gaen om wijn,
Tsaevens in der maeneschijn.
Sij vont in haeren wegen staen
Haer soetelijeff, was welgedaen,
Tsavonts also laeten.

Een liedje waarin ze haar gevoelens direct zou hebben uitgedrukt, zou haar hebben verraden. Ze heeft dan ook gekozen voor een liedje dat algemeen bekend was of waarvan in ieder geval het incipit dat was.¹⁹ Het is een liedje zonder lyrisch 'ik', over een meisje dat om wijn gaat en niet om bier. Voor het publiek, beter dan de ouders over de uitgangssituatie van de dochter geïnformeerd, was het objectief verhullende lied echter doorzichtig genoeg. Het blijkt bovendien op het reële gebeuren te anticiperen, want ook het zingende meisje loopt recht in de armen van haar 'jongelinc'.

Het al eerder gesignaleerde probeersel in *De katmaecker* (nr. 9) meegerekend kunnen er van de 38 hier te onderzoeken zangbeurten twintig gesitueerd worden binnen het dynamische segment van een esbatement, binnen het centrale deel dus waarin de feitelijke ontwikkeling plaatsvindt die de machtsverhouding tussen bepaalde personages verandert of bestendigt. Met uitzondering van *Coster Johannus* (nr. 15) gaat het om esbatementen die in het eerste statische segment – de uitgangssituatie – géén zangbeurt hebben. Kennelijk hebben auteurs die het dynamische deel van hun esbatement met liederen hebben uitgewerkt weinig behoefte gevoeld om personages ook in het eerste deel te laten zingen, en andersom. Het gaat samen om elf esbatementen, waarbij het, met uitzondering weer van *Coster Johannus* met zijn ene strofe in het dynamische deel, opvalt dat het altijd gaat om een meerstrofig lied of het gebruik van twee of drie aparte strofen.

Welke plaats hebben liederen nu in de dramatische uitwerking van een list, een misverstand of een 'coup de théâtre' gekregen? Onderzoekt men de actieve bijdrage van het zingen aan het voor de positie van bepaalde personages beslissende gebeuren, dan kan een onderscheid worden gemaakt tussen zangbeurten die het gebeuren *begeleiden*, het *ondersteunen* of het effectief zelf *constitueren*. Het eerste is het geval in *Coster Johannus*, *Een Crijzman* (nr. 5) en *De Blinde die tgelt begroef* (nr. 11). Het lied is hier een begeleidend verschijnsel dat eventueel de structuur van het gebeuren markeert, maar zelf geen invloed doet gelden. Binnen een situatie die nog lang niet is gestabiliseerd, laat de derde zangbeurt van 'Boerdelijck Geck' in *Coster Johannus* goed de onwetendheid van het slachtoffer uitkomen. Nog even welgezend als in zijn openingsmonoloog zingt hij zijn liedje, ondanks het feit dat het publiek intussen heeft gezien hoe zijn vrouw hem met de koster bedriegt. De onwetendheid van de man,

die, op weg naar de plaats van het overspel, een potentiële aanbrenger is van een ‘coup de théâtre’, is niet zonder komische spanning. Deze spanning heeft de auteur subtiel geaccentueerd door hem een liedje met een voor zijn vrouw eerder onheilspellende pointe in de mond te leggen, een liedje namelijk dat vertelt over een meisje dat ‘viel’ en haar ‘kannekijn’ brak.

Van vergelijkbare aard is de functie van de twee zangbeurten in *Een Crijzman*. Eerst loopt een waard onbezorgd in zijn herberg te zingen, onwetend van het feit dat een soldaat zich heeft voorgenomen hem zijn mooie paard te ontselen. Nadat dit is gelukt, zingt dezelfde waard, nog altijd even onwetend, een amoureuus lied. Daarvan hebben de verzen ‘Ic sorghe nu voor geen slagen / Nu, noch tot geen enen dagen’ op een averechtse manier evocerende kracht, want daar komt zijn vrouw al aangerend, ‘met eenen stoc al slaende’ en met de boodschap dat het paard gestolen is.

Ter markering van zijn dubbelrol als bedrieger én bedrogene ten slotte zingt een diefachtige schoenlapper in *De Blinde die tgelt begroef* (nr. 11) tweemaal een lied. Het eerste omvat een enkele strofe waarin hij zich verheugt op het opgraven van een pot geld; bij de tweede gelegenheid weet het publiek dat de pot alleen nog met drek is gevuld, maar weer zingt de schoenlapper een lied waarin hij zich over een nog grotere rijkdom dan bij zijn eerste actie verheugt. Bij dit lied echter retardeert de auteur: de dramatische ironie en spanning uitbuitend laat hij de schoenmaker namelijk niet één maar vier strofen zingen.

In twee esbatementen, *D’Een ende d’Ander* (nr. 21) en *Den Blinden ende synen Knecht* (nr. 17), draagt het zingen zelf bij tot de succesvolle uitvoering van een bedriegerij. In *D’Een ende d’Ander* bevinden we ons in een ‘vrolijk gezelschap’ in een herberg. Er worden twee liederen gezongen, over drie zangbeurten verdeeld. Van het eerste lied zingt de waardin eerst de eerste strofe alleen. Vervolgens vraagt ze een boerin met haar mee te zingen. De vier volgende strofen zingen beide vrouwen dan ook samen. Daarna zingt de boerin de vijf strofen van het tweede lied alleen. Met de drie zangbeurten toont deze herbergscène hoe de boerin steeds meer zelf actief bij het gebeuren wordt betrokken. Voor de toeschouwers is dit gebeuren echter niet onschuldig. Zij hebben immers weet van het door twee soldaten in het gezelschap opgezette plan om juist de boerin het gelag te laten betalen. Al zingend ondersteunt de vrouw onbewust de uitwerking van dit plan, waarvan uiteindelijk haar man het grootste slachtoffer wordt. Wanneer deze zijn vrouw eindelijk in de herberg vindt, verneemt hij niet alleen dat zij reeds al het geld van de door haar verkochte boter heeft uitgegeven, maar moet hij ook nog zelf de rest van het verteerde betalen. Het ‘bedrog’ is bovendien niet alleen van financiële aard. De boer is immers een ‘ouden, couden grysaert’, de boerin daarentegen een jonge ‘Griet’.²⁰ Daarom juist meende zij op een verzetje in de herberg recht te hebben. De daar gezongen verhalende liedjes handelen er dan ook expliciet en uitnodigend over seks. In het eerste wordt prostitutie tot een ‘const’ verheven, in het tweede wordt ‘knaapjes’ aanbevolen het protest van meisjes te negeren en door te drijven tot ‘datse raecken binnen’. Dan immers blijkt dat meisjes

het zelf maar al te graag willen. Zo zorgen de liedjes voor het erotische complement dat de herbergscène wel impliceert, maar verder niet ‘actief’ dramatiseert.

Den Blinden ende synen Knecht (nr. 17) gaat gedeeltelijk op de dertiende-eeuwse, waarschijnlijk uit Doornik stammende Franse klucht *Le garçon et l'aveugle* terug. In de Franse klucht wordt tweemaal, in de Nederlandse tekst driemaal door de twee personages samen gezongen. In de Franse tekst gebeurt dit op verzoek van de ‘garçon’, in de Nederlandse op vraag van de blinde, maar in beide gevallen is het steeds de bedoeling het volk tot een aalmoes te bewegen.²¹ De korte Nederlandse tekst wordt voor een groot deel door de drie zangbeurten gestructureerd en geritmeerd. Na ieder liedje – telkens één hele korte strofe, respectievelijk over Jezus ‘int crebbeken’, Maria in ‘den bogaert’ en Sint-Jan onder een boompje ‘op sinte Jans kerckhof’ – richt de blinde zich eerst smekend tot ‘die goede lieden’ en vervolgens tot zijn knecht, Stefken genaamd, met de vraag ‘Stefken en comptert niet?’ Het antwoord van Stefken luidt telkens: ‘ja, meester’, niets anders dan – achtereenvolgens – groente(n) (‘vermoes’), rapen en kaarsen. Voor de ‘intrige’ is hier echter vooral de pantomimische actie van de knecht van belang. Na het derde antwoord begrijpt de blinde namelijk dat hij door zijn knecht in de maling is genomen. Stefken ontkent ook niet dat hij telkens het beste deel zelf heeft opgegeten. Anders dan voor de blinde zal de bedriegerij van de knecht bij iedere zangbeurt voor het publiek wél zichtbaar zijn geweest. Daarbij was het ‘harmonieuze’ samen zingen – anders dan in de Franse tekst een voorstel van de blinde en niet van de knecht zelf – voor Stefken een handig middel om de schijn van solidaire samenwerking op te houden.

In *Lijsgen en Jan Lichthart* (nr. 14), *Reijn Geneucht en Menich Vileijn* (nr. 16), *De sotslach* (nr. 19), *De Nichte* (nr. 1) en *Playerwater* (nr. 20) is het zingen zelf een activiteit die de positie van de personages beslissend bepaalt. In de drie eerstgenoemde spelen fungeren de drie meerstrofige liederen telkens als het retorisch-dramatische hoogtepunt binnen een listig of komisch opgezet bestraffingsritueel. Tijdens het zingen van een vijfstrofing lied waarin zijn dronkenschap wordt gehekeld, wordt Jan in *Lijsgen en Jan Lichthart* (nr. 14) door zijn vrouw en twee buurvrouwen ‘gesold’ of gejonast, met andere woorden verschillende keren met een deken opgegooid. Het voorval heeft de man verschrikkelijk aangegrepen. Waren het vrouwen of geesten die hem zo hebben aangepakt, was het een droom of werkelijkheid, vraagt hij zich verbijsterd af. Het meest intrigeert hem nog het feit dat hem al zijn ‘gebreecken’ en ‘secreten’ werden ‘verweten’. Dat nu was door de tekst van het lied gebeurd. Nadat zijn vrouw niet aarzelt om te suggereren dat het ‘Onse Lieve Heer’ is geweest die hem een lesje heeft willen leren, belooft Jan zich nooit meer te zullen bedrinken.²²

Ook in *Reijn Geneucht* (nr. 16) en *De sotslach* (nr. 19) wordt – maar hier in de ruimere betekenis van het woord – met een man ‘gesold’ en expliciteert een lied – in beide spelen een danslied – de ‘morele’ bedoelingen van de uitvoerder(s). Alleen in het eerste spel volgt op de dans en het lied een omslag van het ‘slachtoffer’ in positieve zin. ‘Menich Vileijn’ belooft er de retorca en haar beoefenaars niet langer te ‘haten’.

In *De sotslach* leiden lied en dans niet tot bekering. Een nar leidt er een boer bij het dansen over een ei, terwijl hij een opgewekt zottenfeestlied zingt met daarin ook een schimpscheut in de richting van de boer. De maat geeft hij aan door op een tang te slaan. Het is het enige in onze esbatementen genoemde ‘muziekinstrument’. De carnavaleske vertoning mag echter niet baten: de boer begrijpt niets van de ironische dubbelzinnigheid van de *gespeelde* nar en blijft volharden in zijn verlangen naar de zotskap als het ‘ereteken’ van de échte dwaas.²³

In *De Nichte* (nr. 1) en *Playerwater* (nr. 20) ten slotte wordt de spanning binnen het dynamische segment bepaald door de opeenvolging van respectievelijk twee en drie zangbeurten. In het eerste spel markeren de twee beurten het koekje-van-eigen-deeg-principe waarop de intrige is gebaseerd. Het ‘boontje’ dat er om zijn loontje komt, is een man die geregeld in het open vensterraam een liedje zingt en dit optreden afsluit met gefluit. Deze gewoonte is niet zo onschuldig als ze lijkt. Het gezang en gefluit komen altijd nadat hij zijn vrouw op een pak slaag heeft getrakteerd. De bedoeling is de buurt te laten geloven dat er met zijn vrouw niets aan de hand is. De list van de vrouw bestaat erin haar man bij de eerstvolgende gelegenheid tussen het schuifraam en de vensterbank vast te klemmen, hem met een stok te ranselen en daarbij ook doodgemoedereerd te gaan zingen en fluiten. Het plan wordt met succes uitgevoerd. In zijn liestrofe verklaart de man – o dramatische ironie – het rebelse karakter van zijn vrouw hard te zullen aanpakken. Bij zijn gefluit slaat de vrouw toe en zingt haar strofe waarin ze aankondigt hem te zullen laten zweren dat hij haar nooit meer zal slaan. Met die plechtige bezwering zal de klucht ook eindigen. De uitvoering van de list ontleent een groot deel van haar komische werking aan de omkering van de sekserollen. Dat geldt met name ook voor het gefluit. Van mijn moeder hoorde ik nog de uitspraak: ‘Een meisje dat fluit, daar is de schaamte uit.’ Het ‘scufelen’ was de vrouw dan ook bijna vergeten, maar plots besefte ze dat ze haar ‘mans pleghen’ helemáál na moest bootsen.

In *De Nichte* bestaat het beslissende gebeuren uit de toepassing van een vooraf besproken plan. Veel spannender gaat het in *Playerwater* toe. De muzikale vorm van de ‘coup de théâtre’ die hier plaatsvindt, is er niet door de initiatiefnemers bedacht maar door de potentiële ‘slachtoffers’ zélf uitgelokt. Aanleiding tot de drie zangbeurten is de vrolijkheid van een gezelschap bestaande uit ‘drie’ personen: een vrouw en een ‘pape’, die al drinkend hun overspelige relatie vierden, en een ‘toevallige’ passant met een grote hoenderkorf die, om kwade geruchten te voorkomen, bij de twee mag overnachten. Wat de eersten niet weten is dat de logé van de overspelige situatie op de hoogte is en in zijn korf heer Werenbracht, de gedupeerde echtgenoot, verborgen houdt. De ‘pape’ is de eerste die een liedje aanheft. Triomfantelijk zingt hij over de afwezigheid van heer Werenbracht die wel een week van huis zal zijn. ‘Dat est dat ic wane’, luidt het laatste vers van zijn strofe. Hetzelfde, de dramatische ironie van de situatie expliciet beklemtonende vers besluit de liestrofe van de vrouw. Zij verheugt zich in haar lied al op het plezier dat haar jonge minnaar haar zal schenken. Na hun

gezing vinden ze dat de man ‘metten corve’ ook maar een bijdrage tot de vreugde moet leveren. ‘Vrient, ghij moet eens singen’, dringt de ‘pape’ aan. De man vraagt hem dit ten goede te houden, maar de pastoor en de vrouw houden vol. Daarmee blijken ze zelf de ‘coup de théâtre’ over zich af te roepen. ‘Hoert nauwe, ic sal ghaen beghinnen, / Tsal wat nieuws sijn’, zo drijft de man de spanning op, waarna hij in zijn liedje heer Werenbracht oproept zijn woede op de ‘pape’ te koelen. Dat is niet tegen dovemansoren gezegd, waarbij Werenbracht ook zijn vrouw niet spaart.²⁴



Opvoering van de klucht Playerwater op de kermis. Detail van het schilderij Boerenkermis van Pieter Balten (1540-1598). Nederlands Theater Instituut.

Van de 38 hier verzamelde zangbeurten is er maar één in een tweede statische segment van een esbatement te situeren. Het gaat om een eenstrofig gildenliedje dat door Hans in *De bervoete bruers* (nr. 2) wordt aangeheven en door zijn vrouw en kinderen verder wordt meegezongen. Het gezang drukt de grote vreugde uit over al het lekkers waaraan men zich eindelijk te goed kan doen. Daarmee staat het in een duidelijk contrast met het zorgelijke liedje dat door Hans in het begin was gezongen. Dat had hem toen met een minderbroeder in conflict gebracht. Het deed hem naderhand besluiten de aan het klooster te leveren spijs en drank maar naar zijn eigen ‘bervoete bruers’ te brengen, met het vrolijke gezang tot resultaat.

In 1998 blikten twee woordvoerders van theatergroep Marot in het *Jaarboek van De Fonteyne* op hun activiteiten terug. Beschouwingen werden daarbij ook gewijd aan de plaats die de muziek en meer in het bijzonder het zingen van liederen in hun voorstellingen toebedeeld kregen. Als belangrijkste functies onderscheidde Femke Kramer en Jacques Tersteeg voor de liederen ondersteuning van sfeer en spel, vooral de onderstreping van de gemoedsgesteldheid van een personage of een groep personages tijdens of naar aanleiding van bepaalde gebeurtenissen. Daarnaast konden liederen ook scènes of taferelen ‘markeren’ of een relativerend, humoristisch of kritisch commentaar geven op wat in het spel is voorgevallen.²⁵ Uit mijn presentatie en bespreking van 38 zangbeurten in hun onmiddellijke context is wellicht duidelijk geworden dat alle door Kramer en Tersteeg genoemde functies evenzeer in het ‘oude’ rederijkersesbatement kunnen worden aangetroffen. Daar moet overigens nog één functie aan worden toegevoegd: die van het lied als intrige-constituerend element. Juist deze functie mag exemplarisch worden genoemd voor het opvallend ‘geïntegreerde’ gebruik van liederen in het retorische kluchttonel. Nergens blijken auteurs van esbatementen het lied als een verplicht of goedkoop spektakelnummer gehanteerd te hebben. Hun gebruik en selectie van liederen is daarentegen zowel kwantitatief als kwalitatief beheerst en geserreerd te noemen. Juist het ietwat exquise gebruik ervan maakt de korte gezongen passage zeer geschikt voor het markeren van structurele contrasten, het opladen van komische spanning of het accentueren van dramatische ironie. Maar ook daar waar een meerstrofig lied werd gezongen, stremde de actie niet tot een puur lyrisch intermezzo, maar werd ze integendeel met nuttige informatie verrijkt of theatraal tot een zinvolle dans geritmeerd. Waar men zich het komische rederijkerstoneel op grond van zijn drastische intriges wel eens als ongeremd spektakel voorstelt,²⁶ lijken de aard en het gebruik van muzikale elementen in de overgeleverde teksten eerder op een creatief meesterschap ‘in der Beschränkung’ te wijzen.

Noten

- 1 Kramer & Tersteeg 1997-1998, p. 153, 160-172, 173-178 (vooral de jaren 1990, 1992-1993, 1995-1998).
- 2 Met name *De Luijstervinck* en *De Blinde die tgelt begroef* (hierna onze nrs. 12 en 11): Kramer en Tersteeg 1997-1998, p. 174 en 177.
- 3 Hüsen 1987, p. 292-299: samen 72 spelen; niet meegeteld heb ik de drie spelen uit het verloren hs. K van Trou Moet Blijcken (Hüsen 1987, p. 297: I OK 2, I OK 5 en I OK 6).
- 4 Over de factie Ramakers 1997; over liederen in tafelspelen Pikhuis 1988-1989, dl. 2, p. 414-436 en 550-588. Verder Coigneau 1992, p. 259-261 en Coigneau 1994, p. 24-26.
- 5 Met name *Duijpen en Gebuerinne* (hierna nr. 8) en *Den Blinden ende synen Knecht* (hierna nr. 17). Voor het eerste spel, zie de argumentatie bij Puts 1989-1990, p. 168-169.
- 6 Hummelen 1968 en *Repertorium* 2001. In het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* ontbreken de liederen van *D'Een ende d'Ander* (nr. 21): de uitgave van dit spel van G.H. van Breughel dateert uit 1610 en valt dan ook buiten het tijds kader. De incipits van de twee liederen zijn: *Ghy ghilden vol gheneuchten (op de voyse: soud' men dees edele gilden, niet dienen om haer gelt)* en *Het ghinck een maechdeken door het wout (op de voyse: Het soude een maghet ter heyden gaen)*. Hoewel ze binnen het tijds kader vallen, ontbreken ook de liederen uit *Alit en Lijsbeth*

- (nr. 6: één strofe, beginnend met *Ic en can my niet bedwingen*), *Boertelijck Sin* (nr. 7: 5 strofen, de eerste beginnend met *Wij willen ons verbliden, op den voijs: mijn sinnekens zijn mij ontseghen*) en *Langhe Truye, een zwingen* (nr. 18: één strofe, beginnend met *eens sjaren doen ic een Jonc wyf was*). Men zou in deel I van het *Repertorium* verwijzingen verwachten op, respectievelijk, p. 299, 603 en 175.
- 7 Het inlassen van bestaande liederen was in het laatmiddeleeuwse Franse toneel zeer gebruikelijk: vgl. Brown 1963, p. 95.
 - 8 Het *Repertorium* 2001 vermeldt geen liederen met de eerste regels van Heijn als incipit: vgl. deel I, p. 68-69 en 174.
 - 9 Van Eeghem 1937, p. 20, vs. 238: 'hem seck hem'.
 - 10 Voor de aangehaalde verzen, zie Kruyskamp 1971-1972, p. 37, vs. 204-205 en 215.
 - 11 Vgl., op basis van Rey-Flaud, Hüsken 1987, p. 60-61 en 169-176.
 - 12 Hüsken 1987, p. 65-66.
 - 13 Kruyskamp 1971-1972, p. 32, vs. 82 en p. 37, vs. 203.
 - 14 Vgl. ook Brown 1963, p. 84-87, 98.
 - 15 Afgezien van de plaats binnen het statische segment zijn de uitgangsposities van Alit in *Alit en Lijsbeth* (nr. 6) en Truye in *Langhe Truye* (nr. 18) 'psychologisch' met die van Gebuerinne in *Duijpen en Gebuerinne* (nr. 8) verwant.
 - 16 Kruyskamp 1950, p. 31, vs. 91.
 - 17 Kruyskamp 1971-1972, p. 32-33, noten bij vs. 61 en 84; Van der Poel e.a. 2004, deel I, p. 219 en 55-56.
 - 18 Kruyskamp 1971-1972, p. 32-33, vs. 81-83, vs. 73 en 88.
 - 19 Vgl. *Repertorium* 2001, deel I, p. 268: T 2938-2941.
 - 20 Mak 1950, p. 93, vs. 466; de jonge boerin heet ook werkelijk 'Griet': p. 83, vs. 297, 303, 316, 324 e.v.
 - 21 Vgl. Roques & Dufournet 1989, p. 96-97 (vs. 55-64) en 98-99 (vs. 81-90).
 - 22 Van der Laan 1938, p. 77-80, vs. 411, 435-438, 448-450 en 455-460.
 - 23 In verband met het zottenfeestthema, de narrendans, de zotskap en dwaasheid, zie Coigneau 1980-1983, deel 2, p. 405-410, 416-421, 431 (noot 486) en 474-480.
 - 24 Voor de geciteerde verzen: Leendertz, p. 177-178, vs. 297 en 306-307.
 - 25 Kramer & Tersteeg 1997-1998, p. 160-161, 164-166.
 - 26 Vgl. Pleij 2001.

Literatuur

- Brown H.M., *Music in the French Secular Theater, 1400-1550*. Cambridge, Mass. 1963.
- Coigneau, Dirk, *Refreinen in het zotte bij de rederijkers*. Gent 1980-1983, drie delen.
- Coigneau, Dirk, 'Een vreughdich liedt moet ick vermanen. Positie en gebruikswijzen van het rederijkerslied', in: Frank Willaert e.a. (red.), *Een zoet akkoord. Middel-eeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 255-267 en 404-413.
- Coigneau, Dirk, 'Strofische vormen in het rederijkerstoneel', in: B.A.M. Ramakers (red.), *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel*. Gent 1994 (*Jaarboek De Fonteyne* 41-42 (1991-1992)), p. 17-44.
- Eeghem, Willem van, *Drie schandaleuse spelen (Brussel 1559)*. Antwerpen 1937.
- Hummelen, W.M.H., *Repertorium van het rederijkersdrama 1500-ca. 1620*. Assen 1968.
- Hüsken, W.N.M., *Noyt meerder vreucht. Compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance*. Deventer 1987.

- Hüsken, W.N.M. (ed.), *De Spelen van Cornelis Everaert. Opnieuw uitgegeven, van inleidingen, annotaties en woordverklaringen voorzien*. Hilversum 2005, twee delen.
- Hüsken, W.N.M., B.A.M. Ramakers & F.A.M. Schaars (ed.), *Trou Moet Blijcken Deel 7: Boek G, bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijderskamer 'de Pellicanisten'*. Assen 1997.
- Jong, M. de (ed.), *Drie zestiende-eeuwse esbatementen. Tielebuijs / De blinde die tgelt begroef / De Luijstervinck*. Amsterdam 1934.
- Kramer, Femke & Jacques Tersteeg, 'Theatergroep Marot speelt rederijkerstoneel', in: *Jaarboek De Fonteyne* 47-48 (1997-1998), p. 103-178.
- Kruyskamp, C., 'De Klucht van Koster Johannes', in: *Jaarboek De Fonteyne* 1950, p. 25-41.
- Kruyskamp, C., 'De Klucht van Hans Snapop', in: *Jaarboek De Fonteyne* 21-22 (1971-1972), p. 27-45.
- Laan, N. van der (ed.), *Uit het archief der Pellicanisten. Vier zestiende-eeuwse esbatementen*. Leiden 1938.
- Leendertz, P., *Middelnederlandsche Dramatische Poëzie*. Leiden z.j.
- Leuvensteijn, J.A. van (ed.), *De kluchten van Gerrit Hendericxsz van Breughel*. Amsterdam 1985, drie delen.
- Mak, J.J. (ed.), *Vier excellente kluchten*. Antwerpen 1950.
- Meijling, Herman (ed.), *Esbatementen van de Rode Lelije te Brouwershaven*. Groningen 1946.
- Muller, J.W. & L. Scharpé (ed.), *Spelen van Cornelis Everaert*. Leiden 1920.
- Pikhaus, P., *Het tafelspel bij de rederijders*. Gent 1988-1989, twee delen.
- Pleij, Herman, 'Spectaculair kluchtwerk. De strijd om de broek als theater', in: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*. Amsterdam 2001, p. 263-281 en 377-382.
- Poel, Dieuwke E. van der e.a. (ed.), *Het Antwerps Liedboek*. Tiel 2004, twee delen.
- Puts, Freddy, 'Twee esbatementen uit de codex Adriaen Wils', in: *Jaarboek De Fonteyne* 39-40 (1989-1990), p. 147-183.
- Ramakers, B.A.M., 'Epiloogliederen, factieliederen en de Brabantse connectie', in: Frank Willaert (red.), *Veelderhande Liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600*. Leuven 1997, p. 149-159.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600 / Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen en cd-rom.
- Roques, Mario & Jean Dufournet (ed.), *Le garçon et l'aveugle, jeu du XIII^e siècle*. Parijs 1989.
- Stoett, F.A. (ed.), *Drie kluchten uit de zestiende eeuw. Een esbatement vande Schuyfman. Een esbatement van Hanneken Leckertant. Een batement vanden Katmaecker*. Zutphen 1932.
- Timmerman, Leon (ed.), *'Een ghenuechelyck Spelkens boeck' uit de zestiende eeuw*, licentiaatsverhandeling Universiteit Gent 1962-1963.

Mocht ik van haar verwerven...
Over verzamelingen en verzamelaars
in de middeleeuwen en de zestiende eeuw

Johan Oosterman

Soms leggen verzamelaars van lyriek verantwoording af van hun werkwijze en uitgangspunten. Soms ook maken ze expliciet wie ze op het oog hebben met het boek dat ze samenstellen. Een enkele keer doen ze dit uitgebreid, maar veel vaker worden hooguit enkele regels gewijd aan die verantwoording en meestal kunnen we haar slechts afleiden uit de collectie zelf.¹ Ik wil in het volgende ingaan op de wijze waarop samenstellers van liedbundels voor 1600 te werk gingen. Ik geef geen volledig overzicht van alle bronnen en bied geen sluitende typologie waarmee al die bronnen keurig zijn te karakteriseren. Ik richt mijn aandacht op de uitersten van de lijn tussen volkomen orde en volstreckte chaos. Sommige liedboeken zijn uitermate goed geordend, zoals een gedrukt repertorium waarin alle liederen op alfabetische volgorde zijn geplaatst. Het is in zekere zin een willekeurige volgorde, maar ze is goed bruikbaar en effectief. Andere liedboeken vertonen geen enkele zichtbare vorm van ordening. De liederen zijn er willekeurig in opgeschreven, verspreid over een ruime tijd en zeker niet in chronologische volgorde van voor naar achteren. Het is de vraag of in deze gevallen nog een actieve verzamelaar aangewezen kan worden. De verzameling lijkt in haast tot stand gekomen ondanks de inspanning van de verzamelaar.

Binnen het bestek van deze bijdrage is het onmogelijk om aan alle collecties met Nederlandse liederen recht te doen. De gekozen voorbeelden vormen niettemin een representatieve selectie uit het middeleeuwse en zestiende-eeuwse materiaal. De verschillende collecties laten zien hoe de verzamelaars meer dan vierhonderd jaar geleden te werk gingen. Mijn betoog is opgebouwd aan de hand van observaties, gedaan tijdens het werk aan het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* en bouwt voort op het schaarse onderzoek dat op dit gebied is verricht. Vooral de dissertatie van Louis Peter Grijp verdient hier vermelding.² In kort bestek gaat hij in op ordeningsprincipes van liedboeken, waarbij vooral de op melodie geordende verzamelingen belicht worden. Het *Devoot ende profitelick boecxken* is daarvan het beste voorbeeld.

De samensteller van het *Devoot ende profitelick boecxken* (DEPB) verantwoordt zich uitvoerig.³ Meteen op de titelpagina lezen we al:

Een deuoot ende profitelick boecxken, inhoudende veel ghestelijcke Liedekens ende Leysenen, diemen tot deser tijt toe heeft connen gheuinden in prente oft in

ghescrijfte, wt diuersche steden ende plaetsen bi een verghadert ende bi malcanderen gheuoecht.

Hij heeft, zo kunnen we hier lezen, zich ingespannen zoveel mogelijk geestelijke liederen bijeen te brengen. In het voorwoord valt te lezen dat zijn ambitie eigenlijk nog verder reikte. Omdat hij ervan doordrongen is dat wereldlijke liedjes veel kwaad aanrichten (en om andere redenen die hij niet noemt) heeft hij besloten

om met grote neersticheyt te doen soecken / bi gheestelike ende weerlike personen / in diueersche cloosteren / steden / ende 6 landen / alle gheestelike liedekens ende leysenen diemen tot deser tyt toe heeft connen gheuinden ende ooc doen dichten so vele alst op dese tijt mogelijck is gheweest / ende die in een boec bi malkander gheuoecht.

Symon Cock wilde álles verzamelen en daaraan bovendien nog nieuw geschreven liedjes toevoegen. Daarbij nam hij soms zelfs teksten op die geen lied waren en ook nauwelijks te zingen zijn.⁴ Cock heeft hetzelfde gedaan als, kort daarvoor, de samensteller van het *Antwerps Liedboek*, die eveneens geprobeerd heeft alles te verzamelen, zij het op een ander terrein, en die ook, maar veel beknopter, verantwoording afllegt: ‘Ghi sult weten dat in dit boecxken vergadert zijn tot uwen solase veelderhande amoreuse liedekens oude ende nieuwe ende sommige nieuwe die noeyt in printen zijn geweest.’⁵ Het is goed mogelijk dat Symon Cock tot zijn verzameldrift is gekomen door het verschijnen van het *Antwerps Liedboek*, één of twee jaar voordat het DEPB van de pers kwam.⁶ Alles verzamelen wat beschikbaar is; het gebeurde vaker door samenstellers van liedbundels. De opeenvolgende drukken van de *Veelderhande liedekens* zijn niet alleen in hun titel verwant met het *Antwerps Liedboek*, maar ook in de uitdrukkelijk verwoorde ambitie alles te verzamelen op een bepaald deelterrein van het Nederlandse lied. Gillis van der Erven, de drukker van de *Veelderhande gheestelike liedekens* uit 1558 (een calvinistische bundel in een overwegend doopsgezinde traditie), schrijft in zijn woord vooraf:

So heb ick dese hare begheerte [namelijk van de mensen die hem aanspoorden liedjes te verzamelen, JO] niet afgheslaghen maer ben haer te wille willen wesen, ende heb so uut oude ende nieuwe de beste ende die my meest stichtende dichten, te samen by een gebracht [...] ende oft ick mocht eenighe ander goede liedekens hierin vergheten hebben, dat sy my dat ten besten afnemen, want wy willent op een ander tijt verbeteren, so ons dat de Heer toelaet.⁷

De verzamelaar wist van tevoren niet hoeveel hij zou kunnen vinden en hij wist bovendien bij voorbaat dat het verzamelen nooit voltooid zou zijn. Bij dergelijke bundels zien we dan ook dat er telkens nieuwe drukken verschijnen waaraan nieuwe

liedjes zijn toegevoegd. Het zijn de omvangrijkste liedbundels die we kennen: het *Antwerps Liedboek* is met 221 liederen al fors, en verschillende oplagen van de *Veelderhande liedekens* bevatten zelfs meer dan 350 liederen.⁸ Dergelijke ambitieuze ondernemingen, namelijk om stad en land af te reizen op zoek naar geestelijke, wereldlijke of andere liederen, lijken kenmerkend voor de verzamelaars die we in enkele gedrukte bundels tegenkomen. Binnen het *Repertorium* zijn er maar een paar handschriften te vinden die kennelijk voortkomen uit een vergelijkbaar streven naar volledigheid. Het Manesse handschrift (Zürich, ca. 1305-1340) en enkele verwante bronnen zijn er de beste voorbeelden van, maar strikt genomen behoren ze niet tot de Nederlandse literatuur.⁹ Ook in tenminste een van de handschriften met devotieliederden, namelijk het handschrift Berlijn, SPK, ms oct 190 (in de vakliteratuur beter bekend als het handschrift Utrecht), lijken de samenstellers onvermoeibaar op zoek te zijn geweest om her en der hun collectie uit te breiden.¹⁰

Om in dergelijke omvangrijke verzamelingen nog je weg te kunnen vinden is het aanbrengen van ordening essentieel. De samenstellers van het Utrechtse handschrift zijn daarin niet geslaagd: allerlei soorten geestelijke liederen, Nederlands en Latijn, staan door elkaar, en van veel liederen staat de volledige tekst op de ene plaats en de melodie met de eerste strofe op een andere plaats in de verzameling, zonder dat er interne verwijzingen zijn. Vooral doordat er in verschillende fasen teksten zijn toegevoegd, maakt het handschrift een onoverzichtelijke indruk. Heel anders is dit in het Manesse handschrift. Daar zijn de verzamelde strofen geordend per auteur en wordt iedere 'auteursverzameling' geopend met een paginagrote miniatuur van de betreffende auteur. Het zijn vaak afgebeelde en daardoor overbekende voorstellingen. Het is een unieke verzameling door de omvang ervan en de pracht waarmee ze is uitgevoerd. In alle andere bronnen die hier ter sprake komen is de uitvoering heel wat eenvoudiger en is de ordening bovendien op een andere manier aangebracht. In geen enkele liedbron van voor 1600 die in de Nederlanden werd gemaakt, zijn de teksten per auteur geordend, althans voor zover wij kunnen nagaan (behalve uiteraard in auteursverzamelingen, waarin het werk van slechts één auteur te vinden is).¹¹

Terug nu naar het *Devoot ende profitelick boecxken*: de ordening in deze liedbundel is tamelijk uitzonderlijk. De liederen zijn per melodie bij elkaar geplaatst. Bij het eerste lied uit de reeks is muzieknotatie afgedrukt, waarna verschillende teksten zonder noten volgen die op dezelfde melodie te zingen zijn. Het is een systematische opzet die is bedoeld als handreiking naar de zanger. Maar wie snel wil weten of een bepaald liedje in deze bundel te vinden is, heeft vermoedelijk weinig steun aan de ordening. In 1539 zullen, net als in onze tijd, de meeste mensen niet voldoende geoefend zijn geweest in het lezen van muzieknoten om op deze manier snel een bijbehorende tekst terug te vinden. En ook de 'tafel' biedt nauwelijks soelaas: het is een inhoudsopgave waarin de liederen genoteerd staan in dezelfde volgorde als in het liedboek. De alfabetische ordening die in het *Antwerps Liedboek* is toegepast, is veel toegankelijker.

Dat het in dit liedboek om een ordeningsprincipe ging dat nieuw was en dus nog niet bekend bij de meeste gebruikers ervan, blijkt uit de uitleg die de drukker geeft:

so zijn deze liedekens gestelt na dordinancie vanden ABC So dat alle die liedekens dye met een A beginnen staen voren, die met een B beginnen daer na, die met een C beginnen daer naer, ende also voort vervolgende¹²

De samensteller van het *Antwerps Liedboek* heeft de toon gezet: in het vervolg van de zestiende eeuw wordt in diverse bundels hetzelfde ordeningsprincipe toegepast, en het gaat hier vrijwel zonder uitzondering om verzamelingen die de pretentie hebben alles op een bepaald gebied samengebracht te hebben. De verschillende drukken van de *Veelderhande liedekens* en verwante bundels vormen een belangrijke groep, terwijl ook de latere bundels met *amoureuze liedekens* op deze manier zijn geordend.¹³ Ook buiten deze verwante groepen zijn er nog enkele bundels waarin de liederen alfabetisch geordend zijn: *Het preeelken der gheestelyker wellusten* van Katharina Boudewijns en het *Liedt-boek* van Coornhert.¹⁴ De alfabetische ordening is de meest praktische systematische ordening die denkbaar is. Een diepere betekenis moet er niet in worden gezocht.¹⁵

In handschriften komt de alfabetische ordening niet voor, op één uitzondering na die straks nog ter sprake komt. Een strikt systematische ordening (op auteur, op melodie, op alfabet) lijkt vrijwel afwezig in handgeschreven bronnen. Dat wil niet zeggen dat ordening in handschriften ontbreekt: de opbouw van het Gruuthuse-liedboek, met een afwisseling van amoureuze en zotte liederen en de liturgische opbouw van *Enige Hymnen ofte loffsangen* demonstreren overtuigend dat een weloverwogen bundelstructuur ook in handschriften aanwezig kan zijn.¹⁶ Enkele handgeschreven liedbundels zijn voorzien van een inhoudsopgave die de mogelijkheid biedt om systematiek aan te brengen in verzamelingen die op zichzelf geen duidelijke ordening laten zien, of die een heel ander soort ordening kennen. De liedbundel van Jacob Razet is er een goed voorbeeld van.¹⁷ Razet, die bevriend was met Coornhert en Van Mander, was een Amsterdamse rederijker en schoonschrijver die omstreeks 1600 een mooi gekalligrafeerde liedbundel vervaardigde. Het boek geeft een prachtige staalkaart van oud en nieuw repertoire dat in die jaren in Amsterdamse rederijkerskringen circuleerde. Daaronder zijn diverse liedjes van Razet zelf die alleen uit deze bron bekend zijn. Ongeveer de helft van alle liederen is ook uit andere liedbronnen bekend, meestal uit het *Aemstelredams Amoreus Lietboek* en/of het *Nieu Amstelredams Liedboek*. Deze twee gedrukte Amsterdamse bundels met rederijkersliederen zijn grotendeels alfabetisch geordend en bovendien voorzien van een inhoudsopgave. Razet heeft hieraan een voorbeeld genomen, niet door zijn bundel alfabetisch op te zetten, wel door een goede inhoudsopgave toe te voegen die, maar dit terzijde, ons gelukkigerwijs in staat stelt vrijwel de hele bundel, waaraan nogal wat bladen ontbreken, te reconstrueren. De huidige staat van zestiende-eeuwse handschriften maakt het soms

lastig om goed te zien wat de samensteller ervan voor ogen moet hebben gehad. Dat geldt tot op zekere hoogte voor de bundel van Razet en eveneens voor de liedbundel van Beaumont, al zijn de oorzaken verschillend.

Herbert Beaumont, de vader van de niet geheel onbekende dichter Simon Beaumont, was werkzaam in Dordrecht aan het einde van de zestiende eeuw.¹⁸ Nog duidelijker dan Razet heeft hij een voorbeeld genomen aan gedrukte bundels uit zijn tijd. Beaumont heeft zijn liedbundel volgens het alfabet opgezet. Vanaf f. 3r noteerde hij een aantal liederen die beginnen met een A ('Al waer ick halff doot', 'Adieu solaes en vreucht', 'Aensiet toch ons Eellent torment', 'Als een herte gejaecht zeere', 'Aensiet mij lijeff met moede fier', 'Al om een gracieuse', 'Als veel minnaren'), daarna liet hij enkele bladen leeg, om vanaf f. 15r verder te gaan met de B, enzovoorts. De opengelaten bladen werden daadwerkelijk gebruikt om liederen toe te voegen. Meteen in het begin van de bundel worden Beaumonts bedoelingen duidelijk, en ook achteraan, waar hij een inhoudsopgave opzet, zien we dat hij het model van de gedrukte bundels navolgt. Dat hij ruimte openlaat voor toevoegingen toont dat hij als verzamelaar de gedrevenheid had die we kennen uit de voorwoorden van verschillende gedrukte bundels. Maar het ging met Beaumont zoals het vaak gaat met kinderen die een verzameling beginnen, of het nu postzegels, sigarenbandjes of voetbalplaatjes zijn: de ijver uit het begin verflauwt al snel. Bij Beaumont zien we dit aan verschillende dingen. In de eerste plaats aan het aantal liederen dat hij in de eerste schrijfgang noteert. Bij de A waren het er heel wat, bij de B zijn het er minder en vanaf de F noteert hij bij elke letter slechts één lied, om er na de L helemaal mee uit te scheiden. De naderhand toegevoegde liederen passen in veel gevallen niet bij de letter waar ze op volgen. Hier en daar is het nog goed gegaan, maar al gauw moet de onverschilligheid zijn toege-slagen. En ook bij de inhoudsopgave was de aardigheid er snel af. Beaumont is aan de A begonnen, maar zelfs die letter is niet afgemaakt. Het is alsof hier op profeondervindelijke wijze is aangetoond dat het concept van de systematisch opgebouwde verzameling in een handschrift vrijwel niet uitvoerbaar is. Al gauw heeft de bundel van Beaumont het karakter gekregen van een veel minder geordende verzameling, al zijn zo te zien vrijwel alle aanvullingen in dit gedeelte van het handschrift wel van een en dezelfde hand, die van Herbert Beaumont.

In het tweede deel, dat door Beaumont was leeg gelaten, zijn naderhand nog heel wat liederen toegevoegd, en hier krijgen we zicht op een heel andere manier van verzamelen die het volstreekte tegendeel vormt van de systematische en naar volledigheid strevende collectievorming. Het gaat hier om een ogenschijnlijk passieve en volstrekt willekeurige manier van verzamelen (de begrippen 'passief' en 'willekeurig' lijken in tegenspraak met de activiteit van het verzamelen, maar ze zijn het toch niet, zoals ik hierna laat zien). Het album van Beaumont is namelijk aan het begin van de zeventiende eeuw als album amicorum gaan functioneren.¹⁹ We vinden er liederen genoteerd door verschillende personen, van wie enkelen zich identificeren door hun naam, initialen of een devies onder de tekst te noteren. In dit geval weten we ook

voor wie de literaire bijdragen bedoeld waren, want twee van de scribenten hebben de moeite genomen speciaal voor de vrouw in kwestie teksten te dichten waarin haar naam onthuld wordt. Een van de twee heeft haar naam verstoppt in een lied door middel van een acrostichon. De andere, die zich bekendmaakt als Joannes Q.A.R., draagt twee liederen en twee gedichten bij. Een van die gedichten, daterend van 25 januari 1606, is getiteld *Lofgedicht*:

Schoon maeght, die u aenschout, als ghij laet nederdalen
U ooghskens minnich soet, en silverklaer aenschijn
Siet hij niet PHOEBI glants, en haere roode stralen
Op d'bloem-vercierde velt, wtrecken sijnen schijn?
De klaer-luchtende maen, sietmen gestadich dwalen
Onder de sterren kleijn, en vlickren als robijn
MARIA blinckt gelijck de sneeu-WITTE coralen
Oock onder de DORDRECHTSE maegden alsoo fijn.

Het gaat hier over Maria de Witt, net als Beaumont afkomstig uit Dordrecht, maar wel behorend tot een latere generatie, al weten we niet zoveel over haar.²⁰ Het handschrift dat aanvankelijk een liedboek van een man was, wordt in het tweede deel een album amicorum van een vrouw, ofwel een vrouwenalbum. Dat is het handschrifttype waarop ik hier iets nader wil ingaan.

Vanaf het midden van de zestiende eeuw zien we, vooral in Oost-Nederland en het Rijnland, de opkomst van het vrouwenalbum, dat wil zeggen een album amicorum dat in het bezit is geweest van een vrouw.²¹ Het verschilt van de alba van mannen. Die mannenalba, vaak het bezit van studenten en jonge edellieden, werden door de bezitter ervan meegenomen tijdens diens reizen door Europa. Overal verzamelde hij inscripties, vaak in het Latijn, van mensen die hij ontmoette. Vooral belangrijke edelen en geleerden van naam waren gezocht als contribuanten. Het album was namelijk niet enkel bedoeld om vast te leggen wie men ontmoet had, het bood ook toegang tot nieuwe kringen. De inscripties van mensen van faam fungeerden feitelijk als introductiebrieven. Het vrouwenalbum verschilt hiervan op belangrijke punten. Vrouwen verbleven vaak voor langere tijd op een en dezelfde plaats, hun reizen duurden korter en voerden minder ver. Hun alba, mogelijk aangelegd in navolging van die van hun rondreizende broers, fungeerden zodoende veel meer als gastenboek. De bezitster vroeg haar gasten een bijdrage te leveren, soms kort (de naam en hooguit een spreuk of devies) soms ook langer: een gedicht of lied en soms zelfs enkele teksten. Deze bijdragen zijn vrijwel allemaal in de volkstaal geschreven, dat wil zeggen Nederlands, Duits, Frans en een enkele keer Italiaans (en niet, zoals die in de alba van mannen, in het Latijn of Grieks). Veel vrouwenalba bevatten bovendien diverse bijdragen van de bezitster zelf. Het gaat hierbij in veel gevallen om liederen.

Een van de vroegste Nederlandse alba is het *Overijssels Liedboek*, dat waarschijnlijk uit Vollenhove afkomstig is.²² Diverse liederen zijn ondertekend, bijvoorbeeld door Margareta Haghen, Alynna Mulert, Timan Sloet, Hans Vincke, Anna Haghen en ene wve. Zij maken deel uit van de kring van verwanten, vrienden en toevallige passanten ten huize van de albumhoudster. Hun bijdragen zijn zeer divers van inhoud, literaire verfijning en zorgvuldigheid van afschrift. In geen enkel ander type liedverzameling komen we zo sterk van elkaar verschillende liederen tegen. De gebruikelijke notie van ‘verzamelaar’ gaat hier niet op, want degene die verzamelt heeft maar weinig invloed op datgene wat verzameld wordt. Toch kunnen we ervan uitgaan dat de inhoud van deze verzamelingen in grote lijnen voldeed aan de verwachtingen van de verzamelaar: het waren immers blijken van vriendschap en als zodanig bij voorbaat welkom.

Er zijn nogal wat vrouwenalba uit de tweede helft van de zestiende eeuw bewaard gebleven en de meeste ervan bevatten een substantieel aantal liederen. Veel van deze alba waren tot voor kort zo goed als onbekend en ook veel van de (vaak wereldlijke) liederen die ze bevatten waren niet uit zestiende-eeuwse bronnen bekend. De verleiding is groot ze hier een voor een voor te stellen. Door het sterk persoonlijke karakter dat ze dragen is over elk van deze bronnen een eigen verhaal te vertellen.

Op een ervan wil ik wat uitvoeriger ingaan: het album van Clara de Beers.²³ Het is een wonderlijk hybride product, en wijst ons er daardoor op dat iedere vorm van typologie door casuïstiek ondergraven kan worden. Het album van Clara de Beers is als ieder album tot stand gekomen in een groot aantal niet van elkaar te onderscheiden en vaak moeilijk chronologisch te ordenen fasen. Maar aan al die niet of nauwelijks te situeren fasen gaat een fase vooraf die zich heel duidelijk laat onderscheiden. Eerst was er namelijk een liedboek. In 1582 maakte een geoefende kalligraaf een fraai liedboek met daarin negentien liederen. Elk van de liederen begint met een mooi gekalligrafeerde initiaal en wordt voorafgegaan door een kort gedichtje.²⁴ Vijftien liederen zijn uit andere zestiende-eeuwse en vroeg-zeventiende-eeuwse bundels bekend, tien daarvan staan in het *Aemstelredams Amoreus Lietboek* uit 1589.²⁵ Het vermoeden rijst dat dit liedboekje werd gemaakt naar het voorbeeld van een gedrukte bundel. In elk geval bevat het een titelpagina die dit vermoeden versterkt: het boekje wordt er geafficheerd als *Nieuwe Amoureuse Liedekens*, een titel die doet denken aan die van de gedrukte Amsterdamse bundel uit 1589, maar meer nog aan de *Amoureuse Liedekens*, een bundel die in of na 1613 gedrukt moet zijn en die een afdeling met oude en één met nieuwe liedjes bevat (dat wil zeggen: oude en nieuwe amoureuse liedekens).²⁶ Deze bewaard gebleven Amsterdamse liedboeken dateren van later datum dan het handschrift en kunnen dus niet als voorbeeld zijn genomen. Het album van Clara de Beers maakt aldus aannemelijk dat de bewaarde gedrukte bundels voorgangers gehad moeten hebben, waarvan één als voorbeeld heeft gefungeerd voor Clara's liedboekje.

Niet alle negentien liederen zijn uit andere bundels overgenomen en zeker het negende niet. Het acrostichon BEERS en de woorden *deese claer* in de derde strofe tonen dat het is geschreven voor Clara de Beers. Naar ik aanneem heeft zij de bundel

als geschenk ontvangen. Van wie en met welke bedoeling is vooralsnog onbekend, al kan het heel goed van een minnaar zijn die de schone Clara op deze wijze hoopte te verleiden: *Mocht ick van haer verwerven / Haer trouw tot eender erven* staat in een van de liederen. Dit lied heeft in elk geval een vierregelig gedichtje als opschrift waarin wordt gerept van het huwelijk:

Wolde Godt dat ick waer een Robyn
Ende waere gesett in goude fyn
Ende waer die liefste ten houwelyck gegeven
Soe soude myn hardt in vreuchden leven.

Verskillende mannelijke scribenten moeten een standvastige relatie als oogmerk hebben gehad toen ze hun bijdragen aan de diverse vrouwenalba leverden of, zoals hier, zelfs een album schonken, aan de veelal ongehuwde adellijke dames.²⁷

Kort nadat Clara de Beers de bundel had gekregen, zijn al de eerste inscripties en liederen toegevoegd, precies zoals de bedoeling moet zijn geweest. Tussen de negentien oorspronkelijke liederen zijn namelijk door de kopiist telkens bladen leeg gelaten en juist daarop werden in eerste instantie teksten toegevoegd. Het handschrift voor Clara was van meet af aan bedoeld om als album amicorum dienst te doen. Uiteindelijk werden aan de oorspronkelijke negentien liederen nog achttien toegevoegd, samen met een groot aantal inscripties en verschillende gedichten (waaronder een paar sonnetten). De willekeur die zo kenmerkend is voor vrouwenalba, typeert ook dit boekje.



Titelpagina van het Album van Clara de Beers (1582). Den Haag, KB, 135 J 53, fol. 12r.

Wie wil schematiseren, kan in de hiervoor besproken liedbronnen twee soorten onderscheiden: de ordentelijk opgezette verzameling waarin de samensteller alles samenbracht wat hij kon vinden, en het chaotisch ogende, langzaam gegroeide vriendenalbum. Het eerste type is veelal in druk verschenen en ruim verspreid geraakt, het tweede type is met de hand geschreven en was in maar kleine kring bekend. Men kan veronderstellen dat een persoonlijke verzameling minder orde nodig had, en dat het bovendien overbodig was deze van uitvoerige registers te voorzien om er toch de weg in te kunnen vinden, terwijl een gedrukte verzameling voor een min of meer anoniem koperspubliek juist wel van dergelijke ordenende elementen voorzien diende te worden. Wie niet zelf een collectie samenbrengt heeft behoefte aan een herkenbare orde, wie zelf verzamelt, weet maar al te goed waaruit de verzameling bestaat. Het is een tegenstelling die doet denken aan die tussen de eigen boekenkast en de bibliotheek van een ander. Met deze twee uitersten heb ik vanzelfsprekend maar een deel van het hele spectrum aan liedbronnen behandeld.

Tot nu toe heb ik vooral gesproken over de opbouw van verzamelingen, maar er valt in een aantal gevallen ook wel iets te vertellen over de bedoelingen van de verzamelaar: het programma, zo men wil. Ik keer daarom terug naar het *Antwerps Liedboek* en het *Devoot ende profitelick boecxken*. De eerstgenoemde bundel wordt door de drukker niet gepresenteerd als willekeurige vergaarbak van liedjes, maar als tegengif voor droefheid en melancholie, en daarmee heeft de bundel toch een programma (al is het eerlijk gezegd flinterdun, want het verdrijven van droefheid en melancholie kon zo ongeveer met alle literatuur en lijkt in die jaren meer en meer een standaardreclameslogan te worden).²⁸ In dat opzicht pakt de drukker van het DEPB steviger uit. In een uitvoerige beschouwing richt *Die aucteur van desen boeck* zich tot alle kersten mensche ende goetwillige lesers. Hij heeft vooral de jeugd op het oog die dreigt te ontsporen.

Aenmerckende die brooscheyt ende crancheyt der menscheliker natueren / doer die welcke menich ionc mensche wt lichter occasien coemt tot valle der sonden / daer hi dicwils in blijft tot in sijn oude dagen / oft totten eynde sijns leuens / sonder hem wt gheheelder herten tot God te keeren: so vinde ic onder veel ander dingen die den mensche tot boosheyte ende sonden trecken / dat sonderlinge periculoes ende hinderlijc sijn / veel ontamelike / oneersame weerlike liedekens ende refereynen: die dagelijcx inde handen van den iongen lieden sijn ende heel ghemeyn²⁹

Zijn drijfveer is zorg over het zielenheil van de jeugd. Het is een terugkerend thema in verband met het geestelijke lied in de late middeleeuwen.³⁰ Het schrijven van contrafacten wordt vaak gemotiveerd met het argument dat de zonde wordt teruggedrongen door nieuwe teksten te schrijven op de melodie van verderfelijke liederen. De keuze voor de ordening van de liederen in het *Devoot ende profitelick boecxken*

– namelijk naar melodie – kan heel goed zijn ingegeven door de uitdrukkelijke bedoeling van Symon Cock om op deze manier de wijsjes van verderfelijke wereldlijke liedjes te kuisen. De uitzonderlijke en ook niet (of nauwelijks) nagevolgde ordening heeft zodoende een polemische lading.³¹ Ook in het voorwoord tot de *Souterliedekens*, eveneens uit Antwerpen afkomstig en ook verschenen toen de populariteit van het *Antwerps Liedboek* manifest moet zijn geweest, staat met nadruk dat de psalmberijmingen zijn geschreven om de jeugd te weerhouden van het zingen van wereldlijke liedjes:

men [...] dagelijcx siet ende hoort (God betert) dat den eerwaardigen naem Gods in lichtvaerdige ydel liedekens so dicmaels biden menschen ontheylicht ende misbruyct wort, so zijn dese souter liedekens met groten arbeyt ende neersticheyt vergadert om dit quaet te verhouden (so vele alst mogelijc zijn sal) ende die jonge juecht een oorsake te gheven om in die plaetse van sotte vleescelike liedekens wat goets te moghen singhen³²

In heel wat zestiende-eeuwse bundels is ongeveer hetzelfde te lezen. De verzamelwoede van de drukkers en verzamelaars is niet alleen door commerciële motieven ingegeven, maar heeft wel degelijk ook een ideologische component: het lied als wapen in de strijd tegen verval.

Hoewel de ijzeren regelmaat van het alfabet weinig ideologie in zich bergt, is er in veel bundels een expliciet verwoord programma aanwezig. Maar hoe zit het aan de andere kant van het spectrum, in de handschriften waarin de chaos van de wereld zijn neerslag lijkt te hebben gevonden? Hoe willekeurig de *alba amicorum* ook mogen lijken, zelfs aan deze bronnen ligt zoets als een plan ten grondslag. De albumhoudster wil namelijk blijken van vriendschap vastleggen en verzamelen. Door zelf liederen te noteren maakt ze duidelijk dat ze deze graag verzamelt en spoort ze haar gasten aan liederen bij te dragen. In de schijnbare chaos van inscripties en liederen is zodoende toch de intentie van de albumhoudster zichtbaar. Zou ik van haar (of hem) een liedje kunnen verwerven, het zou me een genoegen zijn, moet zo'n dame gedacht hebben.

Over de bedoelingen van de contribuanten wil ik het hier verder niet hebben, al zou het de moeite lonen de totstandkoming van zo'n boek zowel te bestuderen vanuit het individuele perspectief van de albumhoudster als vanuit het meervoudige perspectief van de contribuanten.³³ Bovendien kan ook gekeken worden naar intenties van contribuanten door de bijdragen te vergelijken die ze geleverd hebben aan verschillende *alba*. Het zou de mogelijkheid bieden om aan het onder historici vaak beoefende netwerkonderzoek een fascinerende dimensie toe te voegen.

Het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* geeft een goed beeld van de diversiteit aan liedverzamelingen en de rijkdom van het lied tot 1600. Om beter te begrijpen hoe en met welke motieven verzamelaars te werk gingen, is het zinvol hier en daar

kunstmatige scheidslijnen te trekken. Ik heb geprobeerd daar een begin mee te maken. Ik hoop dat velen mij zullen volgen.

Noten

- 1 Een mooie verzameling studies, waarin de nadruk ligt op de rol en de intenties van de auteur is *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels* van Zuiderent en Van der Starre uit 2001. Recent onderzoek naar verzamelhandschriften en verzamelstrategieën in de door mij behandelde periode wordt verricht door Nelleke Moser. Zie voor eerste bevindingen Moser 2003.
- 2 Grijp 1991, p. 162-166. Zie ook Spies 1986, dat in bekorte vorm is opgenomen in Zuiderent & Van der Starre 2001. De bijdrage van Spies concentreert zich evenwel op de zeventiende-eeuwse verzamelingen en belicht vooral de rol van de auteur bij de samenstelling van bundels.
- 3 Uitgegeven door Scheurleer 1889. Zie Grijp 1991, p. 164. Een interessant artikel over de herkomst en samenstelling van een deel van de verzameling is Vellekoop 1997.
- 4 Oosterman 1995.
- 5 Van der Poel e.a. 2004, deel 1, p. 7.
- 6 Het huidige exemplaar van het *Antwerps Liedboek* dateert van 1544, maar het moet voorafgegaan zijn door tenminste twee eerdere drukken, waarvan de oudste mogelijk uit 1537 dateert. Zie Van der Poel e.a. 2004, deel 2, p. 27.
- 7 *Veelderhande gheestelike liedekens* [...]. [Emden, Gillis van der Erven], 1558 (*Repertorium* 2001, D480).
- 8 Zie *Repertorium* 2001, D480-500.
- 9 Een korte introductie biedt Kornrumpf 1981. Zie ook *Repertorium* 2001, H162. Een digitale facsimile van het handschrift is te vinden op <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/sammlung2/allg/cpg.xml?docname=cpg848> [25 mei 2005].
- 10 *Repertorium* 2001, H025. Bestudering van het handschrift heeft me duidelijk gemaakt dat er in verschillende fasen aan gewerkt is, waarbij (door verschillende handen) strofen en liederen zijn toegevoegd aan reeds bestaande katernen, en waarbij eveneens nieuwe bladen en katernen zijn toegevoegd. De complexe samenstelling is tevens object van onderzoek: de ‘werkgroep geestelijk lied’ die onder leiding van Jeske van Dongen en Dieuwke van der Poel werkt aan een uitgave van het handschrift.
- 11 Hierbij valt in de eerste plaats te denken aan de handschriften met de liederen van Hadewijch (*Repertorium* 2001, H014, H043, H044, H145); volgens sommigen zou ook het Gruuthuse-liedboek te beschouwen zijn als een dergelijke auteursverzameling (zie bijv. Brinkman 2005, n. 43); zijn argumenten daarvoor overtuigen mij echter geenszins en ik hoop daar binnenkort uitvoeriger op in te gaan.
- 12 Van der Poel e.a. 2004, p. 7.
- 13 Voor die eerste groep zie hiervoor noot 8; de liedboeken met amoureuze liedjes zijn D001 en D282 in *Repertorium* 2001.
- 14 *Repertorium* 2001, D044 en D061.
- 15 De verklaring voor dit ordeningsprincipe in bundels van Pierre Kemp en anderen (zie Kusters 2001) gaat hier zeker niet op.
- 16 Over het Gruuthuse-liedboek zie Houtsma 1981 en (kritisch ten opzichte van eerdere pogingen tot duiding) Reynaert 1992, p. 160. Over *Enige Hijmmen*, zie Oosterman 2007.
- 17 Utrecht, UB, IO B 13 (*Repertorium* 2001, H243).
- 18 Meertens 1943, p. 299-306.
- 19 Ik denk nu dan ook, nadat ik het handschrift nog eens grondig heb bestudeerd, dat we uit deze bron te veel liederen in het repertorium hebben opgenomen.
- 20 Misschien is het de vrouw die in de ‘Lauwerkrans’ wordt betiteld als ‘ene Maria de Wit’ (Schenkeveld-Van der Dussen 1997, p. 60). Ze kan zeker niet geïdentificeerd worden als de dichteres

- die een lofdicht schreef op een van de werken van Cats – deze werd namelijk geboren op 22 december 1620. Zie hierover Van der Aa 1846, p. 388-389.
- 21 Als algemene introductie op het vrouwenalbum, zie Delen 1989, Oosterman 2002 en Oosterman 2004.
 - 22 Hs. Leiden, UB, BPL 2912 (*Repertorium* 2001, H182). Uitvoerig over dit handschrift Henseler 2000; zie ook Oosterman 2002 en 2003.
 - 23 Hs. Den Haag, KB, 135 J 53 (*Repertorium* 2001, H122).
 - 24 Enigszins vergelijkbaar hiermee is het hs. Cambridge, UL, Dd.6.49 (*Repertorium* 2001, D091) dat bestaat uit een fraai gekalligrafeerd ABC-gedicht, gevolgd door een kleine verzameling liederen.
 - 25 *Repertorium* 2001, D001.
 - 26 De bundel is uitgegeven door J. Klatter in 1984 en bevat zes liederen die ook in het album De Beers staan. Alle zes staan ook in het *Aemstelredams Amoreus Lietboek* uit 1589. Uit deze gegevens mag wellicht afgeleid worden dat de bundel uit 1589 een voorganger heeft gehad die kortweg bekend stond als *Amoreuse Liedekens*, met daarin een afdeling oude en nieuwe liedjes, ofwel een voorganger die daadwerkelijk *Nieuwe Amoreuse Liedekens* heette.
 - 27 Dit wordt wel duidelijk in het driedelige album van Joanna Bentinck (*Repertorium* 2001, H102-104. Zie hierover Oosterman 2002.
 - 28 Over literatuur als antidotum voor droeve personen, zie Pleij 1985, p. 32-34.
 - 29 Scheurleer 1889, p. 5.
 - 30 Zie bijvoorbeeld Hascher-Burger 2001, p. 70.
 - 31 Grijp 1991, p. 165-166 geeft enkele (maar zeer schaarse) voorbeelden die in elk geval laten zien dat we hier met een uitzonderlijk ordeningsprincipe hebben te maken.
 - 32 Van Biezen & Veldhuyzen 1984 (eerste pagina van de ‘Prologhe’).
 - 33 Een bescheiden aanzet daartoe vormt Oosterman 2002.

Literatuur

- Aa, A.J. van der, *Nieuw biographisch anthologisch, en critisch woordenboek van Nederlandse dichters*. Derde deel O-Z. Amsterdam 1846.
- Biezen, J. van & M. Veldhuyzen (ed.), *Souterliedekens* 1540. *Facsimile-edition with introduction and notes*. [Buren] 1984.
- Brinkman, H., ‘De Brugse pelgrims in het Gruuthuse-handschrift’, in: J. Oosterman (red.), *Stad van koopmanschap en vrede. Literatuur in Brugge tussen Middeleeuwen en Rederijkerstijd*. Leuven 2005, p. 9-40. Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 12.
- Delen, M.-A., ‘Frauenalben als Quelle. Frauen und Adelskultur im 16. Jahrhundert’, in: Wolfgang Klose (red.), *Stammbücher des 16. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1989. Wolfenbütteler Forschungen 42.
- Grijp, L.P., *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991.
- Hascher-Burger, U., ‘Muziek in de Moderne Devotie. Doesburg, 1423: Uit verontwaardiging over een schuin liedje van het dienstmeisje van de burens, dicht rector Dirc van Herxen een Latijns gezang’, in: L.P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam 2001, p. 70-74.

- Henseler, M.R., *BPL* 2912. *Das 'Overijssels Liedboek' – Einführende Betrachtung und Teiledition* –. Leiden 2000. Doctoraalscriptie.
- Houtsma, J., 'Iets over de ordening van de liederen in het Gruuthuse-handschrift', in: *Spiegel der letteren* 23 (1981), p. 303-304.
- Kornrumpf, G., 'Heidelberger Liederhandschrift c', in: *Verfasserlexikon*, 2de druk, deel 3 (1981), kol. 584-597.
- Kusters, W., 'Van A tot Z: alfabetisch geordende dichtbundels van Pierre Kemp en anderen', in: Zuiderent & Van der Starre 2001, p. 183-189.
- Meertens, P.J., *Letterkundig Leven in Zeeland in de Zestiende en de Eerste Helft der Zeventiende Eeuw*. Amsterdam 1943. Verhandelingen der Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde Nieuwe Reeks, Deel XLVIII, N^o. 1.
- Moser, N., 'Verspreid verzameld. Rederijkersteksten in vroegmoderne verzamelhandschriften', in: *Nederlandse letterkunde* 8 (2003), p. 101-115.
- Oosterman, J.B., 'Gesproken, gebeden, gezongen. "Minen dienst die es bereit" en "Alle minen troost die is bereyt"', in: *Ons Geestelijk Erf* 69 (1995), p. 216-221.
- Oosterman, J., 'Die ik mijn hart wil geven. Het album van Joanna Bentinck en de zestiende-eeuwse vrouwenalba', in: *Literatuur* 19 (2002), p. 194-202.
- Oosterman, J., "In Oostland wil ik varen". Antwerpener Lieder und ihre Überlieferung in Handschriften und Alben des 16. Jahrhunderts aus Geldern, Overijssel und dem Rheinland', in: Lothar Jordan (red.), *Niederländische Lyrik und ihre deutsche Rezeption in der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2003. Wolfenbütteler Forschungen 99, p. 37-55.
- Oosterman, J., 'Women's Albums: Mirrors of International Lyrical Poetry', in: S. van Dijk e.a. (red.), *I have heard about you'. Foreign women's writing crossing the Dutch border: from Sappho to Selma Lagerlöf*. Hilversum 2004, p. 94-99.
- Oosterman, J., 'Enige Hijmnen ofte Loffsangen (Hs. Utrecht, UB, 1338). Een vroege contra-reformatorische liedbundel,' in: Ch. Caspers, P. Nissen, P. Raedts (red.), *Heiligen en hun wonderen: uit de marge van ons erfgoed*. Nijmegen 2007.
- Pleij, H., 'Literatuur als medicijn in de late middeleeuwen.' In: *Literatuur* 2 (1985), p. 25-34.
- Poel, D.E. van der e.a. (red.), *Het Antwerps Liedboek*, 2 delen, Tiel 2004.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen en cd-rom.
- Reynaert, J., 'Onhoofse liederen. Thematische genres en types in het Gruuthuseliedboek', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 154-196 en 368-374.
- Schenkeveld-Van der Dussen, R. (red.), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcer*. Amsterdam 1997.

- Scheurleer, D.F. (ed.), *Een devoot ende profitelyck boecxken, inhoudende veel ghestelijcke liedekens ende leysenen, diemen tot deser tijt toe heeft connen ghevinden in prente oft in geschrifte. Geestelijk liedboek met melodieën van 1539*. Den Haag 1889.
- Spies, M., “Orde moet er zijn”. Over de inrichting van zeventiende-eeuwse dichtbundels’, in: G. van Eemeren & F. Willaert (red.), *’t Onderzoek leert. Studies over middeleeuwse en 17^{de}-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof. dr. L. Rens*. Leuven 1986, p. 179-187.
- Vellekoop, K., ‘Een liedboekje in het “Devoot ende profitelijck boecxken”. De werkwijze van een verzamelaar’, in: F. Willaert (red.), *Veelderhande liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600: symposium Antwerpen 28 februari 1996*. Leuven 1997, p. 103-117. Antwerpse studies over Nederlandse literatuurgeschiedenis 2.
- Zuiderent, A. & E. van der Starre (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam 2001.

Een profeet uit het Oosten Spiritualist Hendrik Niclaes en de Nederlandse liedcultuur

Martine de Bruin

In de zestiende eeuw, met al haar verstrekkende vernieuwingen op het gebied van de godsdienst, zijn er in de Nederlanden vele geestelijke stromingen bijgekomen, elk met hun eigen liedrepertoire. Heel wat van die stromingen bestaan nog steeds in de eenentwintigste eeuw en ook veel van hun liederen hebben in een of andere vorm de eeuwen overleefd, zoals calvinistische psalmen en lutherse gezangen. Maar er zijn ook religieuze groepen die het niet of alleen in zeer klein verband hebben gehaald, en evenzo hun liederen. Ik noem hier de spiritualisten met drie van hun voormannen die in Nederland actief zijn geweest: David Joris (1501-1556), Hendrik Niclaes (1502-1580) en Hendrik Jansen van Barrefelt (ook genoemd Hiël, ca. 1530-ca. 1594?). Alle drie gingen zij ervan uit dat de mens wedergeboren moest worden tot een geestelijk mens, vanuit de natuurlijke mens die hij al was. De drie verschilden echter onderling van mening over de manier waarop dat zou moeten gebeuren. Bij Joris en Barrefelt was het een langzaam proces. Joris liet de mens God in zichzelf zoeken en Barrefelt stelde dat de mens zichzelf moest leren kennen om zo het goddelijke te herkennen. Niclaes



Portret van Hendrik Niclaes. Gravure van Christoffel van Sichem in Beschrijvinge ende Afbeeldinghe der voornaemste Hooft Ketteren, Amsterdam: Christoffel van Sichem, 1608.

had een snellere en gemakkelijker methode: hij achtte de wedergeboorte mogelijk als de gelovige zich aansloot bij Hendrik Niclaes zelf. Als de gelovige Niclaes gehoorzaam was, kwam hij in aanraking met God en werd hij vanzelf *vergodet*. Op grond hiervan zouden we Niclaes nu waarschijnlijk een sekteleider noemen.

Hiermee was Niclaes een opmerkelijk geestelijk leider in de zestiende-eeuwse Nederlanden en ook daarbuiten. Niclaes was afkomstig uit Westfalen en schreef zijn liederen in een bijzondere taalvariant, die we niet zonder meer Nederlands kunnen noemen. Men kan zich dan ook afvragen of de liederen die hij schreef thuishoren in een *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*. De vraag is eigenlijk tot welke traditie we Niclaes' liederen moeten rekenen.

Hendrik Niclaes

Hendrik Niclaes werd in 1502 geboren in Munster en ontwikkelde zich tot een succesvol koopman. Hij kwam al jong in aanraking met het lutheranisme en werd daarom ook vervolgd. In 1530 vestigde hij zich in Amsterdam. Tien jaar later kreeg hij een visioen waarin hem werd opgedragen het Rijk der Liefde te verkondigen. Hiermee brak voor Niclaes de derde periode in de heilsgeschiedenis aan. De eerste periode, na de zondeval, was de tijd van de wet geweest. De komst van Jezus Christus luidde de tijd van het geloof in. Omdat er slechts weinig mensen werkelijk in Christus geloofden, zou er een tweede zondeval hebben plaatsgehad. Deze werd met de komst van de profeet Niclaes ingewisseld voor de tijd van de liefde en de verwachting van het eeuwige rijk van de vrede. Dit rijk was niet voor iedereen weggelegd: eenieder die Niclaes niet volgde, zou verdoemd worden. Niclaes verhuisde met zijn gezin naar Emden en begon daar zijn Huis der Liefde op te bouwen. Hierbij maakte hij gebruik van zijn commerciële netwerk en benutte hij zijn handelsreizen tevens als zendingsreizen. Later vestigde hij zich in Kampen en in Rotterdam. In 1565 kreeg hij opnieuw een visioen. Hierin werd hem opgedragen te vertrekken naar het 'vredesland', de stad Keulen. Dat deed hij en hij bleef daar tot aan zijn dood in 1580.¹

Gedurende de veertig jaar na zijn eerste visioen had Niclaes een uitgebreid netwerk opgebouwd, zowel in de Nederlanden als in onder meer Duitsland, Frankrijk en Groot-Brittannië. Van belang is dat er binnen zijn groep weinig aandacht bestond voor ceremonieën. Het was voor de aanhangers mogelijk om de rooms-katholieke kerk te blijven frequenteren met inachtneming van alle bijbehorende sacramenten. Toch werd het Huis der Liefde wel degelijk als ketterij beschouwd. Niclaes werd bijvoorbeeld nog vermeld in een boek over aartsketters uit het begin van de zeventiende eeuw, naast bekendere namen als Johannes Hus, Jan van Leiden en Mohammed.²

Binnen het Huis der Liefde gold een strenge hiërarchie en werd er een zwaar geldelijk beroep op de gelovigen gedaan. Velen van hen konden zich echter zo'n kostbare religie wel veroorloven. Het is opvallend hoeveel bekende namen onder Niclaes' volgelingen te vinden zijn, zoals die van de drukker Plantijn, de cartograaf Ortelius

en de dichters Jan van der Noot en Lucas d'Heere. Het Huis der Liefde was kennelijk een elitair gezelschap. Maar onder hen bevond zich ook de bovengenoemde Hendrik Jansen van Barrefelt, wever van beroep. Deze zou later leider worden van een afsplitsing van het Huis der Liefde.

Niclaes communiceerde met zijn leden door middel van brieven en geschriften, in handgeschreven kopieën of in gedrukte vorm. Een van de vroege drukkers van Niclaes' werk was de Deventenaar Dirk van de Borne. Deze had eerder suspect drukwerk afgeleverd, maar ontkwam aan vervolging, omdat de rechtbank het argument accepteerde dat hij de inhoud van het door hem gedrukte werk niet kon bevatten. Bekender is de drukker van het belangrijkste geschrift van Niclaes: Christoffel Plantijn. In 1556-1557 drukte hij in Antwerpen het boek *Den Spiegel der gerechticheyd*, een buitengewoon kostbaar boek. Naast deze verzameling visioenen publiceerde Niclaes diverse werken voor zijn volgelingen, zoals een evangelie, een catechismus, spreuken, diverse 'vermaningen' en verhandelingen, de al genoemde brievenboeken, een spel van sinne, onberijmde psalmen, refreinen en liederen. Voor een overzicht van Niclaes' bundels waarin liederen voorkomen, zie bijlage 2.

Nederlandse liederen?

In het hoofdwerk van Niclaes en in zijn andere vroege publicaties vallen twee dingen op. Ten eerste het lettertype, een zogenaamde Schwabacher, die erg Duits aandoet. Dit geldt opmerkelijk genoeg ook voor de versies die bij de Franstalige Plantijn zijn verschenen. Paul Valkema Blouw, die hier in 1984 een publicatie aan wijdde, kwam met een verklaring die goed past bij de handelsactiviteiten van Niclaes.³ De meeste volgelingen van Niclaes waren te vinden in het noordoosten van de Nederlanden en de aangrenzende gebieden, grosso modo het Hanzegebied. Deze potentiële lezers waren gewend aan de Schwabacher. Overigens is dit geen nieuw gegeven. Zowel de eerste publicaties van Menno Simons als die van David Joris verschenen ook doelgroepsgericht in dit lettertype.

Ten tweede valt de door Niclaes gebezigde taal op. Deze lijkt zowel op Oost-Nederlands als op Nederduits, maar het is moeilijk te bepalen om welke variant het gaat. Dit probleem speelt vooral bij de dichtwerken. Als voorbeeld de eerste strofe van het negentiende lied uit Niclaes' *Cantica H.N. Lieder offte gesangen* (1573):

Gods licht wil nicht vorborgen zijn
Went idt geit nu upp klaer und fijn
Und vorlucht se al van binnen
Die Gods Liefte nu beminnen, nu beminnen.

Zo te zien hebben we bij Niclaes' poëtische teksten van doen met een soort literaire mengtaal. Daarmee bevinden we ons aan de uiterste rand van het *Repertorium van*

het Nederlandse lied tot 1600, dat zich immers beperkt tot de Nederlandse taal. Bij de vraag of de liederen van Niclaes een plaats moesten krijgen in het *Repertorium* heb ik gezocht naar alternatieve criteria, omdat de taal te weinig houvast bood. De plaats van uitgave bleek evenmin een zinvol criterium. Niclaes' liederen werden namelijk met minimale variatie zowel in Nederlandstalig als in Duitstalig gebied gedrukt, namelijk in Deventer, Antwerpen en Keulen.

Een derde mogelijkheid was te kijken naar de literaire en muzikale tradities waarin Niclaes werkte. De taalkundige Gilbert de Smet kwam in 1976 met een theorie die ik hier sterk vereenvoudigd weergeef.⁴ Had Niclaes met een eerder werk, een spel van sinne, al laten zien schatplichtig te zijn aan de Nederlandse rederijkers, dit blijkt eens te meer uit zijn latere dichtwerk en dan vooral uit de titels en dichtvormen – vooral rondelen, refreinen en liederen. Deze connectie met de rederijkerij is niet zo verwonderlijk, als we bedenken dat Niclaes van 1530 tot 1540 in Amsterdam woonachtig was en veel contact had met Nederlandstalige schrijvers. Onder hen bevonden zich de al genoemde Lucas d'Heere en Jan van der Noot, maar ook Dirk Volkertsz. Coornhert was een goede bekende van Niclaes. Deze gegevens lijken erop te wijzen dat Niclaes in een Nederlandstalige literaire traditie werkte.⁵ Daarbij werd zijn werk vaak verzorgd door Nederlandse volgelingen, die waarschijnlijk enige invloed hadden op de uiteindelijke teksten, inclusief de kleuring van de taal. Na Plantijn drukte bijvoorbeeld Augustijn van Hasselt te Kampen voor hem.

De contrafactuur

In het verlengde van de literaire traditie kan er gekeken worden naar het liedcircuit waarin Niclaes zich begaf. De dichtvormen kan hij hebben afgekeken van de Nederlandse rederijkers, maar hoe zit het met de melodieën? Zoals alle dichters van zijn tijd maakte Niclaes gebruik van de contrafactuur: hij schreef nieuwe teksten op bestaande melodieën. Heeft Niclaes ingespeeld op het repertoire van in de Nederlanden bekende zangwijzen, of viel hij terug op hem van huis uit bekende melodieën? Is het mogelijk om aan de hand van de teksten, wijsaanduidingen en contrafactrelaties te bepalen bij welk liedrepertoire Niclaes aanhaakte?

Niclaes' liederen verschenen vooral in zijn eigen liedbundels, waarin hij zijn leer behandelt. In het zojuist geciteerde 'Gods licht wil nicht vorborgen zijn' roept Niclaes bijvoorbeeld de mensen op naar zijn Huis der Liefde te komen (volledige tekst in bijlage 1):

Daerum vorsammelt nu alle saen
Wilt to dem Huse der Lieften gaen
Went daer inne werde gij vorlicht
Menn nummermehr daer buten nicht, daer buten nicht.
(*Cantica*, lied 19, strofe 3)

Om bovenstaande vragen te beantwoorden heb ik vooral gekeken naar de eerste grote zangbundel, de *Cantica H.N. Lieder offte gesange*, in 1573 gedrukt te Keulen. Sommige van de 28 liederen in deze bundel komen al voor in eerdere werken als Nicolaes' *Psalmen vnde Ledern* (Antwerpen: Plantijn 1565-1566) of zijn later herdrukt.

Er zijn drie manieren om te herkennen welke melodieën of bronteksten (de liedteksten die als voorbeeld hebben gediend) Nicolaes heeft gebruikt. Ten eerste geeft hij vaak zelf een wijsaanduiding. Deze staan in het liedboek uit 1573 niet zoals gebruikelijk bij het lied zelf, maar in een aparte index. In de latere drukken zijn ze wel bij de liederen gevoegd. Ten tweede hergebruikte Nicolaes regelmatig de eerste regel(s) van zijn brontekst, een systeem dat initiële ontlening wordt genoemd.⁶ Van het wereldlijke voorbeeld 'Den dach en wil niet verborgen zijn' (bekend uit het *Antwerps Liedboek* van 1544, lied 19) maakte hij bijvoorbeeld het boven geciteerde 'Gods Licht wil nicht vorborgen zyn'.⁷ Maar soms is het iets moeilijker te zien. Aan het lied

O lustelike mey ghi zijt nu in saisoene
Schoon ende groene
(*Antwerps Liedboek*, lied 28)

ontleende Nicolaes alleen de aanroep en de rijmwoorden, zij het in omgekeerde volgorde:

O gy Geweldigers die nu staet groene
In juw saisoene
(*Cantica*, lied 24)

Hoe klein deze overeenkomst misschien ook lijkt, de combinatie van de rijmwoorden en het strofeschema is zo bijzonder dat we de wijsaanduiding hier niet eens nodig hebben. Ten slotte kan gekeken worden of het strofeschema van een lied verraadt welke tekst of melodie eraan ten grondslag heeft gelegen, via de zogenoemde strofische heuristiek. Van deze drie methoden levert de wijsaanduiding overigens het meeste resultaat.

Bij beide voorbeelden verwijst Nicolaes naar een liedje dat we kennen uit het *Antwerps Liedboek*. Dit blijkt bij meer dan de helft van de liederen uit de *Cantica* het geval. Op zich is dit al een belangrijke aanwijzing voor een sterke relatie met de Nederlandse liedcultuur, maar we kunnen deze nog verder preciseren. Van de 22 wijsaanduidingen die Nicolaes opgeeft, vinden we er maar liefst 20 terug in de *Souterliedekens* van 1540, de vroegste Nederlandse psalmberijming, geschreven op wereldlijke wijzen. Dat kan geen toeval zijn. Bovendien komen de wijsaanduidingen van Nicolaes vaak vrijwel letterlijk overeen met die in de *Souterliedekens*, aanmerkelijk vaker dan met beginregels uit het *Antwerps Liedboek*.

Ik geef enkele voorbeelden. Soms gaat het om kleine verschillletjes. Zo komt

Niclaes' wijsopgave 'Kumpt vorth kumpt vorth ane vordrach' bij het zevende lied uit de *Cantica* overeen met zowel een beginregel van het *Antwerps Liedboek* als een wijsaanduiding in de *Souterliedekens*. Maar waar Souterliedeken 123 heeft 'Comt voort coemt voort sonder verdrach, mijn alderlief', vinden we in het *Antwerps Liedboek* bij lied 14 de beginregel 'Confoort confoort sonder verdrach, / Mijn liefste boel verborghen'. 'Confoort' is een kennelijke verbastering van 'Comt voort'. Niclaes zal dus eerder aan de *Souterliedekens* dan aan het *Antwerps Liedboek* hebben ontleend. Dit wordt bevestigd door de strofevorm van de betreffende liederen. Deze is bij Niclaes en de *Souterliedekens* identiek, namelijk 4A 3b 4A 2A 3b, terwijl in het *Antwerps Liedboek* de vierde regel, de 2A, ontbreekt. Nu is dit vers een herhaling van een gedeelte van de voorgaande regel en dat is geen wezenlijk verschil in strofevorm: er is geen belemmering om alle drie de teksten op dezelfde melodie te zingen. De formele overeenkomst is dus geen hard bewijs, maar wel een extra aanwijzing voor het verband tussen *Souterliedekens* en Niclaes.

Niet alle relaties hoeven op een dergelijk subtiele wijze benaderd te worden. Sommige verbanden zijn zonneklaar. Zo geeft Niclaes voor het vijfde lied in de *Cantica*, 'O Godt ick moth to dy roepen seer' (*Repertorium* 15287), als wijsaanduiding 'Vrouw Venus gy zyt so schonen wyf' op. Dit herkennen we probleemloos in de wijsopgave van het 115de Souterliedeken: 'Vrou Venus ghi sijt so schoonen wijf, ghi staet in minen sinne'. Verder komt deze wijs niet voor en we kennen ook geen lied dat zo begint.⁸ Bij lied 10 uit de *Cantica* is iets dergelijks aan de hand. 'In juwen Godt nu jubileert, / Loven wilt Em, O Israel' (*Repertorium* 13913), wordt gezongen op de wijs van 'Loverkens dat zynt Loverkens'. Deze wijsaanduiding komt ook voor in de *Souterliedekens* (nr. 145, 'Loven so wilt mijn siel den Heer, / Loven wilt hem en danbaer zijn') en verder alleen nog bij het 64ste lied in Jan Fruytiers liedbundel *Ecclesiasticus* (Antwerpen 1565), waar eerst het betreffende Souterliedeken wordt genoemd.⁹ Alhoewel het denkbaar is dat Niclaes Fruytiers' liedboek heeft gekend, zal hij toch hebben verwezen naar het Souterliedeken. Hij hergebruikt namelijk het begin van de tweede regel daarvan: 'Loven wilt hem en danbaer zijn' wordt bij hem 'Loven wilt Em, O Israel'.

Zo zijn er meerdere voorbeelden te noemen. Het blijkt dus niet alleen mogelijk om Niclaes' afhankelijkheid van het Nederlandse liedrepertoire vast te stellen, maar ook dat hij bij de meeste van zijn liederen de *Souterliedekens* heeft nagevolgd. Er lag bij wijze van spreken een exemplaar op zijn schrijftafel.¹⁰

Overige melodieën

Van zeven liederen hebben we de melodie niet kunnen traceren in het *Antwerps Liedboek* of de *Souterliedekens*, maar ook daaronder kunnen we bevestigingen van de Nederlandse connectie vinden. Van de twee resterende liederen met een wijsaanduiding heeft er één de wijs 'Tant que vivray' (lied 6). Op deze Franse melodie zijn

talrijke Nederlandse teksten gezongen, waarvan de oudste werd overgeleverd in het *Devoot ende profitelijck boecxken* van 1539. Lied 23 moet worden gezongen op de melodie van ‘Het voer een scepken ten haring’. Dit lied kennen we niet, althans niet de tekst. Als wijsaanduiding is het niet bekend van vóór Niclaes’ bundel, maar het lijkt op ‘Het voer een man te houten’, dat als wijsaanduiding bij een lied met gelijke strofevorm voorkomt in het *Devoot ende profitelijck boecxken*. De wijsaanduiding ‘Het voer een scepken ten haring’ komt wel voor in een jongere bron: de bovengenoemde Hendrik Jansen Barrefelt gebruikte deze in zijn *Geestelicke Lieder*.¹¹ Bij zo’n zeldzame melodieverwijzing moet er haast wel sprake zijn van ontlening.

Dit is niet de enige keer dat er een rechtstreeks verband is tussen de liederen van de verschillende spiritualistische voormannen. Een ander lied van Niclaes zonder parallel in de *Souterliedekens* is ‘Wy hebben ein stercke Stat, loopt rat’ (lied 11), voor het eerst gepubliceerd in 1566. Als wijsaanduiding vermeldt het register ‘zoals het begint’, hetgeen ons niet verder helpt. Ook de beginregel en rijmwoorden lijken geen parallel te hebben. Het laatste redmiddel, de strofevorm, levert echter wel iets op. Het lied blijkt een strofische parallel van een liedje van die andere spiritualist, David Joris: ‘Al voor des werelts grond, Ick stond’, te vinden in Joris’ *Geestelijck Liedt-Boecxken*, overgeleverd in drukken van circa 1576 of later, maar waarschijnlijk al in de jaren dertig geschreven. De strofe is voldoende karakteristiek om een verband te kunnen aannemen.¹²

Ook lied 16 wordt ‘zoals het begint’ gezongen. Hier levert de beginregel in samenhang met de strofevorm een verwijzing op naar Niclaes’ literaire circuit: de rederijkers. Zijn ‘Vorhocht,, in docht,, / Du lieflicke Jocht’ vertoont sterke gelijkenis met ‘Verhuecht in duecht, Ghy Retrozynse juecht,, / In conste vermaert’ (voor het eerst overgeleverd in het *Aemstelredams, Amoreus lietboek* uit 1589, lied 117). De rijmen zijn gekunsteld en de tekst bevat verwijzingen naar zinspreuken van diverse rederijkerskamers. Weliswaar is het Amsterdamse liedboek van later datum dan Niclaes’ boek, maar het betreffende bronlied moet ouder zijn. Het moet op zijn laatst van 1566 dateren, het jaar waarin Niclaes’ lied voor het eerst verscheen. Dat stemt overeen met eerdere vermoedens dat ‘Verhuecht in duecht’ een Leidse bijdrage is aan een rederijkersfeest dat in 1548 in Dordrecht is gehouden.¹³

Van de resterende drie liederen zonder wijsaanduiding is geen parallel te vinden met ander contemporain liedmateriaal.

Ten slotte

Alles bij elkaar is er voldoende grond aanwezig gebleken om Niclaes een plaatsje te gunnen in het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*. Dat Niclaes aanhaakte bij de Nederlandse liedcultuur wil overigens niet zeggen dat hij daar een belangrijke rol in heeft gespeeld. De liedcircuitmethode kan natuurlijk ook andersom worden toegepast: zijn Niclaes’ liedjes in andere bundels verschenen en hebben latere lied-

6. In de Düsternis des düvels heer,
Erren se alle (f), so lancx so meer, f: Jer. 5.c.9.
Die nu Gods Liefte vorachten,
Daer se alle inn vorsmachten: inn vorsmachten.

c
7. Daerüm is Godt de (g) Liefte soet, g: 1. Joan. 4.
Die uns in Liefte nu leven doet,
Oick in alle (h) Eindracht vorheven, h: Eph. 4. Col. 3.b.
In de Lief't ist uns gegeven: uns gegeven.

8. Hyr mit vorfröuwen wy uns in Godt,
Went lief tho hebben is (i) syn Gebodt: i: Deut. 6. Math. 21.d. Joan. 13.15
Oick idt Vorfüllen van Godes Wet,
De gantze Schrift, Christus Geset: Christus Geset.

9. O Princen Godes, groit unde klein,
Vorkündicht dit Licht nu al gemein,
Daer Godt uns mede begavet hefft.
Wal em die nu in Lieften lefft: in Lieften lefft.

Uit: Hendrik Niclaes, *Cantica H.N. Lieder offte gesangen. Dorch H. N. am dach gegeben, unde uppit Nye overseen unde vorbetert, unde met mehr Gesangen vormehret*. [Keulen?]: s.n. 1573, fol. 15r. De u/v/w- en i/j- spelling is genormaliseerd en de door Niclaes gebruikte aanduidingen voor klinkerverandering – een rondje boven lange klinkers en een e-tje of half rondje boven korte klinkers – zijn beide als moderne umlaut weergegeven.

Bijlage 2. In het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* opgenomen werken van Hendrik Niclaes, chronologisch geordend

Hendrik Niclaes, *Van dat Geestelicke Landt der belofften*. [Deventer, Theodoricus II Borne, 1553-1555]. Amsterdam UB: OK 65-555 (6). Drukker o.g.v. Valkema Blouw 1984. Bevat 2 liederen.

Hendrik Niclaes, *Psalmen unde Ledern, vorthgebracht dorch H.N. doe em de Heer mith de rude sijner castijdinge antastede*. [Antwerpen, Christoffel Plantijn, 1566-1567?]. Amsterdam UB: 2007 F 53. Drukker o.g.v. Valkema Blouw 1984. Bevat niet-strofische psalmen en 16 liederen.

Hendrik Niclaes, *Cantica H.N. Lieder offte gesangen. Dorch H. N. am dach gegeben, unde uppit Nye overseen unde vorbetert, unde met mehr gesangen vormehret*. [Keulen?], s.n., 1573. Amsterdam UB: OK 65-666:2. Liedboek met 28 liederen.

- Hendrik Niclaes, *Comoedia. Ein Gedicht des Spels van Sinnen, dorch HN. am dach gegeben, unde van Ein uppert nye överseen unde vorbetert*. [Keulen?, Niclaes Bohmbargen?], 1575. Haarlem Stadsbibliotheek: 86 c 15: 1. Toneelstuk met 1 lied.
- Hendrik Niclaes, *Etliche Klach-liederen HN. Daer-mede he vör Gode klaghet, över de Wedderstrevinge der Minschen, wedder de liefde anse bewesen: unde over de Unbillichheit die Em van sijne Gelieveden wederfaeret*. [Keulen?, Niclaes Bohmbargen?], 1575. Haarlem Stadsbibliotheek: 86 c 15:5. Bevat onder meer 10 liederen en een rondeel.
- Hendrik Niclaes, *De Lieder edder gesangen H.N. For goeder Leve unde Stichtinge, den Hüsgesinne der Lieften, unde en allen die sick daer-thoe wenden*. [Keulen?, Niclaes Bohmbargen?], 1575. Leiden UB: 1497 G 28-1. Bevat 32 liederen.
- Hendrik Niclaes, *Refereinen unde Rondelen edder rymische Spröken. Dorch H.N. am dach gegeben, unde van em uppert nye överseen unde vorbetert. Anno 1575*. [Keulen?, Niclaes Bohmbargen?], 1575. Leiden UB: 1497 G 28-2. Refrein- en rondeelbundel met 1 refrein waarin passages gezongen worden.

Noten

- 1 Zie verder Zijp 1986.
- 2 Zijp 1986, p. 76. Het betreft het werk *Historische beschrijvinge ende affbeeldinge der voorneemste hoofdketteren*. De Duitse en Nederlandse vertaling dateren van 1608.
- 3 Valkema Blouw 1984.
- 4 De Smet 1976.
- 5 Naast de literaire traditie bij de dichtwerken is er volgens De Smet sprake van een theologische traditie bij het proza. Niclaes' werk lijkt niet alleen qua lettertype, maar ook qua inhoud en taal op die van Joris en Barrefelt. Dit proza doet vermoeden dat het om een spiritualistische, theologische schrifttaal gaat.
- 6 Grijp 1991, p. 81 e.v.
- 7 Ook David Joris schreef een lied met deze beginregel (Den Dach mach niet verborgen sijn), maar gezien de sterk verschillende strofenvorm heeft Niclaes dat niet voor ogen gehad.
- 8 Wel is er in het zogenaamde Handschrift Meermann (Brussel KB II 2631, ca. 1525) een lied over Heer Danel en Vrouw Venus, met als beginregels 'Her danel ghy sijt soe schoenen man / Ghi staet in minen sinnen'. Dit doet sterk denken aan de wijsaanduiding in de *Souterliedekens*. Een variante versie van dit lied, waarvan het verhaal bekendstaat als de Tannhäuserlegende, komt met een andere beginregel en onder de titel Van Heer Danielken voor in het *Antwerps Liedboek* (lied 160). Zie Van der Poel e.a. 2004, deel 2, p. 362.
- 9 Het is mogelijk dat 'Loverkens dat zynt Loverkens' betrekking heeft op een lied in het *Antwerps Liedboek* (nr. 164, *Wie was die ghene die die looverkens brac*), maar dit is onzeker. Zie Van der Poel e.a. 2004, deel 2, p. 381.
- 10 Over de *Souterliedekens* en hun verspreiding onder de rooms-katholieke en 'ketterse' stromingen, zie Lenselink 1983, Visser 1991 en Grijp 1994.
- 11 De liederen uit deze bron (Amsterdam UB) zijn niet opgenomen in het *Repertorium*. De datering van de druk is onzeker, maar zeker niet zestiende-eeuws. De liederen zullen evenwel voor 1600 zijn geschreven. Barrefelt werd ca. 1530 geboren. Voor de inhoud, zie De Vooyts 1904.
- 12 Een aantal liederen van David Joris is gedateerd; de meeste zijn uit de jaren 1534-1536.
- 13 Vergelijk de bijdrage van Dieuwke van der Poel in deze bundel.
- 14 Niclaes' 'Vorhort, Heer, mijn beklach / Over dees bosen sinnen' (*Repertorium* T6661) is als wijs-

aanduiding gebruikt in *Vijf Geestlike Liederen*, Leiden: Jan Theunisz 1600, fol. C6v: 'Verhoort Heer mijn gheclach'.

Literatuur

- Bruin, C.C. de, 'Radicaal spiritualisme te Leiden', in: *Rondom het woord* 17 (1975), p. 66-81.
- Fontaine Verwey, H. de la, 'De geschriften van Hendrik Niclaes: prolegomena eener bibliographie', in: *Het Boek* 26 (1940-1942), p. 161-211.
- Grijp, L.P., *Het Nederlandse lied in de Gouden eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991. Publikaties van het P.J. Meertens-instituut 15.
- Grijp, L.P., 'A different flavour in a psalm-minded setting: Dutch Mennonite hymns from the sixteenth and seventeenth centuries', in: A. Hamilton e.a. (red.) *From martyr to muppy. A historical introduction to cultural assimilation processes of a religious minority in the Netherlands: the Mennonites*. Amsterdam 1994, p. 110-132.
- Lenselink, S.J., *De Nederlandse psalmberijmingen in de 16e eeuw van de souterliedekens tot Datheen met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*. 2de druk met enige aanvullingen en verbeteringen. Dordrecht 1983.
- Monfils, L., 'Family and friends: Hendrik Niclaes's "Low German" writings, printed in England during the rise of the Quakers', in: *Quaerendo* 32 (2002/1), p. 257-283.
- Poel, D. van der (eindred.), D. Geirnaert, H. Joldersma, J. Oosterman, met reconstructie van de melodieën door L. Grijp, *Het Antwerps Liedboek*. Tiel 2004. 2 delen en 2 cd's. Deltareeks.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001. 2 delen en cd-rom.
- Smet, G.A.R. de, 'Hendrik Niclaes: ein vergessener niederdeutscher Dichter: die Sprache seiner Comoedia und die sogenannte ostniederländische Literatursprache', in: Friedhelm Debus & Joachim Hartig (red.), *Festschrift für Gerhard Cordes zum 65. Geburtstag*. Bd. 2. Sprachwissenschaft. Neumünster 1976, p. 389-402. Ook verschenen in: G.A.R. de Smet & L. de Grauwe (red.), *Kleine deutsche Schriften*. Gent 1991, p. 424-437.
- Valkema Blouw, P., 'Printers to Hendrik Niclaes: Plantin and Augustijn van Hasselt', in: *Quaerendo* 14 (1984), p. 245-276.
- Valkema Blouw, P., 'De Antwerpse jaren van Niclaes Mollijns, 1579-86', in: *De Gulden Passer* 70 (1992), p. 87-115.
- Valkema Blouw, P., 'Was Plantin a member of the Family of Love? Notes on his dealings with Hendrik Niclaes', in: *Quaerendo* 23 (1993), p. 3-23.
- Valkema Blouw, P., *Typographia Batava, 1541-1600: repertorium van boeken gedrukt in Nederland tussen 1541 en 1600. A repertorium of books printed in the Northern*

Netherlands between 1541 and 1600. Nieuwkoop 1998, 2 delen.

Visser, P., 'Litanie van een liturgisch stiefkind: een korte geschiedenis van de psalm bij de doopsgezinden', in: J. de Bruijn & W. Heijting (red.), *Psalmzingen in de Nederlanden: vanaf de zestiende eeuw tot heden*. Kampen 1991, p. 115-148.

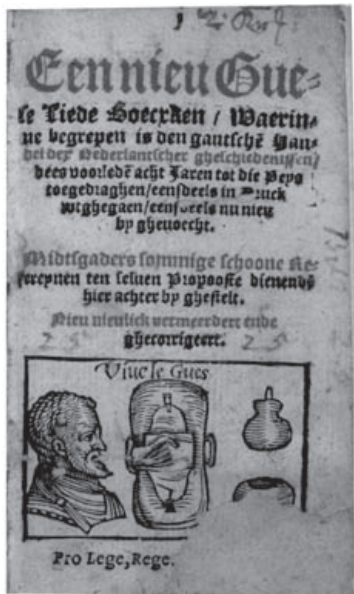
Vooy's, C.G.N. de, 'Een anabaptisties liedboekje uit de 2de helft der zestiende eeuw', in: *Taal en letteren* 14 (1904), p. 321-325.

Zijp, R.P., 'Spiritualisme in de 16de eeuw, een schets', in: *Ketters en papen onder Filips II: het godsdienstig leven in de tweede helft van de 16de eeuw*. 2de en verb. druk. Den Haag 1986, p. 75-93.

Een nóg ouder geuzenliedboek Signalement van de druk [1576-1577] met de oudst bekende Nederlandse Wilhelmustekst¹

Martine de Bruin

Dat een zestiende-eeuws lied niet alleen voor specialisten interessant hoeft te zijn, bleek in 1996. De vondst van een tot dan toe onbekende druk van het beroemde geuzenliedboek was heet nieuws en haalde zelfs het NOS-journaal. Deze belangstelling gold vooral één lied uit de genoemde bundel: het Wilhelmus, dat ongetwijfeld het bekendste Nederlandse lied uit de hele zestiende eeuw is. Waar decennialang was aangenomen dat het oudste geuzenliedboek, met daarin de oudst bekende Nederlandse versie van het Wilhelmus, van 1581 dateerde, trof ik in 1996 een nog oudere uitgave aan in de Parijse Bibliothèque Nationale.² Dit gebeurde na een tip van de gerenommeerde bibliograaf en typograaf Paul Valkema Blouw, wiens *magnum opus* over Noord-Nederlandse drukken uit de periode 1541-1600 in 1998 is verschenen.³ Het nieuw gevonden geuzenliedboekje – zonder jaar, plaats en naam – kon op grond van historisch en typografisch onderzoek wel degelijk aan een bepaalde drukker worden toegeschreven en het kon bovendien worden gedateerd. Het bleek in 1577-1578 te zijn gedrukt door Jan Canin te Dordrecht en was daarmee drie à vier jaar ouder dan de uitgave 1581.



De oudst bekende druk van het geuzenliedboek, uit [1576-1577]. Ex. Göttingen NSUB.

Algemeen wordt aangenomen dat de eerste druk van het geuzenliedboek ongeveer uit 1574 moet stammen en dat betekende dat met de vondst van het boekje uit 1577-1578 de eerste druk nog niet in zicht was. Dat is nog steeds zo, maar inmiddels is er een volgend stapje in de richting van die eerste druk gezet. Kort na 1996 vond ik namelijk een nóg iets oudere uitgave van het geuzenliedboek in de Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek te Göttingen. Deze ‘nieuwe oudste druk’ hebben we opgenomen in het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* als nummer D294, zonder daar veel ruchtbaarheid aan te geven. Nadien is echter enige verwarring ontstaan over de verschillende edities: op enkele internetsites is het Göttinger boekje bijvoorbeeld gelokaliseerd in Parijs. Daarom volgt hier een signalement van de laatst gevonden druk, met een uitgebreidere beschrijving dan in het *Repertorium* kon worden gegeven.

Het geuzenliedboek [1576-1577]

Het bewuste boekje, 12,5 bij 6,7 cm groot, bevindt zich in de Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek te Göttingen en werd in de catalogus aldaar gedateerd op [1608]. Dat dit een onjuiste datering is, valt al enigszins af te leiden uit de titel:

Een nieu Guese Liede Boeckken/ Waerinne begrepen is den gantschen Handel der Nederlantscher gheschiedenissen/ dees voorleden acht Jaren tot die Peys toegedraghen/ eensdeels in Druck wtghegaen/ eensdeels nu nieu by gheuoecht. Midtsgaders sommige schoone Refereynen ten seluen Propooste dienenden hier achter by ghestelt. Nieu [!] nieulick vermeerdert ende ghecorrigeert [houtsnede ‘Viue le Gues’] Pro Lege, Rege [...] [rechterbenedenhoek pagina afgescheurd]

Voor de datering is de zinsnede ‘gantschen Handel der Nederlantscher gheschiedenissen dees voorleden acht Jaren tot die Peys’ belangrijk. Kennelijk was het op het moment van uitgave acht jaar geleden dat de ‘Nederlandse geschiedenissen’ (de Opstand, de Tachtigjarige Oorlog) begonnen. We weten echter niet precies wat een zestiende-eeuwer beschouwde als het begin van de Opstand. In de jaren zestig van de zestiende eeuw zijn namelijk meerdere gebeurtenissen aan te wijzen die als eerste oorlogshandeling opgevat konden worden. Ook is niet meteen duidelijk op welke vrede er gedoeld wordt, acht jaar na het begin van de oorlog.

Gelukkig bieden geuzenliedboekjes doorgaans nog andere aanknopingspunten, in het bijzonder de inhoud van de liederen. Het eveneens ongedateerde geuzenliedboekje te Parijs kon gedateerd worden op grond van de beschreven gebeurtenissen. Het idee is dat een geuzenliedboek een bundeling is van liedjes die eerst zelfstandig op losse bladen of in pamfletten als een soort nieuwsberichten waren verschenen. De liederen gaan over of hebben verband met recente gebeurtenissen tijdens de Opstand. Het boek moet logischerwijze enige tijd na de laatst beschreven gebeurtenis zijn ge-

drukt. Dat die ‘enige tijd’ hoogstwaarschijnlijk een korte tijd is, heb ik in 1997 – met behulp van wat Kuiper & Leendertz en Grijp eerder gepubliceerd hadden – al eens beredeneerd.⁴ De blaadjes en in iets mindere mate de boekjes met de gebundelde liedjes hadden actualiteitswaarde.

Een nuttig hulpmiddel is de uitgave van de geuzenliederen door E.T. Kuiper, in 1924-25 postuum uitgegeven door P. Leendertz Jr. De liederen zijn er chronologisch gepresenteerd. Kuiper gaf van elk lied de periode aan waarin het naar zijn mening was ontstaan. Het jongste lied uit het Göttinger boekje dateerde hij op december 1576.⁵ Dit liedje van de hand van Pieter Sterlinx gaat over François Martini Stella, die door de Algemene Staten naar de noordelijke gewesten gezonden was om Friesland en Groningen te bewegen zich bij de op 8 november 1576 ondertekende Pacificatie van Gent aan te sluiten. Zijn in het lied beschreven wederwaardigheden te Groningen komen overeen met de beschrijving door de contemporaine historicus Bor en lopen tot Stella’s vertrek naar Brussel, dat door Bor op eind november wordt gedateerd.⁶ Hiermee moeten we het boekje op zijn vroegst op eind december 1576 dateren. Immers, het lied moest nog worden geschreven en het boekje gedrukt. We hebben nu in elk geval een goede indicatie om de titel te interpreteren: de genoemde ‘peys’ moet wel de Pacificatie van Gent zijn. En de acht ‘voorleden’ jaren brengen ons in 1568, het jaar van de slag bij Heiligerlee en de executie van Egmond en Hoorne. Het jaar ook dat momenteel wordt gezien als het beginpunt van de Opstand. Dat het drukje niet veel later verschenen zal zijn, ligt ook besloten in het woordje ‘peis’. In diverse pamflettitels uit 1576 wordt die term gebruikt, terwijl hij in 1577, als onder meer het Eeuwig Edict is getekend (12 februari van dat jaar), nauwelijks meer valt.

De datering van het in Parijs aangetroffen geuzenliedboekje is langs dezelfde lijnen verlopen. De titel daarvan luidt namelijk:

Een Nieu Geuse Liedten boecxken/ Waer inne begrepen is den gantschen Handel der Nederlantscher geschiedennis/ dees voorleden thien Jaren tot noch toe toeghedragen [...]

Op grond van de inhoud is het Parijse boekje te dateren op het uiterste einde van 1577 of 1578. En op grond van de ‘voorleden thien Jaren’ uit de titel moet het ongeveer twee jaar jonger zijn dan het exemplaar te Göttingen. Deze gegevens zijn met elkaar in overeenstemming als we ervan uitgaan dat het Parijse boekje in 1578 is verschenen: zo’n twee jaar na het Göttinger boekje uit eind 1576 of begin 1577. Overigens hoeven de twee uitgaven geen rechtstreeks verband met elkaar te hebben.

Een verder mogelijk middel tot datering – de activiteiten van de betreffende drukker – kunnen we niet te hulp roepen. De drukker van dit boekje is niet bekend. De vermaarde bibliograaf P. Valkema Blouw (†) was zo vriendelijk om de kopieën te bekijken, maar ook hij kon geen uitsluitsel geven. Hij dacht dat het om een Zuid-Nederlandse drukker ging, misschien uit Antwerpen. Op zich is dat een interessante

gedachte, aangezien het ons een indicatie geeft van de herkomst van de vroegste geuzenliedboeken. De stelling dat de vroegste drukken in de Zuidelijke Nederlanden waren vervaardigd werd al gevoed door de afkomst van de drukker van het boekje [1577-1578]: Jan Canin kwam namelijk oorspronkelijk uit Gent en kon zodoende de schakel zijn geweest tussen de vroege zuidelijke en de late noordelijke drukken. Deze stelling lijken we nu op de staart te trappen.⁷

Als we kijken naar de inhoud van het Göttinger geuzenliedboek, dan kunnen we proberen om dit exemplaar in te passen in het netwerk van druklijnen, zoals dat door Kuiper werd opgesteld en door mij op grond van het geuzenliedboek [1577-1578] enigszins werd bijgesteld.⁸ Geuzenliedboeken werden bij een nieuwe uitgave vaak vermeerderd met een aantal liederen, terwijl andere minder relevante of populaire teksten werden geschrapt. Ook binnen de teksten zijn varianten waarneembaar: liederen werden ingekort of uitgebreid, er slopen fouten in de teksten, of corrupte dan wel niet-rijmende zinsneden werden ‘verbeterd’. Kuiper benoemde vele van deze varianten en gaf een overzicht van de inhoud van de verschillende uitgaven. Ook presenteerde hij een theorie over de berijmde voorrede, die in zijn druk A (1581) en de diverse andere drukken aanwezig was en die een verbeterde versie zou moeten zijn van een van de vroegere, niet overgeleverde drukken. Als we nu proberen om de druk [1576-1577] in te passen in dit netwerk, dan blijkt dat niet te lukken. De kenmerken van druk [1576-1577] zijn zo divers, dat het onmogelijk is dit boekje op één lijn te plaatsen met bijvoorbeeld Kuipers druk A of de druk [1577-1578]. De al genoemde berijmde voorrede ontbreekt, net als in de druk [1577-1578]. Maar waar in deze laatste druk een proza-narede de lacune opvulde, biedt het Göttinger boekje geen alternatief. Het bevat – zoals de titel al zegt – alleen liedjes en refreinen. Dat wil niet zeggen dat Kuipers druklijn niet klopt. Wel lijkt het erop dat er in de vroege periode meerdere boekjes naast de gesuggereerde lijn kunnen worden geplaatst. Er zullen er dus meer zijn geweest dan we ooit hebben gedacht.

Het nieuw gevonden geuzenliedboek omvat 89 liederen en 5 refreinen, die we bijna allemaal kennen uit andere drukken (zie bijlage 1). Daaronder bevindt zich, niet heel verrassend, het *Wilhelmus*, het populairste van alle geuzenliederen. Enkele teksten zijn echter nieuw: twee liedjes en een refrein. Een ander refrein kennen we al uit het Parijse boekje, maar dat is niet uitgegeven bij Kuipers & Leendertsz. Het valt buiten het bestek van deze bundel om de refreinteksten hier te presenteren, maar de liedjes zal ik in een volgende paragraaf bespreken.

Het *Wilhelmus*

‘Het oog van de natie’ is natuurlijk gericht op de weer een beetje oudere *Wilhelmus*-tekst. Nu gaat het hier niet om de alleroudste overgeleverde *Wilhelmus*-tekst, want dat is een Duitse versie die in 1573 werd gedrukt,⁹ maar om de oudste Nederlandstalige, complete versie.¹⁰

Alle heruitgaven van het geuzenliedboek bevatten het *Wilhelmus*, maar zelden is de tekst volledig gelijk aan die in een vorige druk. De afwijkingen zijn gretig aangewend door *Wilhelmus*-onderzoekers in hun speurtocht naar de oorspronkelijke of in elk geval 'beste' tekst. Zonder veel resultaat overigens. De onderscheiden drukken van het geuzenliedboek laten eerder zien hoe weinig de versies van elkaar verschillen. Kennelijk 'versteende' de tekst van het *Wilhelmus* in het geuzenliedboek.¹¹ De vraag is nu of dit ook geldt voor het 'nieuwe' geuzenliedboek. Hiervoor leg ik de tekst van de door velen nog altijd als standaardtekst beschouwde versie van 1581 naast die van het Göttinger boekje.¹²

Geuzenliedboek [1576-1577]

Ex. Göttingen NSUB
f. 32v-35r.

Een nieu Christelijck Liedt gemaect
ter eeren des Doorluchtichsten Heeren,
Wilhelm Prince tot Oraengien, Graue van
Nassou, Patris Patriæ mijnen G. Vorsten
ende Heeren. Waer van deerste Cappi-
tael letteren van elck Vers
zijner V.G. Name met
brengen. Na de wijze
van Chartres.

[1] VWilhelmus van Nassouwe
Ben ick van Duytschen bloet,
Den Vaderlant ghetrouwe
Blijf ick tot inden doot:
Een Prins van Oraengien
Ben ick vry onuerueert,
Den Coninck van Hispaengien
Heb ick altijd gheehrt.

[2] In Godes vrees te leuen
Heb ick altijd betracht,
Daerom ben ick verdreuen
Om Landt om Luyd ghebracht:
Maer Godt sal my regeeren
Als een goet Instrument
Dat ick sal wederkeeren
In mijnen Regiment.

Geuzenliedboek 1581

Ex. Den Haag KB
f. 24v-26r

Een nieuw Christelick Liedt gemaect ter
eeren des Doorluchtichsten
Heeren, Heere Wilhelm Prince van
Oraengien, Graue van Nassou, Patris Patria,
mijnen G. Forsten ende Heeren. Waer van
deerste Capitaal letteren van elck veers, syner
F.G. name metbrengen. Na de wijze van
Chartres.

[1] VWilhelmus van Nassouwe
Ben ick van Duytschen bloet,
Den Vaderlant ghetrouwe
Blijf ick tot inden doot:
Een Prince van Oraengien
Ben ick vrij onuerueert,
Den Coninck van Hispaengien
Heb ick altijd gheehrt.

[2] In Godes vrees te leuen
Heb ick altijd betracht,
Daerom ben ick verdreuen
Om Landt om Luyd ghebracht:
Maer Godt sal my regeren
Als een goet Instrument,
Dat ick sal wederkeeren
In mijnen Regiment.

[3] Lijdt v mijn Ondersaten
Die oprecht zijn van aerd,
Godt sal v niet verlaten
Al zijt ghy nu beswaert:
Die vroom begheert te leuen
Bidt Godt nacht ende dach,
Dat hy my cracht wil gheuen
Dat ick v helpen mach.

[4] Lijf en goet al te samen
Heb ick v niet verschoont
Mijn Broeders hooch van Namen
Hebbent v oock vertoont:
Graef Adolff is ghebleuen
In Vrislant inden slach,
Sijn siel int eewich leuen
Verwacht ten Jongsten dach.

[5] Edel en Hoochgheboren
Van Keyserlicken stam:
Een Vorst des Rijcks vercoren
Als een vroom Christen Man,
Voor Godes woort ghepresen
Heb ick vry onuersaecht,
Als een Helt sonder vreesen
Mijn Edel Bloet ghewaecht.

[6] Mijn Schilt en mijn betrouwen
Sijt ghy O Godt mijn Heer
Op v so wil ick bouwen
Verlaet my nemmermeer:
Dat ick toch vroom mach bliuen
V dienaer taller stont,
Die Tyranny verdriuen,
Die my mijn hert doorwont.

[7] Van al die my beswaren
End mijn veruolghers zijn,
Mijn Godt wilt doch bewaren
Den trouwen Dienaer dijn:
Dat sy my niet en verrasschen

[3] Lijdt v mijn Ondersaten
Die oprecht zijn van aert,
Godt sal v niet verlaten
Al zijt ghy nv beswaert:
Die vroom begheert te leuen
Bidt Godt nacht ende dach,
Dat hy my cracht wil gheuen
Dat ick v helpen mach.

[4] Lijf en goet al te samen
Heb ick v niet verschoont,
Mijn Broeders hooch van Namen
Hebbent v oock vertoont:
Graef Adolff is ghebleuen
In Vrieslandt inden Slach,
Sijn Siel int eewich Leuen
Verwacht den Jongsten dach.

[5] Edel en Hooch gheboren
Van Keyserlicken Stam:
Een Vorst des Rijcks vercoren
Als een vroom Christen Man,
Voor Godes Woort ghepresen,
Heb ick vrij onuersaecht,
Als een Helt sonder vreesen
Mijn Edel bloet ghewaecht.

[6] Mijn Schilt ende betrouwen
Sijt ghy, O Godt mijn Heer,
Op v soo wil ick bouwen
Verlaet my nemmermeer:
Dat ick doch vroom mach bliuen
V dienaer taller stontd,
Die Tyranny verdriuen,
Die my mijn hert doorwontd.

[7] Van al die my beswaren,
End mijn Veruolghers zijn,
Mijn Godt wilt doch bewaren
Den trouwen dienaer dijn:
Dat sy my niet verrasschen

In haren boosen moet,
Haer handen niet en wasschen
In mijn onschuldich bloet.

[8] Als David moste vluchten
Voor Saul den Tyran:
So heb ick moeten suchten
Met menich Edelman:
Maer Godt heeft hem verheuen,
Verlost wt alder noot,
Een Coninckrijck ghegheuen
In Israel seer groot.

[9] Na tsuer sal ick ontfanghen
Van Godt mijn Heer dat soet,
Daer na so doet verlanghen
Mijn Vorstelijck ghemoet,
Dat is dat ick mach steruen
Met eeren in dat Velt,
Een ewich Rijck verweruen
Als een ghetrouwer Helt.

[10] Niet doet my meer erbarmen
In mijnen wederspoet,
Dan datmen siet verarmen
Des Coninx Landen goet,
Dat v de Spaengiaerts krencken
O Edel Nederlant soet,
Als ick daer aen ghedencke
Mijn Edel hert dat Bloet.

[11] Als een Prins opgheseten
Met mijnder Heyres cracht,
Van den Tyran vermeten
Heb ick den Slach verwacht,
Die by Maestricht begrauen
Vreesde mijn ghewelt,
Mijn ruyters sachmen drauen
Seer moedich door dat velt.

In haren boosen moet,
Haer handen niet en wasschen
In mijn onschuldich bloet.

[8] Als Daudid moeste vluchten
Voor Saul den Tyran:
Soo heb ick moeten suchten
Met menich Edelman:
Maer Godt heeft hem verheuen,
Verlost wt alder noot,
Een Coninckrijck ghegheuen
In Israel seer groot.

[9] Na tsuer sal ick ontfanghen
Van Godt mijn Heer dat soet,
Daer na so doet verlanghen
Mijn Vorstelick ghemoet,
Dat is dat ick mach steruen
Met eeren in dat Velt,
Een ewich Rijck verweruen
Als een ghetrouwe Helt.

[10] Niet doet my meer erbarmen
In mijnen wederspoet,
Dan datmen siet verarmen
Des Conincks Landen goet,
Dat v de Spaengiaerts crencken
O Edel Neerlandt soet,
Als ick daer aen ghedencke
Mijn Edel hert dat bloet.

[11] Als een Prins op gheseten
Met mijner Heyres cracht,
Vanden Tyran vermeten
Heb ick den Slach verwacht,
Die by Maestricht begrauen
Bevreesde mijn ghewelt,
Mijn Ruyters sachmen drauen
Seer moedich door dat Velt.

[12] Soo het den wil des Heeren
Op die tijt had gheweest,
Had ick gheern willen keeren
Van v dit swaer tempeest:
Maer de Heer van hier bouen
Die alle dinck regeert
Diemen altijt moet louen
En heeftet niet begeert.

[13] Seer Prinslick was gedreuen
Mijn Princelijck gemoet
Stantuaestich is ghebleuen
Mijn hert in tegenspoet,
Den Heer heb ik ghebeden
Van mijnes herten gront,
Dat hy mijn saeck wil reden
Mijn onschult doen bekont.

[14] Oorlof mijn arme schapen
Die zijn in grooten noot,
V Herder sal niet slapen
Al zijt ghy nu verstroyt:
Tot Godt wilt v begheuen,
Sijn heylsaem woort neemt aen,
Als vrome Christen leuen,
Tsal hier haest zijn ghedaen.

[15] Voor Godt wil ick belijden
End zijner grooter macht,
Dat ick tot gheenen tijden
Den Coninck heb veracht:
Dan dat ick Godt den Heere
Der hoochster maiesteyt
Heb moeten obedieren
Inder gherechticheyt.

[12] Soo het den wille des Heeren
Op die tijt had gheweest,
Had ick gheern willen keeren
Van v dit swaer tempeest:
Maer de Heer van hier bouen
Die alle dinck regeert,
Diemen altijt moet louen
En heeftet niet begheert.

[13] Seer Prinslick was ghedreuen
Mijn Princelick ghemoet,
Stantuaestich is ghebleuen
Mijn hert in teghenspoet,
Den Heer heb ick ghebeden
Van mijnes herten gront,
Dat hy mijn saeck wil reden,
Mijn onschult doen bekant.

[14] Oorlof mijn arme Schapen
Die zijt in grooten noot,
V Herder sal niet slapen
Al zijt ghy nu verstroyt:
Tot Godt wilt v begheuen,
Sijn heylsaem Woort neemt aen,
Als vrome Christen leuen,
Tsal hier haest zijn ghedaen.

[15] Voor Godt wil ick belijden
End zijner grooter Macht,
Dat ick tot gheenen tijden
Den Coninck heb veracht:
Dan dat ick Godt den Heere
Der hoochster Maiesteyt,
Heb moeten obedieren,
Inder gherechticheyt.

Wie deze teksten vergelijkt, wordt ook in dit geval getroffen door het geringe verschil tussen beide. Om toch enkele heikele puntjes uit het Wilhelmus-onderzoek te noemen: in de versie van 1581 luiden de beginregels van strofe 13 ‘Seer Prinslick was ghedreuen / Mijn Princelick ghemoet’. In de latere drukken, maar ook in de druk [1577-

1578] stond op deze plek 'Seer Christelick was ghedreuen / Mijn Princelick ghemoet'. Er was druk gespeculeerd over de vraag wat nu de oorspronkelijke versie was: het door velen lelijk gevonden 'prinslijk/prinselijk' of het 'christelijk/prinselijk'. Met de vondst van de druk [1577-1578] leek de voorkeur te gaan naar 'christelijk/prinselijk', omdat dat tegelijkertijd de oudste en de beste, meest gevarieerde versie was. Met de notatie 'prinslijk/prinselijk' in de druk [1576-1577] zijn we echter weer terug bij af.

Een ander elementje is het laatste woord van strofe 13. In alle bekende zestiende-eeuwse versies rijmt het vers 'Mijn onschult doen bekant' op het woordje 'gront' (vers 6). Door dit onzuivere rijm was menige Wilhelmus-onderzoeker ervan overtuigd dat hier oorspronkelijk iets anders had gestaan. De vraag was dan natuurlijk wat. Leendertz opperde in 1925 de mogelijkheid dat de laatste versregels hadden geluid 'Mijn onschult doen bekont', maar latere onderzoekers wezen dit af, omdat het geen gangbaar zestiende-eeuws Nederlands betreft. Nu blijkt er in de Göttinger tekst wel degelijk 'bekont' te staan.



Het begin van het Wilhelmus in het geuzenliedboek van [1576-1577], f. 32v-33.

Hiermee is dan weliswaar één knoop doorgelast, maar de nieuwste Wilhelmus-tekst draagt gelijk een andere aan. In strofe 11, vers 6 staat in plaats van ‘Bevreesde mijn ghewelt’ (1581) de regel ‘Vreesde mijn ghewelt’ [1576-1577], zodat er nu een extra vindplaats voor een versregel met een lettergreep te weinig is.

En zo zijn er in deze Wilhelmus-tekst nog enkele kleine variaties aan te wijzen. Nu is mijns inziens voortzetting van dit minitieuze tekstonderzoek weinig zinvol: een zestiende-eeuwse standaardtekst is een anachronisme en voor de ‘oorspronkelijke tekst’ zullen we simpelweg moeten hopen dat de autograaf ooit gevonden wordt. Net zoals we ermee zullen moeten leven dat we op enkele andere prangende Wilhelmus-vragen (wie schreef het lied, wanneer en waar?) op grond van het nu bekende materiaal geen antwoord kunnen geven.

Nieuwe liedteksten

Waar het geuzenliedboek in Parijs enkele onbekende refreinteksten bevatte, biedt het Göttinger boekje ons een nieuw refrein en twee nieuwe liedteksten. Ik beperk me hier tot de liedjes. Het zijn beide verhalende liederen, het ene over het beleg van Leiden en het andere over een aanval op Alkmaar.¹³

Een liedje over het beleg van Leiden

Uit de tekst kunnen we opmaken dat het lied kort na de maand oktober moet zijn geschreven; een jaartal wordt niet genoemd, zoals zo vaak in geuzenliederen. Ik vat de liedtekst kort samen. De stad was belegerd en er ontstond voedseltekort. De Leidenaars werden door de Spaanse belegeraars gemaand om het verzet op te geven, maar ze weigerden. Dat vernam een prinsgezinde admiraal. Hij kwam met zijn bootsgezellen uit Zeeland naar Leiden en ontzette de stad, onder meer met behulp van het water. Hierbij kwamen wel duizend ‘papouwen’ om het leven. Daarna kon er weer voedsel worden aangevoerd. Grote vreugde. God, de admiraal en de bootsgezellen worden geëerd.

Een ander nieu Liedeken van Leyden. Op de wijze van Dueren.¹⁴

VWie wil hooren singhen,
Van vreuchden een goet nieu liet
Al wat daer cortelinghen
In October is gheschiet,
Hooft wel na het rechte bediet,
Godt de Heer en verlaet zijn vrienden ni[et]
Alsoomen wel mocht aenschouwen
Die stadt van leyden was in groot benouw[en]
[2] Sy en hadden gheen prouande

Te leyden, tzy u vertelt,
Dat wisten die Tyrannen,
Sy seyden: Tisser seer sober ghestelt,
Die spaniaerden quamen met grooten gewe[lt]
En hebben haer inde Schansen ghestelt,
Sy seyden, wilt ons de stadt opgeuen,
Ghy sult behouden goet en leuen.

[3] Die van Leyden hebben geschreuen
Met alsoo hooghen moet,
Wy willen ons niet opgheuen,
Want ghy zijt dol en verwoet,
Alom te storten tonnoosel bloet,
Wy spiegelen ons aen Haerlem soet,
Die hadden haer knechten binnen,
Hoe souden wy gracy verwinnen.

[4] Den Admirael heeft dit vernomen,
Die den Prins is toeghedaen,
Hy is wt Vlissinghen ghecomen
Om Hollant trouwelick by te staen,
Te water te lande hoort mijn vermaen,
Met veel Bootsgesellen wilt dit verstaen
Die voor den Prince wilden leuen en steruen
Ofte Prijs ende eer te verweruen.

[5] Sy hebben oorlof ghenomen,
Godt sterckten haer op den ganck,
Die Papisten die mochten wel schromen,
Het water hielse in grooten bedwanck,
Die Bootsgesellen voeren vrij en vranck,
Den Admirael riep, al eer yet lanck
Willen wijt den Heere beuelen,
Sy songhen Psalmen met luyder kelen.

[6] Daerna schoten sy en wederschoten
Voor de Schans te Soeter Meer,
Het heeft de Papouwen verdrotten,
Al was haer hoop so veel,
Sy worpen haer packen en sacken daer neer
Sy seyden, wy comen daer niet meer,
De Zeeuwen die comen ons quellen,
Daer willen wy ons niet teghen stellen.

[7] Den Admirael is ghetoghen
Van daer na Soeterwou,

Hy wilden daer niet af poghen,
 Voor dat hy de Schans hebben sou,
 Die Papouwen waren in grooten rou,
 Men hoordese al huylen man ende vrou,
 Sy mostent al becoopen,
 Met groote schande sachmense loopen.
 [8] Wel duysent Papouwen zijnder geb[1]euen
 Gheschoten, gheslaghen doot,
 Sy mosten daer laten haer leuen,
 Al was haren hoop soo groot,
 Vant Lant zijn sy oock gheweken bloot,
 So dat onse Victaly schepen al sonder noot
 Binnen Leyden zijn vrij gecomen
 Daer is blijerschap vernomen.
 [9] Het was een blijde mare,
 Ouer al het Princen Lant,
 Men luyde de Clocken die daer waren
 Men schoot het geschut aen elcken cant
 Op hoecken van straten Pectonnen gebrant
 Ter eeren der Geusen, ter Papisten schant,
 Louende Godt bouen al verheuen,
 Van zijn Victorie ghepresen.
 [10] Oorlof Broeders ende susters verheuen,
 Laet ons Godt louen principael,
 Van zijn Victory ghepresen,
 En den Edelen Admirael
 Van Vlissinge, ter Vere, Ziriczee te mae[1]
 En de Bootsgezellen in generael,
 Die so menich vroom feyt hebben bedreuen,
 Voor Gods woort gewaecht lijf ende leuen.

Het gaat hier natuurlijk om het ontzet van Leiden op 3 oktober 1574, een hoogtepunt uit de Opstand. De genoemde admiraal is Boisot, het water (strofe 5) slaat op de inundaties. Het lied geeft een treffende beschrijving van de grote vreugde bij het opheffen van de belegering. Interessant voor het onderzoek naar de zangpraktijk is een zinnetje uit de vijfde strofe. Wanneer de geuzen zich opmaken voor de strijd wordt gemeld: 'Sy songhen Psalmen met luyder kelen.' Van andere liederen was al bekend dat ze dienden als bemoediging in de strijd,¹⁵ maar ook psalmen blijken dus deze functie te kunnen vervullen. Welke psalmen werden gezongen wordt niet gezegd, maar de berijmingen van Petrus Datheen liggen voor de hand. In het geuzenliedboek treffen we namelijk meerdere liederen aan op de wijs van een Datheense psalm.¹⁶

We moeten ons bij het zingen van psalmen en geestelijke liederen wat anders voorstellen dan het huidige plechtstatige kerkgezag. Louis Grijp gaf in 1997 een aantal vermeldingen van zestiende-eeuws psalmgezag weer. In Gent werden bijvoorbeeld in het jaar 1566 door honderden mensen op straat psalmen gezongen, vooral door opgeschoten jongeren, maar ook liepen er mannen en vrouwen arm in arm psalmen te zingen.¹⁷

In het kader van het geuzenliedboek is dit lied over het beleg van Leiden niet bijzonder opmerkelijk te noemen. In de verzameling van Kuiper en Leendertz vinden we nog drie liederen over dezelfde gebeurtenis. Deze liedjes staan ook in het Göttinger boekje. Een ervan gaat vooraf aan het hierboven genoemde lied, wat het opschrift ‘Een ander nieu Liedeken van Leyden’ verklaart. Ook wat betreft de wijsaanduiding is er geen verrassing: ‘Van Dueren’ komt als zodanig zes keer voor in het geuzenliedboek¹⁸ en twee keer op losse liedbladen met een geuzenliedje uit dezelfde tijd. De bijbehorende melodie is niet bekend.

Een liedje over Alkmaar

In dit lied wordt beschreven hoe Spaanse troepen, bestaande uit Spanjaarden, Duitsers en Walen, onder leiding van ‘Don Lowijs’ naar Alkmaar optrokken om het te belegeren. Boeren vernamen dit en kwamen te hulp met verroeste hellebaarden, verrejagers¹⁹ en andere wapens. In plaats van (slechts) boeren mogen ze dan ook dappere landsknechten genoemd worden, aldus de zanger. De Spanjaarden besluiten daarop verder te trekken naar Haarlem. De koningsgezinde Amsterdammers die de Spanjaarden leidden, spreken dan de boeren aan, zeggende dat ze er beter aan zouden doen het veld te bewerken dan te vechten, zoals de Waterlanders [uit de buurt van Amsterdam] die goed geld verdienden met zuivelproducten, in tegenstelling tot de ‘Hollandse’ boeren [waarmee kennelijk de opstandelingen uit het Noorderkwartier zijn bedoeld]. De verteller van het lied roept deze huislieden (boeren) echter op om te vechten voor hun vaderland. Het lied is geschreven ter ere van Alkmaar en eindigt met de wens dat de bewoners mogen leven in vrede.

Van die afwijkinghe van Alckmaer²⁰
Een nieu liedeken op de wijze van Munster.

VVie wil hooren een nieu liet,
Al watter corteling is gheschiet,
Dat sal ick v vertellen,
Van eenen spaenschen Paep, hoort mijn bediet,
Met zijn Spaensche gesellen.
[2] Don Lowijs is zijnen naem,
Sijn Trommels liet hy Allarm slaen
Dat zijn Bijen souden comen,

Om Alckmaer te beleggen saen,
 Ten mocht haer al niet vromen.
 [3] Tnegentich Vendels of daer ontrent
 Heeft hy naer die stadt Alckmaer gesent
 Spaniaerts, Duytschen en Walen,
 Den Paep en hadde geen payment,
 Met slagen woude hy haer doen betalen.
 [4] Sy quamen t'Alckmaer voor de stadt,
 En meynden te schieten de mueren plat
 Al met haer groote Cartouwen,
 Sy waren van trecken moede en mat,
 Also men mocht aenschouwen.
 [5] Die Boeren vernamen dat metter vaert,
 Sy zijn terstont by een vergaert
 Tot al die Noordersche hoecken,
 Men sach so menich verroeste Hellebaert
 Om die Spaengiaerts te versoecken.
 [6] Sy zijn getogen na tSpaensche heyr,
 Met Varreiagers, Roers, en ander geweyr
 Om die Spaengiaerts te beuechten,
 Dit deden sy al den Prince ter eer,
 Tzijn geen Boeren, maer vrome lantsknechten.
 [7] Doen die Spaengiaerts dit hebben vernomen,
 Sy wilden niet meer na Alckmaer comen
 Naer Haerlem sachmense wijcken,
 Dat deden die Noortsche Boeren sonder schromen,
 Wie sach oyt diesgelijcken.
 [8] Die van Amsterdam met moede groot
 Wilden die Spaengiaerts voeren an,
 Ghelijck sy voor Haerlem deden,
 Elck was int loopen cloeck als een man,
 Sy waren niet wel te vreden.
 [9] Ghy Hollantsche Boeren siet nuttet velt,
 Het is in Waterlant wel ghestelt,
 Sy vercoopen haer kaes by hoopen,
 Eyeren en Boter, tis duer om ghelt,
 Dat is v hier ontloopen.
 [10] Ghy Huysluyden ouer een,
 Maeckt v cloeckelick op de been,
 Wilt v teghen den Vyant stellen,
 Want comen sy int Lant gemeen,

Sy sullen v anders quellen.
 [11] Al coemt den Vyandt met macht groot
 En spaert geen wapens cruyt noch loot,
 Wilt voor v vaders lant vechten,
 Al schieten sy so menigen schoot
 Och doet als vrome Lansknechten.
 [12] Oorlof wilt dit in danck ontfaen
 Dit hebben wy wt liefden ghedaen,
 Ter eeren Alckmaer de stede,
 Die den vyandt heeft wederstaen
 Dat sy nu leuen in vrede.

In eerste instantie zou men denken dat het hier gaat om het Spaanse beleg van Alkmaar (augustus 1573). Alkmaar, dat in eerste instantie wat weifelachtig tegenover de Opstand stond, besloot zich na de bloedige inname van Naarden te verzetten tegen het Spaanse leger. Met succes werd een belegering doorstaan; gedwongen door de vele inundaties moesten de Spanjaarden zich op 8 oktober 1573 terugtrekken. In de geuzenliedboeken komen verscheidene liederen over dit eerste succes van de opstandelingen voor. Een daarvan²¹ staat in het geuzenliedboek [1576-1577] voor het hierboven geciteerde lied en er zijn nog twee andere²² in dit boekje opgenomen. De tekst bevat echter een naam die het onwaarschijnlijk maakt dat het nieuw gevonden lied over het beroemde beleg van Alkmaar gaat. De man die dat beleg aanvoerde was Don Frederik, de zoon van de hertog van Alva, terwijl in bovengenoemde tekst Don Lowijs wordt genoemd. Dit kan alleen betrekking hebben op de opvolger van Alva, Don Luis de Requesens y Zuniga, die pas in december 1573 in de Nederlanden arriveerde. Requesens overleed in maart 1576. Ik heb niet exact teruggevonden wat in het lied beschreven wordt. Wel zijn er enkele tekstelementen die duiden op de situatie in de eerste helft van 1574. Eikelenberg meldt in zijn geschiedenis van Alkmaar dat Requesens direct in het begin van 1574 met 3000 soldaten versterking (zowel Duitsers als Walen) naar het Waterland trok 'hier toe meest aengezet door 't Spaenschgezind Amsterdam'.²³ Bij zijn omzwervingen kwam hij ook in de buurt van Alkmaar. Een dreigende beschieting van Alkmaar wordt echter niet gemeld, net zomin als een hulpactie van de boeren. Overigens wordt door Eikelenberg en andere geschiedschrijvers wel op meerdere plaatsen melding gemaakt van boeren die gedwongen worden om zich aan te sluiten of hulp en goederen te bieden aan de prinsgezinde troepen. Zo lijkt de beschreven gebeurtenis toch te identificeren, al kan het zijn dat die iets is aangedikt.

Het lied past goed in een geuzenliedboek. Niet alleen sluit het inhoudelijk aan, maar ook vertonen de beginregel en wijsaanduiding overeenkomsten met die van andere geuzenliedjes. Zo is er bijvoorbeeld het lied 'Wie wil hooren een nieu Liet / Wat nu tAmsterdam is gheschiet'²⁴ over het bankroet van Alva in 1573. Dit lied heeft

behalve een vergelijkbare beginregel dezelfde wijs, namelijk ‘van de storm van Munster’. Bij een lied over de slag bij Mook²⁵ is precies hetzelfde het geval: de beginregel is ‘Wie wil hooren een nieu liet, / Wat int jaer lxxiiij. is gheschiet’ en de wijsaanduiding ‘van de slag van Munster’. Er staan in het conglomeraat van geuzenliedboeken in totaal acht andere liedjes met dezelfde beginregel,²⁶ waarvan in vijf gevallen de tweede regel eindigt op ‘geschied’. Vier van die liedjes werden gezongen op de wijs van Munster.²⁷ Dit betreft naar alle waarschijnlijkheid een liedje, bekend uit het *Antwerps Liedboek* (1544), over de slag bij Munster, met als beginregels ‘Wie was die ghene die die looverkens brac / Ende diese inder narren cappen stac’.²⁸ Onze auteur heeft een term die drie keer voorkomt in zijn voorbeeldtekst verwerkt in zijn contrafact: tweemaal noemt hij ‘vrome lantsknechten’.²⁹

Net als bij het liedje over Leiden hebben we geen verdere gegevens tot onze beschikking. De auteur is onbekend. In enkele gevallen staat in het geuzenliedboek de naamspreuk van de auteur onder een lied vermeld, maar dat is hier niet het geval.

Dit signalement samenvattend kunnen we zeggen dat het oudste ons bekende geuzenliedboek dat in Göttingen is (*Repertorium* D294). Het kan worden gedateerd eind 1576 of begin 1577 en is mogelijk in de Zuidelijke Nederlanden gedrukt. Het omvat 89 geuzenliederen en vijf refreinen. Daarvan zijn twee liedjes en een refrein niet uit andere bronnen bekend. Een van de liedjes gaat over het beroemde beleg van Leiden en het andere over een nauwelijks bekende aanslag op Alkmaar. Het boekje bevat ook de oudst bekende Nederlandstalige Wilhelmus-tekst, maar deze levert weinig verrassende varianten op.

Bijlage 1. Teksten in het geuzenliedboek [1576/1577] in volgorde van verschijnen, volgens de nummering van Kuiper & Leendertz 1924-1925.

liederen: 52 53 80 81 3 15 33 18 57 42 56 27 24 III 25 16 83 91 39 37 30 31 44 40 43 45 35 46 95 48 49 79 60 54 55 65 103 68 62 71 70 72 105 78 66 82 77 84 86 88 89 90 92 93 94 96 97 99 102 *Een ander nieu Liedeken van Leyden* 100 106 107 101 98 104 69 *Van die afwijkinghe van Alckmaer* 108 73 74 63 64 I 36 38 9 76 75 II 16 17 2 58 II8 120 123 122 115; refreinen: 12; 34; *Hoort Amsterdammers*; *Die Coningen des werelts*; 59.

Het refrein ‘Hoort Amsterdammers’, van Laurens Jacobszoon Reael, vinden we ook in het Parijse geuzenliedboek. In het Göttinger exemplaar wordt het aangekondigd als ‘Een schoon refereyn, ende een nieu Liedeken van Amsterdam’. Het lied ontbreekt echter.

Noten

- 1 Met dank aan Dirk Coigneau, die een eerdere versie van dit artikel van commentaar voorzag.
- 2 Zie De Bruin 1997.
- 3 Valkema Blouw 1998.
- 4 De Bruin 1997, p. 84 (noot 42), Kuiper & Leendertz 1924-1925 II, p. 368 en Grijp 1994, p. 121-122.
- 5 Kuiper & Leendertz 1924-1925, nummer 123.
- 6 Bor 1679 I, p. 750-752.
- 7 In dit verband is het zinvol om te wijzen op de houtsnede op de titelpagina: dit is een andere dan die van de drukken [1577-1578], 1581, 1588, 1592 en 1601.
- 8 Kuiper en Leendertz 1924-1925 II, p. 382 en De Bruin 1997, p. 91.
- 9 Nehlsen 1993, p. 52-61.
- 10 Hiermee ga ik voorbij aan de tekst zoals die in 1996 door Bert Hofman als 'oertekst' werd gepresenteerd. Zie Hofman 1996.
- 11 Voor andere vormen van overlevering, zie o.m. De Bruin 1998.
- 12 Tekst ongewijzigd weergegeven, met handhaving van u/v/w- en i/j-spelling. Tussen de strofen zijn omwille van de overzichtelijkheid interlinies toegevoegd.
- 13 De teksten zijn ongewijzigd overgenomen met handhaving van u/v/w- en i/j-spelling. Enkele emendaties en aanvullingen zijn tussen vierkante haken achter de betreffende versregel weergegeven.
- 14 *Een nieu Guese Liede Boecxken* [1576-1577], f. 90v.
- 15 Het bekendste lied in dit verband is het Wilhelmus, dat veel voordeel heeft gebracht in de Opstand, want als de soldaten het hoorden, dan werd hun 'bloedt gaende', zoals een zeventiende-eeuwse kroniekschrijver vermeldde. Zie onder meer De Bruin 1998, p. 19-22 en de verwijzingen aldaar.
- 16 Bij vroege geuzenliederen wordt nog wel eens verwezen naar de psalmberijming van Jan Utenhove, maar dit gebeurt niet meer na ca. 1568. De berijming van Datheen verscheen in 1566.
- 17 Grijp 1997, p. 131. Het is niet duidelijk op welke psalmberijming dit citaat betrekking heeft. Het dateert namelijk van 31 augustus 1566, toen zowel de Souterliedekens als de psalmberijmingen van Utenhove en De Heere al verschenen waren. In 1566 verschenen bovendien meerdere drukken van de psalmen van Datheen.
- 18 Kuiper & Leendertz 1924-1925, nummer 22, 24, 61, 65, 71 en 87.
- 19 Een verrejager is een lange stok met ijzeren punt waarmee men stieren in bedwang houdt of voortdrijft, maar die ook vaak als wapen werd gebruikt. Deze stok werd door de Noord-Hollandse boeren gebruikt in de strijd tegen de Spanjaarden (zie het WNT, lemma 'verrejager').
- 20 *Een nieu Guese Liede Boecxken* [1576-1577], f. 105v.
- 21 Kuiper & Leendertz 1924-1925, nummer 68.
- 22 Kuiper & Leendertz 1924-1925, nummer 63 en 69.
- 23 Eikelenberg 1747, p. 339.
- 24 Kuiper & Leendertz 1924-1925, nummer 77.
- 25 Kuiper & Leendertz 1924-1925, nummer 92.
- 26 Kuiper & Leendertz 1924-1925, nummer 23, 60, 77, 82, 92, 126, 138 en 168.
- 27 Naast de twee al genoemde Kuiper & Leendertznummers 77 en 92, de nummers 69 en 95.
- 28 Van der Poel 2004, p. 381.
- 29 Zie voor de vrome landsknechten-topiek Helmer 1969.

Literatuur

Bor, P., *Oorsprongk, begin, en vervolgh der Nederlandsche oorlogen*. Amsterdam: wed. J. van Someren, A. Wolfgangh, H. en D. Boom 1679-1684, 4 delen (exemplaar: Amsterdam, Meertens Instituut 9309 c 1).

- Bruin, M. de, 'Bevroren boekjes: een geuzenliedboek van 1577-1578 en andere vondsten', in: Frank Willaert (red.), *Veelderhande liedekens: studies over het Nederlandse lied tot 1600: symposium Antwerpen 28 februari 1996*. Leuven 1997, p. 74-102.
- Bruin, M. de, 'Het Wilhelmus tijdens de Republiek', in: Louis Peter Grijp (red.), *Nationale hymnen: het Wilhelmus en zijn bureu*. Nijmegen 1998. Themanummer van: *Volkskundig bulletin* 24 (1998), p. 16-42, p. 199-200.
- Eikelenberg, S., *Alkmaar en zyne geschiedenissen*. Rotterdam: Philippus en Jakobus Losel 1747 (exemplaar: Amsterdam, Meertens Instituut: 9309 c 7).
- Een nieu Guese Liede Boecxken/ Waerinne begrepen is den gantschen Handel der Nederlantscher gheschiedenissen/ dees voorleden acht Jaren tot die Peys toegedraghen/ eensdeels in Druck wtghegaen/ eensdeels nu nieu by gheuoecht. Midtsgaders sommige schoone Refereynen ten seluen Propooste dienenden hier achter by ghestelt. Nieu [!] nieulick vermeerdert ende ghecorrigeert. Pro Lege, Rege.* [Antwerpen? 1576/1577?] (exemplaar: Göttingen, NSUB: 8 H Holl II 255I RARA).
- Een Nieu Geuse Liedn boecxken/ Waer inne begrepen is den gantschen Handel der Nederlantscher geschiedennis/ [sic] [...] Midtsgaders sommige schoone Refereynen [...] Nu nieuwelick vermeerdert/ ende ghecorrigeert.* [Dordrecht: Jan Canin 1577/1578] (exemplaar: Parijs, Bibliothèque Nationale: Rés. p. Yi 24 (olim Yi 1630)).
- Een nieu Geusen Liedn Boecxken/ Waerinne begrepen is/ den gantschen Handel der Nederlantscher gheschiedenissen/ [...].* S.l. s.n., 1581 (exemplaar: 's-Gravenhage, Koninklijke Bibliotheek: 1714 E 20).
- Grijp, L.P., *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw: het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam, 1991. Publikaties van het P. J. Meertens-Instituut voor Dialectologie, Volkskunde en Naamkunde van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen 15.
- Grijp, L.P., 'Van geuzenlied tot Gedenck-clanck. Eerste deel: het geuzenliedboek in de Gouden Eeuw', in: *De zeventiende eeuw* 10 (1994), p. 118-132.
- Grijp, L.P., 'Zingend de dood in', in: Frank Willaert (red.), *Veelderhande liedekens: studies over het Nederlandse lied tot 1600: symposium Antwerpen 28 februari 1996*. Leuven 1997, p. 118-148.
- Helmer, G.J., 'Aantekeningen bij een geuzenlied', in: *Neerlands volksleven* 19-4 (1969), p. 154-156.
- Hofman, E., *Nieuw licht op het Wilhelmus en zijn dichters*. Zoetermeer 1996.
- Kuiper, E.T. & P. Leendertz Jr., *Het geuzenliedboek naar de oude drukken*. Zutphen 1924-1925, 2 delen.
- Nehlsen, E., *Wilhelmus von Nassauen. Studien zur Rezeption eines niederlaendischen Liedes im deutschsprachigen Raum vom 16. bis 20. Jahrhundert*. Münster/Hamburg 1993.
- Poel, D. van der (eindred.), D. Geirnaert, H. Joldersma, J. Oosterman, met reconstructie van de melodieën door L. Grijp, *Het Antwerps Liedboek*. Tiel 2004, 2 delen en 2 cd's. Deltareeks.

Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600,
ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam
2001, 2 delen en cd-rom.

Valkema Blouw, P., *Typographia Batava, 1541-1600: repertorium van boeken gedrukt in
Nederland tussen 1541 en 1600/ A repertorium of books printed in the Northern Neth-
erlands between 1541 and 1600*. In ordinem digessit A.C. Schuytvlot. Nieuwkoop
1998, 2 delen.

Liefdesliedjes uit Amsterdam

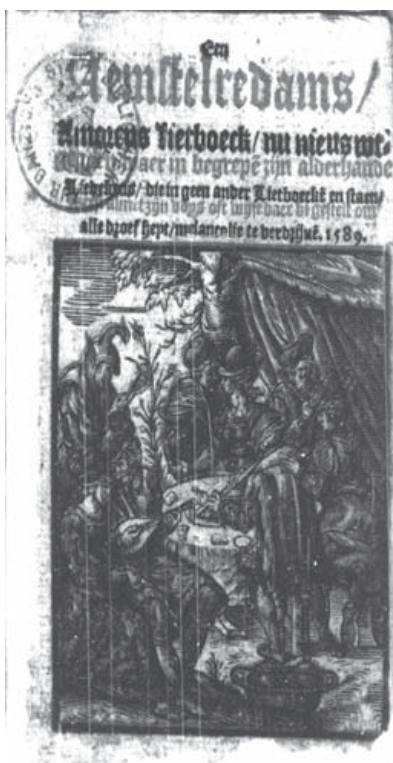
Het *Aemstelredams Amoreus lietboek* (1589)

Dieuwke van der Poel

Die Meyskens op die Nieuwe dijck zijn ghoet
Op het water hebbense lustighe zinnen,
Inde Warmoesstraet draghense hoghen moet,
Inde Calverstraet doense niet dan spinnen
Op de Burchwallen wonen de waert om te minnen,
En op den Dam hebbense blosende kaken,
Dan inden Arm moghense my best vermaken.

De herkomst van dit versje is bij eerste lezing duidelijk: dit moet afkomstig zijn uit Amsterdam. Alle namen verwijzen naar de oude stadskern die werd omgeven door de huidige Singel, Kloveniersburgwal en Gelderse kade. Het *water* in de tweede regel verwijst naar de kade van de haven (het Damrak), *Op 't water* genaamd.¹ De laatste regel bevat een kleine dubbelzinnigheid in het woord *Arm*: de Amsterdamse meisjes kunnen de ik-figuur niet alleen blij maken als hij in hun armen ligt, maar ook preferert hij de meisjes in de *Arm* (als plaatsaanduiding, het gebied bij de ombuiging van de zeedijk langs het IJ werd *Up den Arm* genoemd).²

Het versje is als bladvulling toegevoegd in een gedrukt liedboek uit 1589, waarvan ook de titelpagina de herkomst uit de huidige hoofdstad duidelijk naar voren laat komen: *Een Aemstelredams Amoreus Lietboek* (hierna: AALB). De vermelding van de drukkersnaam op de laatste bladzijde geeft (ondanks beschadigingen door slijtage) een derde indicatie over de herkomst van het boekje: [*Gheprent t'Amsterdam*] by my *Harmen Jansz. Muller, wonende [in den vergul]den Passer. 1589*. Het huis 'De vergulden passer' stond in de Warmoesstraat: Muller drukte dus een versje af over de meisjes in zijn eigen buurt.³ Het AALB is het oudst bekende voorbeeld van een lokaal liedboek met wereldlijke liederen. Al snel verschijnen er andere Amsterdamse liedboeken, zoals het *Nieu Amstelredams Lied-Boeck* (1591) en het *Nieu Groot Amstelredams Liedtboek* (1605), met deels hetzelfde repertoire. In de eerste helft van de zeventiende eeuw wordt het dan een ware mode om liedboekjes een topografische naam in de titel mee te geven (Grijp 1992).



De titelpagina van het Aemstelredams Amoreus liederboek, 1589 (Gdańsk, Bibliotheek van de Poolse Academie van Wetenschappen, Dg. 432).

Inmiddels is dit AALB ver van zijn oorsprong verwijderd geraakt: het liederboek wordt bewaard op een in eerste instantie wellicht onverwachte plaats, namelijk de Poolse havenstad Gdańsk (Danzig), in de Bibliotheek van de Poolse Academie van Wetenschappen, signatuur Dg. 432. De wat excentrische bewaarplaats van het AALB is er vermoedelijk ook de oorzaak van dat de bundel nog niet de bekendheid geniet die hij verdient. Na de eerste bekendmaking door Bolte in 1891 (die een incipitlijst met wijsaanduidingen publiceerde en ook enkele lieder teksten editeerde), werd het boekje wat beter toegankelijk doordat de firma Burgont en Tebbenart te Maastricht er in 1966 een fotografische herdruk van liet maken die in enkele Nederlandse bibliotheken (waaronder die van het Meertens Instituut) te raadplegen is. Het AALB heeft dus wel een zekere bekendheid, maar stond in de schaduw van het veel beroemdere *Antwerps Liedboek*, of werd gebruikt als afzetpunt bij de beschrijving van de ontwikkeling van het liederboek in de zeventiende eeuw.⁴ Sinds enige tijd zijn de teksten algemeen toegankelijk doordat zij te raadplegen zijn in de DBNL (www.dbnl.org). Helaas is dit afschrift, gebaseerd op de facsimile van 1966, niet erg betrouwbaar. Het liederboekje zelf heeft te lijden gehad waardoor het papier verweerd is en letters verbleekt zijn en dat heeft de leesbaarheid van de teksten op de facsimile nadelig beïnvloed.⁵

Een karakteristiek van het AALB

Het AALB is in feite een eenvoudig stuk populair drukwerk. Het formaat is octavo, oblong.⁶ Op de titelpagina is de lange titel in zwart en rood gedrukt; deze luidt:

Een Aemstelredams, Amoreus lietboek, nu nieuw uitgegeven waer in begrepen zijn alderhande Liedekens, die in geen ander Lietboecken en staen, meestal met zijn voys oft wijze daer bi gestelt om alle droefheyt, melancolie te verdrijven.

Dan volgt nog het jaartal 1589. Daaronder een houtsnede met een gezelschap van zeven musicerende personen (deels liefdesparen) en een nar, aan een gedekte tafel onder een baldakijn in de buitenlucht.⁷ Het boek telde oorspronkelijk 11 katernen plus 1 blad, maar thans ontbreekt katern E (p. 65 t/m 80). De inhoud van dit verloren katern valt deels te reconstrueren, aangezien het boek wordt afgesloten met een *Tafel vande lieden, de in desen Lied-boeck begrepen zijn*. Het gaat in totaal om 11 liedjes; van zes daarvan is de tekst te achterhalen doordat deze in andere bronnen is overgeleverd.

De bladzijden zijn genummerd. Deze telling stopt na pagina 162, waarop het register begint; doortellend komt men op 165 pagina's. Er is echter een fout gemaakt: de nummering springt van 144 naar 150 aan het begin van katern K, zonder dat er een tekstuele lacune is. De liedteksten zijn bijna allemaal in een gotische letter; van de vier spreukachtige versjes in de bundel zijn er drie in een cursieve letter (p. 88, III, 125) en het vierde gedichtje (de hierboven geciteerde strofe over de Amsterdamse meisjes, AALB, p. 12) is in een gotische letter, alleen het opschrift *Totten Leeser* is cursief. De liederen zijn in principe in alfabetische volgorde opgenomen, maar niet helemaal consequent. Zo zijn tussen de liedjes die met een I beginnen vier andere terechtgekomen: 'Van achtentachtich'; 'Het nieuwe jaer'; 'Al arm, al arm, al arme'; 'Alsmen bespoort dat liefde geeft' en 'Maer als de liefd ons tegen is' (op p. 85-87).⁸ Het register komt goed van pas bij het opzoeken van zulke verdwalde exemplaren.⁹ De liederen zijn bijna altijd in twee, soms in drie kolommen gedrukt, en worden voorafgegaan door een opschrift en een wijsaanduiding (muzieknotatie ontbreekt). Zeer veel liedjes hebben als opschrift *Een nieu Liedeken* of *Een nieu Amoreus Liedeken*, betrekkelijk weinig liedjes worden *out* genoemd: slechts zeven stuks (AALB nrs. 29, 37, 42, 57, 105, 106, 115). Op de vraag hoe oud *out* is in het AALB, kom ik hierna nog terug. Al met al is het een traditioneel liedboek zoals dat tot ver in de achttiende eeuw gedrukt werd. Dergelijke liedboekjes kostten zo'n drie stuivers. Een Amsterdamse geschoolde arbeider verdiende in het midden van de zeventiende eeuw zo'n 20 stuivers per dag: deze liedboekjes waren dus geen echte luxartikelen (Grijp 1996).

De titel van de bundel geeft een goede indruk van de inhoud: bijna alle liedjes gaan over de liefde. Bij een eerste verkenning bieden de trefwoorden op de cd-rom bij het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* een goede ingang, hoewel deze met enige

omzichtigheid gebruikt moeten worden. In de inleiding van het *Repertorium* (deel 1, p. 21) wordt al aangegeven dat de genrebenamingen vooral dienen als een globale typering, terwijl het binnen het bestek van het repertorium niet mogelijk was om tot een sluitende typologie te komen. Het blijkt in de praktijk dan ook verstandig de typeringens enigszins kritisch te gebruiken.

Aan verreweg de meeste liederen uit het AALB is evenwel de weinig problematische typering ‘liefdeslied’ of ‘liefdesklacht’ toegekend. En inderdaad wordt de liefde in al haar schakeringen bezongen. Enkele willekeurige voorbeelden. In ‘Alle mijn Jonck leven’ vertelt de ik-figuur dat hij door afgunstige roddelaars niet bij zijn geliefde kan zijn (AALB 6); ‘Deur liefden wil ick openbaren’ is de klacht van een man over zijn ex-geliefde die hem in de steek gelaten heeft voor iemand die rijker was (AALB 23); ‘Deur groot verlanghen, om mijn lief t’aenschouwen’ heeft de vorm van een brief waarin de minnaar zijn geliefde vraagt om wederliefde (AALB 27) en ‘Ick weet een Peerle jent’ is een uitgebreide lofzang op de geliefde in een kunstige vorm vol overlooprijm (AALB 59). Twee liederen zijn volgens het opschrift (*Ghemaect van een jonghe dochter*) het werk van een vrouw: ‘Ghy nyders quaet van doene,’ waarin wordt teruggeblikt op een verbroken relatie (AALB 47) en het niet volledig overgeleverde ‘Hoe ben ick nu in pijn groot’, de klacht van een ongelukkig getrouwde vrouw (AALB 55). Ook in ‘Deur liefden moet ic vermonde’ is het een vrouw die treurt: zij is verlaten, maar sluit uiteindelijk af met te zeggen dat zij hoopt eens door een ander getroost te worden: ‘Want daer synder noch veel meer...’ (AALB 31). Heel bijzonder is ‘Daer ick lach en sliep’ met strofen van niet minder dan twintig regels. Het is de beschrijving van een droom waarin de ik-figuur samen met zijn geliefde in een ‘Prieel van bloemen’ is. De natuurlijke omgeving wordt uitgebreid beschreven, vooral door het noemen van de talloze vogels die daar zijn, bijvoorbeeld:

Den uyl den lelicken snuyf
Vloegh den Kievit op zijn kuyf
Den Valck met zijn huyl
Vloegh na den Tortelduyf,
Oock quamen daer hanen
Veel Reyghers ende Kranen,
Den Arent die sadt hoochst
Die spande daer die croon
Dat heeft den Reygher ghespeten
Dat hy was hooch gheseten,
Die had hem gharen ghebeten
Maer int lest so creech hy zijn loon.
(AALB 17:3, 9-20)

Dit moge volstaan om een indruk te geven; in de eerste regels van deze strofe waren al acht verschillende soorten vogels genoemd. Mogelijk zijn al die vogelnamen evenzovele toespelingen op bepaalde personen, maar misschien is het ook niet meer dan literair spel. Een ander opvallend lied is ‘Laestmael al met blijden sinnen’ (volgens het opschrift een *nieu voorsanck*, AALB 80), dat thematisch verwant is aan minnesproken. Een ik-figuur treft in een bos Venus aan met haar gezelschap, men zingt en danst en zelfs Discordia slaagt er niet in roet in het eten te gooien. Het lied wordt afgesloten met een prince-strofe.

In het *Repertorium* zijn aan allerlei AALB-liederen een ander trefwoord dan liefdeslied of liefdesklacht toegekend, maar die liedjes hebben dikwijls toch de liefde als onderwerp. Dat geldt bijvoorbeeld voor het dialooglied ‘Ick sat en fantazeerde’ (AALB 67), waarin de beide personen die met elkaar in gesprek zijn in kopjes boven de strofen als *Lamant* en *Lamoureuse* aangeduid worden. In het kopje boven de eerste twee strofen hebben de geliefden opmerkelijke eigennamen gekregen: *Piramus* en *Thisbe*. Toch is de samenspraak allerminst op juist dit liefdespaar toegespitst: de minnaar verwoordt hoezeer hij lijdt door de liefde, de vrouw spreekt hem bemoedigend toe en probeert hem ervan te overtuigen dat de liefde wel degelijk wederzijds is (AALB 67).¹⁰ Dat is anders in ‘Lief uutvercoren, Lief triumphant’ (AALB 44), een tekst die wordt geïntroduceerd in het opschrift (*Van Paris tot Helena*) als woorden die Paris aan Helena richt. En inderdaad hoort de inhoud van het lied exclusief bij dit Griekse paar, zoals bijvoorbeeld duidelijk naar voren komt uit strofe 3:

Mijns Vaders rijcke, groot en playsant
 Heeft gheen ghelijcke, In Griecken lant
 Een Conincx Soone: Ben ick bekent
 Mijn Rijc mijn Crone, En heeft geen end
 Troyen is mijn, Het salder u zijn
 U schoon aenschijn, Maect ghyt weerdich bent

Naast de zojuist besproken liederen heeft het AALB een aantal verhalende liederen in een traditioneel idioom, zowel wat betreft de stijl als wat betreft de motieven. Die liederen vertegenwoordigen een oudere traditie en in een aantal gevallen zijn er aanwijzingen dat zij (ten dele) wortelen in een orale overlevering. Ook hierin is dikwijls de liefde een centraal thema. Voorbeelden zijn enkele internationaal bekende balladen, die ook al in het *Antwerps Liedboek* (1544) stonden: ‘Des hadde een swave een dochterlijn’ (met als opvallend opschrift *Een schoon overlants lied, van schoon Elselyn*, AALB 21), ‘Die my te drincken ghave’ (*Een liet vande vrou Lutsenburch*, AALB 30), ‘Een Ridder ende een Meysken jonck’ (AALB 37) en ‘Ick wil te lande rijden’ (*Vanden ouden Hillebrant*, AALB 76).¹¹ Het zijn echte evergreens die waarschijnlijk vooral vanwege hun bekendheid zijn opgenomen. Een aanwijzing voor deze bekendheid vormen ook de wijsaanduidingen: de eerste twee liederen hebben in het AALB terugverwijzende

wijsaanduidingen (*alst beghint*) en bij het Hildebrandslied ontbreekt de wijsaanduiding. Het was dus blijkbaar niet nodig om naar incipits van andere liederen te verwijzen om de melodie aan te geven; de melodie was simpelweg aan deze tekst verbonden in het geheugen van de beoogde gebruikers.

Dan zijn er twee verhalende liederen, 'Int soetste van die Meye' (AALB 9) en 'Het was te nacht alsoe soeten nacht' (AALB 56), die niet zo'n grote verspreiding gekend hebben, maar wel traditioneel van stijl en motieven zijn.¹² Tenslotte bevatte ook het verloren katern E een aantal van dergelijke verhalende liederen. Opnieuw kennen we de inhoud ervan uit het *Antwerps Liedboek*: 'Het regende seer ende ick werd nat', 'Het quaemen drie ruyters geloopen' en 'Het is goet vrede in alle duytsche landen' (de ballade van Thijsken van den Schilde).¹³

Even conventioneel lijkt 'Een Meysken op een Rivierken sadt' (AALB 40), waarvoor het AALB de oudst bekende bron is. Het is een lied over een jonge vrouw die een minnaar wil en meegaat met een schipper naar Londen, waar zij zijn vrouw wordt, en dit alles tegen de wil van haar ouders en familie in. Het lied wortelt in een orale stijl, door het gebruik van stereotiepe personages (een trouwlustig meisje, een schipper als overgangsfiguur en/of vrijer), formuleringen (de *coele wijn* als omschrijving voor een amoureuze situatie), rijm (schema ABCB, waarbij de tweede en vierde regel soms alleen assoneren), en vertelwijze (veel directe rede zonder dat expliciet wordt aangegeven wie aan het woord is). Nadere gegevens over de ouderdom van dit lied ontbreken echter.¹⁴ Het lied 'Ick weet noch een sGraven Dochterkijn' (AALB 58), dat maar liefst vijftien strofen heeft, vertelt ook een verhaal vol bekende elementen: de dochter van de graaf heeft een *ruyter* als geheime geliefde en als de roddelaars (*nyders tongen*) dat aan haar vader vertellen, wil deze de minnaar vermoorden. Als de dochter echter in zijn plaats wil sterven, wordt de vader vermurwd en geeft hij toestemming voor het huwelijk, waarop het lied afsluit met de raad aan *Meyskens en jongesellen saen die by nachte int heymelijck vryen gaen* om vooral op te passen voor *clappers tongen fenijn*. In de Nederlanden is het lied behalve in het AALB alleen nog overgeleverd als een los lied uit de zeventiende eeuw, maar de beginregel is ook meermalen als wijsaanduiding gebruikt in de zestiende en zeventiende eeuw. Daarnaast is een Duitse versie overgeleverd in het *Ambraser Liederbuch* (1582, aldaar nr. 255).¹⁵

Relatief weinig liederen hebben *niet* de liefde tot onderwerp en zijn juist daarom wel de moeite van het bespreken waard.

'Pater grijpt toch eenen moet' (AALB 104) is een satire op een pater die allerlei lekkere hapjes krijgt aangeboden. De kritiek op de katholieke kerk die uit deze satire spreekt, is in het Amsterdam van anno 1589 nog actueel. Het zijn roerige tijden: de stad heeft pas in 1578 de kant van de Opstand gekozen, na het Wederdopersoproer van 1535 en de beeldenstormen van 1566. Het *Repertorium* karakteriseert het als een geuzenlied, al is het pas in latere drukken van het *Geuzenliedboek* opgenomen.¹⁶

'Ick heb die Werelt bemint' (AALB 78) is een geestelijk inkeerlied: er is een ik-fi-

guur aan het woord die zich wil afkeren van de bedrieglijke wereld en zich op God wil richten. Thematisch verwant is 'Aenhoort t'geclach o bloeyende jeucht' (AALB 7), waarin een ik-figuur jongeren toespreekt: hij stelt zichzelf tot voorbeeld vanuit het besef dat hij zich te veel aan aardse genoegens heeft overgegeven, waardoor hij thans de dood vreest. Het vanitasmotief wordt uitgewerkt doordat in drie opeenvolgende strofen verwezen wordt naar de groten van weleer die evenmin gespaard zijn door *die felle doot*: Hercules, Cresus, Salomo, Achilles, Helena en Paris (dus de sterkste, de rijkste, de meest wijze, de dapperste mens en het beroemdste liefdespaar).

Dan is er een aantal liederen dat gekenmerkt wordt doordat zij klaarblijkelijk bedoeld zijn om bij een bepaalde gelegenheid in een gezelschap te functioneren (en waarin de liefde overigens wel weer als motief kan voorkomen). Het opmerkelijkste lied deze categorie is 'Verhuecht in duecht' (AALB 117) dat voor een rederijkersfeest geschreven zal zijn, aangezien er referenties aan diverse kamers in voorkomen (op dit lied kom ik later nog terug). Verbonden aan de meifeesten zijn 'Wilt nu al, Groot en smal' (een oproep aan een gezelschap om *den Mey helpen stichten*, met veel mythologische elementen, AALB 121) en 'Die soete coele Mey, is ons ontdaen', een aansporing om deel te nemen aan de meifeesten, geschreven in de wij-vorm (AALB 123). Het lied noemt allerlei bezigheden die bij het meifeest horen: wandelen in het bos, vrolijk samenzijn met de geliefde, muziek maken, kippetjes braden en hypocras drinken, maar ook de dichtkunst bedrijven (*te Rethorijcken* (5,3)), schermen en schaken. Zo zijn er meer meiliederden die het vrolijk samenzijn van een gezelschap thematiseren, zoals 'Die lustelicke Mey is nu inden tijt' (AALB 20) dat oproept om gezamenlijk vreugde te bedrijven, 'Al arm, al arm, al arme' (AALB 61), een aansporing om samen plezier te maken nu de winter voorbij is en 'Den tijt is hier' (AALB 26), een uiting van vreugde vanwege de meimaand, gepresenteerd door de Catharinisten, de kamer uit Aalst. De slotregel van het lied is een referentie aan de zinspreuk van deze kamer, *Amor vincit*:¹⁷

So zijn wy Catharinisten bly,
Danckelick neemt Crtisten [sic] ghy,
Van ons liefste verwint.

Maar ook andersoortige liederen zijn bij uitstek geschikt om in een gezelschap gezongen te worden ter verhoging van de algehele feestvreugde, zoals 'Dese nyders hebben zo haest bespriet' (AALB 32),¹⁸ het *Tafellied* 'Ic breng mijn naeste gebuer en dronc' (een drinklied en loflied op de wijn, AALB 72) en ook het nieuwjaarslied 'Comt Rethorijckers wilt ontdekken', een oproep gericht aan *Rethorijckers* en *Musijckers* om het nieuwe jaar met vreugde te bezingen: er zullen wafels gebakken worden en er is Rijnwijn; de vastenavond is al in zicht en ook voor de liefde ziet het er goed uit. In totaal bevat het AALB zes nieuwjaarsliederen, waaronder het fraaie 'Dat oude Jaer is ons ontrolt gelijk een cloot' (AALB 45), dat start bij de jaarwisseling en vervolgens alle jaargetijden en

de daarbij behorende bezigheden beschrijft en ‘Van achtentachtich, Het nieuwe jaer’ (AALb 60) een lied dat, op grond van deze beginregel, exact te dateren is op 1588.

In de voorgaande karakteristiek van het AALb zijn allerlei aspecten genoemd die in principe interessant zouden zijn om verder na te gaan, zoals de opbouw van het liedboek, de mogelijke gerichtheid op de jeugd en het gebruik van mythologische stof. In de nu volgende tweede helft van dit artikel zal ik twee aspecten verder uitdiepen: de relatie van de bundel met de voorgaande traditie, in het bijzonder met het *Antwerps Liedboek* (hierna AL) en de verbinding met de rederijerscultuur.

Het AALb en het *Antwerps Liedboek*

Op het eerste gezicht is er een frappante uiterlijke overeenkomst tussen het AALb en het AL, die eenvoudig verklaard kan worden, omdat een gewoon klein populair liedboekje er nu eenmaal zo uitziet. Maar er is meer. De titel op de titelpagina van beide boeken komt deels overeen. De volledige titel van het AL luidt:

Een schoon liedekensboeck, in den welcken ghy in vinden sult veelderhande liedekens, oude ende nyeuwe, om droefheyt ende melancolie te verdrijven. Item hier sijn noch toeghedaden meer dan veertichderhande nyeuwe liedekens die in gheen ander liedekensboecken en staen, hier achteraan vervolghende.

In de (hiervoor reeds geciteerde) titel van het AALb vormen de frasen *die in geen ander Lietboecken en staen* en *om alle droefheyt, melancolie te verdrijven* de echo. Maar veel frappanter nog is de voorrede, die woord voor woord overeenkomt (er zijn wel enkele spellingsverschillen). Ik citeer het AALb:

Totten vrolijcken Zangher Saluyt.

Ghi sult weten dat in dit boecxken vergadert sijn tot uwen solase, veelder hande Amoreuse Liedekens, Oude ende Nieuwe, ende sommige Nieuwe, die noyt in Printe en sijn gheweest.

Ende op dat ghy lichtelick vinden sout t'ghene dat ghi begeert te singen, so sijn dese Liedekens gestelt na d'ordinantie van den A, B, so dat alle die Liedekens die met een A, beghinnen staen voren, die met een B, beghinnen daer, die met een C. beghinnen daer nae, ende voort vogende [sic]. En op een register gestelt.

Alleen de laatste zin wijkt af: waar de Antwerpse drukker Jan Roulans de gebruikers van zijn boekje een vrolijk ‘Vaert wel!’ toewenst, sluit Muller de voorrede af met een vermelding van het register. Deze evidente overeenkomst toont aan dat het AL een van de bronnen van het AALb geweest is. De nauwe verwantschap blijkt ook uit de

inhoud: van de 134 liederen die het complete AALB bevatte, zijn er 35 die ook in het AL voorkomen.

Bij nadere vergelijking van beide boeken valt op dat de opschriften boven de liederen in het AALB gevarieerder zijn dan in het AL. In het AL vinden we doorgaans opschriften waarin liedjes *oudt*, *nyeu* of *amoreus* genoemd worden en daarnaast (minder frequent en vooral bij bekende liederen) opschriften met een korte omschrijving van de inhoud of de hoofdpersoon, zoals: *Van vrou Marie van Bourgoengien*, *Van proper Janneken* of *Een liedeken van der Slach van Blangijs*. In het AALB is er meer variatie: meestal staat boven de liedjes: *Een nieu liedeken* of *Een nieu amoreus liedeken*, maar daarnaast worden er verschillende genrebenamingen gebruikt (zoals *Jaer-lied* (nr. 43, zie ook 60), *Een Tafel Liedeken* (72, zie ook 122)) en onder die genrebenamingen zijn relatief veel dansen: *Gailiaerde* (15, ook 10, 55), *Een dans voorzang* (47), *Een dans liedeken* (69) en *Een nieu passemegie* (= passemazzo, 84). Eenmaal vinden we als opschrift: *Een nieu Liedeken ghepresen, die niet singen kan, de mach t'lesen* (AALB p. 27), een grapje dat ook in andere bronnen wel eens gebruikt is (Grijp 1991, p. 33). Er zijn vier opschriften die naar de hoofdpersoon verwijzen: *Een Liet vande vrou Lutsenburch* (AALB 30), *[Een Lied]eken Van een Graven [Dochterkij]n* (AALB 58), *Vanden ouden Hillebrant* (AALB 76) en *Vande Coninginne van Denemerken* (AALB 101). Waarschijnlijk zijn deze opschriften uit de bron overgenomen: behalve het lied over de dochter van de graaf, dat niet in het AL voorkomt, hebben dezelfde liederen in de Antwerpse bron ook een verhalend opschrift. Meer in het algemeen luiden de opschriften van de 31 overgeleverde liederen die zowel in het AL als in het AALB staan vrijwel steeds gelijk, of het nu gaat om de typering *nieu*, *amoreus* of *out*. Deze observatie leidt tevens naar een antwoord op de vraag op welke gronden Muller een liedje als oud aanmerkte. Alle zeven 'oude' liedjes in het AALB komen namelijk ook in het AL voor en zijn daar reeds 'out' genoemd (hierop is slechts één uitzondering: 'Een aerdich vrouken heeft my bedroghen' (AALB 42) dat in het AL *nieu* en in het AALB *out* genoemd wordt).¹⁹ Muller lijkt met andere woorden niet een eigen inschatting van de ouderdom van een lied te maken, maar deze aanduiding uit zijn bron, het AL, over te nemen.²⁰

Welk type liederen koos Muller uit het AL? Het zal niet verbazen dat het in de meeste gevallen gaat om liederen die de liefde als onderwerp hebben, in positieve of negatieve zin: er zijn 20 liefdesliederen en liefdesklachten die in beide liedboeken voorkomen. Nu waren deze liederen ook in het AL al een dominant genre: ongeveer een kwart van de liederen uit die bundel heeft de liefde als onderwerp. Verder blijken oude genres te verdwijnen: er komt geen enkel gespeelkenslied voor in het AALB en slechts twee dageraadslieder: 'Den dach wil niet verborghen sijn' (AALB 28) en 'Rijck God verleent ons avontuer' (AALB 105). Opvallend afwezig zijn ook pikante en scabreuze liedjes, waarvan het AL een flinke hoeveelheid heeft. Het register van het AALB vertelt ons dat in het ontbrekende katern het lied 'Het was een meysken vroech opgestaen' gestaan heeft, een lied waarvan we de tekst uit het AL kennen en dat handelt over een molenaarsknecht die door een list bij een meisje in bed weet te

belanden. Dat is het enige kluchtlied geweest in het hele AALB. Ook andere scabreuze liederen, bijvoorbeeld liederen die opgebouwd zijn uit seksueel getinte dubbelzinnigheden, ontbreken.

Tenslotte schitteren de historieliederden nagenoeg door afwezigheid. De reden zou natuurlijk kunnen zijn dat men in Amsterdam 1589 niet meer geïnteresseerd was in de actualiteit van Antwerpen 1544, maar er is ook een andere verklaring mogelijk, zie hierna. Welgeteld één historielied heeft een plaats in het AALB gekregen, 'O Radt van Avontueren' (AALB 101), waarin beschreven wordt hoe de koningin van Denemarken in 1526 op haar sterfbed afscheid nam van haar familie en entourage.

Uit dit alles blijkt dat Muller beschikte over een exemplaar van het AL. Maar van welke druk? Van het AL hebben immers tenminste vijf drukken bestaan: het enige complete exemplaar uit 1544 dat te Wolfenbüttel bewaard wordt, vertegenwoordigt naar alle waarschijnlijkheid minstens een derde, vermeerderde, druk, en in Brugge en Leiden worden fragmenten bewaard van drukken van ná 1544.²¹ Zeer waarschijnlijk had Muller een boekje dat overeenkomsten vertoonde met het Leidse fragment. Kroongetuige daarvoor is het lied 'Ghi amoruese gheesten', dat niet in het AL van 1544 voorkomt, maar wel in het Leidse fragment, en ook in het AALB (aldaar lied 51).²² Die constatering is niet zonder belang, omdat deze herdruk, die rond 1550 gedateerd kan worden, in verschillende opzichten afweek van de druk uit 1544: het Leidse fragment bevat, in tegenstelling tot de druk uit 1544, wél wijsaanduidingen, de liederen staan in één alfabetische reeks (terwijl de druk van 1544 drie reeksen bevat) en in de Leidse druk lijkt reeds een selectie uit de eerdere druk te zijn gemaakt: historieliederden over het conflict tussen Gelre en Bourgondië zijn weggelaten, evenals satires op de geestelijkheid. Dat het AALB slechts één historielied uit het AL heeft, is mogelijk simpelweg veroorzaakt doordat deze al (zo goed als) afwezig waren in het exemplaar dat Muller gebruikte.

Het relatief grote aantal Antwerpse liederen in het AALB uit 1589 zal verband houden met de val van Antwerpen in 1585: met de grote emigrantenstroom gingen ook de liedjes mee naar het Noorden. Muller speelt hierop in met het AALB, dat dan bovendien het begin vormt van een reeks Amsterdamse en Haarlemse liedboeken waarin dit repertoire herdrukt wordt.²³

Het aandeel van rederijkers

Zeer veel liederen uit het AALB zijn herkenbaar als rederijkersproducten, zoals alleen al blijkt uit het gebruik van een prince-strofe om het lied af te sluiten. Niet minder dan 79 van de overgeleverde liederen hebben zo'n prince-strofe, waarbij meestal een toespeling op de Prince in de laatste strofe verwerkt is, bijvoorbeeld: 'Princesse soet, ic moet van u verschansen' (AALB 41:6,1), 'Princesse melodieuse, Schenckt uwen dienaar Medecijn' (AALB 87:5, 1-2) of 'Metter daet delicaet,, Meucht ghi princen mercken'

(AALB 121:4,1). Sommige liederen lijken gemaakt ter gelegenheid van een bijeenkomst voor meerdere rederijkerskamers. De liefdesklacht ‘Cupido triumphant’ (AALB 12) verwijst in de laatste strofe naar de namen van verschillende kamers uit Antwerpen, namelijk de Violieren, de Goudsbloemen en de Olijftak:

Princesse Liefste reyn
Wilt mijn compassie thonen,
So zal ick u certeyn
Met een edel hoetken cronen
Al van violierkens jent
Gout bloemkens vast gheprent,
Ende olifierkens excellent.

Een toespeling op de namen en spreuken van deze zelfde kamers is te vinden in ‘Ick weet een reyn Casteel’ (AALB 65), een kasteelallegorie. Om het beschreven kasteel stroomt een water, waarvan de oevers als volgt beschreven worden (strofe 5):

Op die Rivieren cant
Staen Fiolierkens groenen,
Gout-bloemkens oock gheplant
En Olijftacxkens groenen,
Uut gonsten versaemt snel
Groeyt dit in deuchden wel
Zijt gratieus deur tgeest bevel.

In deze strofe zijn niet alleen de namen van de kamers verwerkt, maar ook hun spreuken: de Violieren en *Uut jonsten verzaamd*, de Goudsbloemen en *Groeyende in deugden* en tenslotte de Olijftak en *Ecce gratia*. Mogelijk namen de drie genoemde kamers deel aan dezelfde wedstrijd. Overigens werden de liederen ook op dezelfde wijs gezongen: 65 verwijst in zijn wijsaanduiding naar 12: *Cupido triumphant*.

Ook het lied ‘Ghy Amourese gheesten’ (AALB 51) lijkt toegesneden op een samenkomst van verschillende (Hollandse) kamers. Het lied spoort een gezelschap van minnaars aan om op de juiste wijze lief te hebben. De eerste strofe bevat een toespeling op de naamspreuk van *De wijngaertrancken* uit Haarlem, ‘Want liefden is bove al’ (AALB 51:1,8) en in de laatste strofe verwijzen vers 4 en 7 respectievelijk naar de spreuken van de Leidse *Witte Acoleyen* en de Haarlemse *Pelicaen*:

Princen ende Princieren,
Malcanderen doch niet en schent
En wilt toch vruucht hantieren
Door liefde ist fundament

De const van Retorijcken,
Immer niet en versmaet
Want trouwe moet blijcken
O Heer comt my baet.

Uit welke kamer het lied afkomstig is, valt echter niet te bepalen. Dat is wel mogelijk bij 'Verhuecht in duecht' (AALb 117), waarin een gezelschap van rederijkers wordt toegezongen: 'Ghy Retrozijne juecht' (117:1,2). Men wordt aangespoord om zich in vreugde en harmonie aan de rederijkerskunst te wijden in een feestelijke ambiance. Uit de eerste strofe valt op te maken dat het lied gemaakt is door de Leidse kamer de Witte Acoleyen, vanwege de toespeling op hun zinspreuk in: *Liefde is ons fundament,, Daer wy op bouwen jent* (1,13-14). Ook dit lied is voor een bepaalde samenkomst gemaakt. Vooral de derde strofe onthult welke kamers er deelnamen:

Hier bloeyt den Egelentier,
Hier groeyt den Lely fier,,
Onder den dooren wijdt,
Die Cooren bloem haer verblijt
(117:3,7-10)

Het gaat blijkbaar om de kamers van Amsterdam (Egelantier), Noordwijk (Lelijken onder den doornen) en Den Haag (Korenbloem), en mogelijk bevat de vierde strofe nog een referentie aan De Vreuchdenbloem uit Den Briel:

De lust van haren Wijn,, En blust dat harte mijn,
Daer vruechde bloem uutspruyt
Seer crachtich van virtuyt
(117:4, 7-9)

Bovendien kan in dit geval niet alleen de plaats, maar wellicht ook het jaar van de bijeenkomst gereconstrueerd worden. Een eerste aangrijpingspunt biedt strofe 2:

Bespiet bediet,,
Van datter is geschiet
Int Noortwijkse sayzoen, Int etc.
Ghi siet nu vliet, Druc en hartsen verdriet
Reyn genuechten wy bevroen, Reyn, etc.
(117:2, 1-5)

De aanleiding tot de huidige samenkomst is blijkbaar wat er eerder in Noordwijk gebeurde, en mogelijk vond die tweede bijeenkomst in Dordrecht plaats, als de laat-

ste regel in het citaat opgevat kan worden als een verwijzing naar de zinspreuk *Reyn geneucht* van de Dordtse kamer de Fonteyne. Van Boheemen, wiens interpretatie ik hier volg, ziet een bevestiging hiervoor in de laatste strofe, waarin Rethorica *Fonteyne* genoemd wordt:

Reyne Rethorica, Fonteyne dien wy slaen gha,,
In dit soet Prieel,, Voldoen wy u beveel,,
Gheheel uut desen Caneel,
Quagreel Crackeel,, Moet wijcken
t'onsen speel, So voorschrijft ons Peneel.

Deze interpretatie leidt naar een datering: er is in 1548 een wedstrijd te Dordrecht gehouden. Op grond van de liedtekst kan men dan reconstrueren dat een jaar eerder bij een wedstrijd te Noordwijk bepaald is dat Dordrecht in 1548 aan de beurt zou zijn. Er zijn geen andere bronnen bekend waaruit blijkt dat er in 1547 in Noordwijk een feest geweest is, maar een bijkomende aanwijzing voor deze gang van zaken is dat de kamer uit Noordwijk nog in de zeventiende eeuw een blazen van de Delfste Rapenbloem bezat, gedateerd 1547: dat blazen zou dan bij de bedoelde wedstrijd achtergelaten zijn.²⁴

In de context van het AALB is 'Verhuecht in duecht' ook opvallend, omdat het een referentie aan juist een Amsterdamse kamer bevat. 'Ghy Venus kinderen jent' (AALB 52) kan nog specifiek met De Egelantier verbonden worden dan het voorgaande lied. Het is een oproep aan een groep om mee te doen aan de viering van het meifeest en het refrein is tot de leden van de kamer gericht:

Ghy bloeyende Egelentieren
Helpt ons vruecht vereren,
Die bloemkens staen seer fray,
Lustich in haer gheray,
Alle Amoruese dieren, Wilt ons obidieren
Met u Lief in een valley
Maeckt vruecht ende gheen gheschrey.
In dese coele Mey.

De egelantier komt in nog een aantal liederen voor, maar die vermeldingen zijn niet steeds evident toespelingen op de naam van de kamer, zoals bijvoorbeeld in lied 8, waarin de geliefde een *schoon egelentier* genoemd wordt (zie ook de liederen 20, 27, 89 en 113). Gezien de Amsterdamse herkomst van het AALB viel op voorhand te verwachten dat de bundel liederen zou hebben, geschreven door leden van de rederijkerskamer De Egelantier. Muller kende hen: hij was lid van deze kamer (blijkens de ledenlijst van 1616) en verschillende boeken uit zijn fonds getuigen van deze con-

nectie. Zo is er een editie van een vertaling van Ovidius' *Metamorphosen* uit 1588, die de uitgever heeft voorzien van de volgende opdracht: *Den edelen const-rijcken Camer van Redenrijck, In liefst bloeyende Wenscht Harmen Janszoon Boec-drucker gheluck ende voorspoet.*²⁵ Mogelijk is Muller in deze kamer ook in contact gekomen met Dirc Volckertsz Coornhert, van wie hij drie à vier werken heeft gedrukt, waaronder diens *Lied-boeck*.²⁶ Tenslotte verscheen bij Muller een verzameling van de nieuwjaarsliederen van de Egelantier uit de periode 1581-1609: *Nieu Jaar Liedekens uytghegheven by de Retorijck kamer t'Aemstelredam.*²⁷

Helaas ontbreken concrete aanwijzingen dat het AALB werk van de leden van de Amsterdamse kamer bevat (met uitzondering van het zojuist geciteerde AALB 52). Er is bijvoorbeeld geen enkele concordantie tussen de nieuwjaarsliederen uit het AALB en de bundel van de Egelantier. Uiteraard is het niet uitgesloten dat de zeer vele rederijkersliederen uit de bundel ten dele het werk van leden van deze kamer zijn, maar te bewijzen valt het niet.

Van Amsterdam naar Gdańsk

Dit artikel heeft niet de pretentie het laatste woord over deze boeiende bundel te zeggen. Maar ter afsluiting wil ik nog één vraag aan de orde stellen: hoe is dit kleine boekje toch in Gdańsk beland? Daarover valt niets met zekerheid te zeggen: het is niet eens bekend wanneer het liedboekje in de stad terechtgekomen is.²⁸ Maar het is zeker niet het enige Nederlandse boek dat daar bewaard wordt. De Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk bezit naar schatting niet minder dan drie- tot zesduizend Nederlandstalige of in de Nederlanden uitgegeven titels en een inventarisatie van de aanwezige titels van vóór 1800 leverde een lijst van 162 nummers op, waarvan overigens slechts een kleine 30 van vóór 1640 zijn.²⁹

In de zestiende en zeventiende eeuw was de handel tussen Amsterdam en de Oostzeelands zeer intensief, waarbij Gdańsk de belangrijkste handelspartner was. Rond 1600 woonden er duizenden Hollandse kooplieden, bankiers, ambachtslieden en kunstenaars in de Poolse havenstad en daarnaast waren er ook veel politieke en religieuze vluchtelingen. Het moerassige gebied rond Gdańsk is door Nederlandse kolonisten drooggelegd, en werd daarom zelfs *Klein-Holland* genoemd.³⁰ In Alkmaar zijn twee liedboekjes gedrukt voor de Nederlandse doopsgezinde gemeente te Gdańsk: het *Pruys Liedt-Boeck* (1604) en het *Tweede Pruys Liedtboekskén* (1607).³¹ Een bijzondere getuige van de contacten tussen Amsterdam en het Oostzeegebied vormen vijf eikenhouten korbelen (steunbalken in een driehoekige blokvorm, aan de voorzijde versierd met houtsnijwerk), afkomstig uit het voormalig huis Warmoesstraat 145, met daarop de wapens van Polen, Frankrijk, Spanje, Amsterdam, en ... Gdańsk.³² Het is aannemelijk dat deze korbelen een weerspiegeling zijn van de handelsrelaties van de bezitter van het huis, die bijna de buurman was van Muller, wiens drukkerij gevestigd was op Warmoesstraat 151 (Kam 1968, p. 372-373). In dit verband is ook de

figuur van Cornelis Loufsz interessant: geboren in Gdańsk, blijkens zijn Hollandse voornaam waarschijnlijk als zoon van een Nederlandse vader, vestigde deze koopman zich in de jaren vijftig en zestig van de zestiende eeuw op verschillende adressen in de Warmoesstraat. Vanwege betrokkenheid bij de Opstand werd hij in 1568 veroordeeld tot levenslange verbanning en is hij opnieuw in Gdańsk gaan wonen, vanwaaruit hij zijn zaak heeft voortgezet (Van Tielhof 1997). Om kort te gaan, in de zestiende en zeventiende eeuw waren er intensieve contacten tussen Gdańsk en Amsterdam, en zelfs meer in het bijzonder de Warmoesstraat zelf die parallel lag (en ligt) aan de haven van het Damrak. Tegen deze achtergrond is het aannemelijk dat het AALB ooit meegenomen is door een Amsterdammer die bij de Oostzeehandel betrokken was. Zo bezien is dit kleine gehavende boekje een treffende getuige van de grote geliefdheid van het lied in het verleden: een van onze verre voorouders heeft een lange reis aanvaard en voor vertrek het liedboekje bij zich gestoken.³³

Noten

- 1 Verhey 1984, p. 67.
- 2 Baart 1984, p. 22.
- 3 Gegevens over Muller zijn te vinden in Bouman en Vriesema 1975 en Moes 1900, deel 1, p. 285-337.
- 4 Bijvoorbeeld Joldersma 1982, p. LVII-LIX; Grijp 1991, vooral p. 30, Grijp 1996 en Keersmaekers 1985, p. 7-13.
- 5 Het Fotoarchief van de Afdeling Middelnederlandse Letterkunde van de Universiteit Utrecht is in het bezit van een microfilm waarop de tekst dikwijls beter leesbaar is; de in dit artikel gegeven citaten zijn steeds gecollationeerd met deze film. In de citaten is de spelling van de i, j, u, v en w aan de huidige spellingconventies aangepast, de woordscheiding, interpunctie en het gebruik van hoofdletters is niet gewijzigd. Ik bedank prof. Stefan Kiedroń en Daria Kaszanska die hielpen bij de bestelling van de film. Gaarne maak ik van de gelegenheid gebruik om ook mijn dank uit te spreken aan Hermina Joldersma, met wie ik in het collegejaar 2003-2004 een college over het AALB gaf, alsmede aan alle deelnemende studenten. Tenslotte ben ik (opnieuw) dank verschuldigd aan Martine de Bruin die mij in antwoord op mijn vragen zeer snel allerlei waardevolle gegevens toespeelde.
- 6 Beschrijvingen van het AALB zijn: Bolte 1891, p. 175 en Moes 1900, deel 1, p. 310. Over het formaat bestaat enige onduidelijkheid: toen de bundel nog in bezit was van de Danziger Stadsbibliotheek was de signatuur XVII D. Duod. 15, wat op een duodecimoformaat wijst (Bolte 1891, p. 175), maar hoogstwaarschijnlijk onjuist is; Moes (1900, deel 1, p. 130) en Konst (die het boekje in handen heeft gehad (1995, p. 146)) vermelden octavo en voorin het boekje heeft een latere hand 8° genoteerd. Ook de regelmatige katernen van 16 pagina's wijzen in de richting van octavo.
- 7 De titelpagina is ook afgebeeld op http://www.dbnl.nl/tekst/_aemooiaemsoi/colofon.htm.
- 8 De laatste twee liedjes zijn inhoudelijke tegenhangers en zijn om die reden direct na elkaar afgedrukt.
- 9 Op drie plaatsen in het boek staat FINIS, tweemaal lijkt dit verband te houden met de doorbreking van het alfabet. De liederen die met een A beginnen, worden op p. 10 gevolgd door een lied dat met een I aanvangt; na het lied volgt dan FINIS (p. 12), dan het versje over de Amsterdamse meisjes en daarna de serie liedjes die met een B beginnen. Na de reeks liederen beginnend met I volgt op p. 109 één lied dat met een B begint, ook hieronder staat FINIS, dan

- volgt op p. III een tweeregelig versje en dan de liederen beginnend met L. Tenslotte staat ook onder het laatste lied FINIS, voor de inhoudstafel (p. 162).
- 10 Afgaande op het *Repertorium* komen de namen van Piramus en Thisbe alleen voor in het AALB en niet in de twee concordanties, HsDHKB 74J58 en HsCamUL Dd.6.49.
 - 11 Zie editie-Van der Poel e.a. 2004, deel 2, resp. p. 100-102, 89-90, 125-127 en 211-215 voor gegevens over de verspreiding en populariteit van deze liederen.
 - 12 Ook deze twee liederen komen in het *Antwerps Liedboek* voor, zie voor verdere gegevens editie-Van der Poel e.a. 2004, deel 2, 236-238 en 435-437.
 - 13 Een aanwijzing voor de bekendheid van dit lied, juist in het Amsterdamse, is dat Samuel Coster het in 1613 als bron voor een toneelstuk gebruikte.
 - 14 Muller noemde het in elk geval een *nieu* lied, maar het is de vraag of dat enige bewijskracht heeft.
 - 15 Van Duyse 1903, deel 1, p. 94-96.
 - 16 Leendertz 1924, p. XIV-XV
 - 17 Zie het overzicht 'Rederijkerskamers 1400-1650' op <<http://www.dbnl.nl/organisaties/rederijkerskamers>>, waarin de repertoria van Anne-Laure van Bruaene van rederijkerskamers in de Zuidelijke Nederlanden en van Arjan van Dixhoorn van rederijkerskamers in de Noordelijke Nederlanden.
 - 18 In het *Repertorium* wordt dit lied gekenschetst als 'geestelijk', waarschijnlijk op grond van het refrein: *Wy mogen wel loven en dancken den Heer Vrolijck wesen in duechden in eer*, dat mij daarvoor echter een te smalle basis lijkt.
 - 19 Er zijn niet veel gegevens die kunnen helpen de ouderdom van dit lied te bepalen. Behalve in het AL (lied 44) vinden we een contrafact in het DEPB uit 1539 (lied 142).
 - 20 Een bijkomende aanwijzing daarvoor is 'Die winter is ons verghanghen' (AALB 54), dat volgens het opschrift *nieu* is, maar ook al voorkomt in het *Zutphens Liedboek* (1537) en het *Darfelder Liederhandschrift* (1546).
 - 21 Van der Poel e.a. 2004, deel 2, p. 25-33.
 - 22 Er zijn wel kleine verschillen, vooral wat betreft de spelling. Verder is het lied alleen nog overgeleverd in de *Amoreuse liedekens* van na 1613.
 - 23 Van der Poel e.a. 2004, deel 2, p. 35-36. Zie bijvoorbeeld ook Klatter die constateert dat de *Amoreuse liedekens* (na 1613) 40 overeenkomstige liederen hebben met het AL en 51 met het AALB (p. 10 en 221-223).
 - 24 Van Boheemen baseert zijn reconstructie (die hij overigens voorzichtig formuleert) op het lied zoals het voorkomt in de *Amoreuse Liedekens* (Van Boheemen en Van der Heijden 1999, p. 231-232).
 - 25 Moes 1900, deel 1, p. 308.
 - 26 Van een van de werken is de toeschrijving aan Muller zeer onzeker, vgl. Bouman en Vriesema 1975, p. 240-243.
 - 27 Een bij Muller verschenen bundel met *Zeven Spelen van Wercken der Bermherticheydt* (1591) bevat waarschijnlijk een spel dat is opgevoerd door de Egelantieren, maar de spelen hebben ook referenties aan andere kamers (Ellerbroek-Fortuin 1937, p. 92-98).
 - 28 Het boek behoorde in 1891 tot de collectie van de Stadsbibliotheek aldaar (Bolte 1891); in 1955 is deze collectie overgenomen door de Poolse Academie (Konst 1995, p. 142).
 - 29 Daaronder bevinden zich ook drie liedboeken: naast het AALB, *De CL. psalmen Davids* van J. van Duisberg, gedrukt door Willem van Duisberg te Amsterdam uit 1705 (sign. DG 872) en *Een nieu geusen liedenboecxke[n]* uit 1609 (sign. 439); de inventarisatie is van Konst 1995.
 - 30 Bogucka 1982 en Thijssen 1992, vooral p. 45-52.
 - 31 Grijp 1992, p. 28.
 - 32 Afgebeeld in Kaptein 2004, afbeelding 148 op p. 158.
 - 33 In zekere zin is dit vergelijkbaar met de lotgevallen van een ander liedboekje dat Muller gedrukt heeft, het exemplaar van *Een suyverlijck boecxken*, dat gevonden is tussen de spullen die in de winter van 1596-1597 zijn achtergelaten in het Behouden Huis op Nova-Zembla (zie De Bruin 1997).

Literatuur

- Baart, J., 'De ontstaansgeschiedenis van de stad Amsterdam', in: M. Jonker e.a. (red.), *Van stadskern tot stadsgewest. Stedebouwkundige geschiedenis van Amsterdam*. Amsterdam 1984, p. 15-34.
- Bogucka, M., 'Amsterdam en de Oostzeelanden in de eerste helft van de zeventiende eeuw', in: *De Gids* 145 (1982), p. 47-53.
- Boheemen, F.C. van en Th.C.J. van der Heijden, *Met minnen versaemt. De Hollandse rederijkers vanaf de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw. Bronnen en bronnenstudies*. Delft 1999.
- Bolte, J., 'Ein unbekanntes Amsterdamer Liederbuch von 1589', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 10 (1891), p. 175-202.
- Bouman, J. en P. Vriesema, 'Harmen Janszoon Muller, printer and publisher in Amsterdam, c. 1538-1617', in: *Quaerendo* 8 (1975), p. 221-259.
- Bruin, M. de, 'Bevroren boekjes. Een geuzenliedboek van 1577-78 en andere vondsten', in: F. Willaert (red.), *Veelderhande Liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600*. Symposium Antwerpen, 28 februari 1995. Leuven 1997, p. 74-102. Antwerpse studies over Nederlandse literatuurgeschiedenis 2.
- Duyse, Fl. van, *Het oude Nederlandsche lied: wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën*. 3 delen. 's-Gravenhage 1903-1908. Herdruk Hilversum 1965.
- Ellerbroek-Fortuin, E., *Amsterdamse rederijkersspelen in de zestiende eeuw*. Groningen etc. 1937.
- Grijp, L.P., *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991. Publicaties van het P.J. Meertens-Instituut 15.
- Grijp, L.P., 'De Rotterdamsche Faem-Bazuyn. De lokale dimensie van liedboeken uit de Gouden Eeuw', in: *Volkskundig bulletin* 18 (1992), p. 23-78.
- Grijp, L.P., 'Voer voor zanggrage kropjes. Wie zongen uit de liedboekjes in de Gouden Eeuw?', in: Th. Bijvoet e.a., *Bladeren in andermans hoofd. Over lezers en leescultuur*. Nijmegen 1996. Memoria. Cultuur- en mentaliteitshistorische studies over de Nederlanden.
- Joldersma, H. (ed.), *Het Antwerps Liedboek: a critical edition*. 2 delen. Ann Arbor, MI 1982.
- Kam, J.G., *Waar was dat huis in de Warmoesstraat*. Amsterdam 1968.
- Kaptein, H., 'Poort van Holland. De economische ontwikkeling 1200-1578', in: M. Carasso-Kok (red.), *Geschiedenis van Amsterdam. Een stad uit het niets*. Deel 1. Amsterdam 2004, p. 109-173.
- Keersmaekers, A.A., *Wandelend in Den Nieuwen Lust-hof. Studie over een Amsterdams Liedboek 1602-(1604)-1607-(1610)*. Nijmegen 1985. Tekst en tijd 11.
- Klatter, J. (ed.), *Amoreuse liedekens*. Amsterdam etc. 1984.
- Konst, J., 'Nederlandse literatuur 1576-1754 in de Biblioteka Gdańska', in: *De nieuwe taalgids* 88 (1995), p. 137-149.

- Leendertz, P. (ed.), *Het Geuzenliedboek*. Naar de oude drukken uitgegeven uit de nalatenschap van E.T. Kuiper, deel 1. Zutphen 1924.
- Leeuw-Kistemaker, R.E. van der, *Wonen en werken in de Warmoesstraat van de 14^{de} tot het midden van de 16^{de} eeuw*. Amsterdam 1974. Historisch Seminarium, Universiteit van Amsterdam, werkschrift.
- Moes, E.W., *De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw*, deel 1. Amsterdam 1900.
- Poel, D.E. van der (eindredactie), D. Geirnaert, H. Joldersma en J. Oosterman, *Het Antwerps Liedboek*. Reconstructie van de melodieën door L.P. Grijp, 2 delen. Tiel 2004. Delta.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen en cd-rom.
- Thijssen, L., *1000 jaar Polen en Nederland*. Zutphen 1992.
- Tielhof, M. van, 'Handel en politiek in de 16^{de} eeuw: een Amsterdamse Oostzeehandelaar tijdens de eerste jaren van de Opstand', in: *Holland* 29 (1997), p. 37-52.
- Verhey, J.W., 'Warmoesstraat, Nieuwendijk en Damrak in het midden van de zestiende eeuw', in: M. Jonker e.a. (red.), *Van stadskern tot stadsgewest. Stedebouwkundige geschiedenis van Amsterdam*. Amsterdam 1984, p. 63-87.

Vrouw maan, blij staan

Wereldlijke liederenverzamelingen van de zestiende eeuw

Clara Strijbosch

Zestiende-eeuwse liederenhandschriften

Al bij een eerste zoektocht in het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* wordt duidelijk dat de druppelsgewijze overlevering van het Middelnederlandse lied in de eerste eeuwen van zijn bestaan tegen de vijftiende eeuw verandert in een gestaag stromen, en in de zestiende eeuw in een vloed. Voor onderzoekers is het een probleem, waar in de ruime zestiende-eeuwse overlevering te beginnen. Met de repertoriëring van de liederen is een belangrijke stap gezet, maar hoe verder? Een van de gevolgen van de laatmiddeleeuwse onontgonnen rijkdom is dat onderzoekers geneigd zijn zich te richten op wat ze kennen. Het *Zutphens Liedboek* (1537-1543) heeft redelijk veel aandacht gekregen, en de grote verzameling liederen in het *Antwerps Liedboek* van 1544 werkt als een magneet. Maar daarnaast zijn er verzamelingen die niet, of in oude of weinig toegankelijke edities zijn uitgegeven en die weinig aandacht krijgen. Dat ligt voor een deel ook aan de verzamelingen zelf. Ze zijn vaak geschreven in moeilijk leesbaar handschrift, soms door meerdere handen, in verschillende dialecten, talen en genres, met meer of minder corrupte lezingen als gevolg van schrijf- of geheugenfouten. Door al die hindernissen blijven ze vaak liggen.¹ Dat is jammer, want deze verwaarloosde handschriften zijn een rijke bron voor kennis van de zestiende-eeuwse liedcultuur.

Vanaf het begin van het liederenonderzoek is de verhouding tussen Duitse en Nederlandse liederen een onderwerp van discussie geweest.² Het is duidelijk dat het Nederrijngebied voor de letterkunde in de volkstaal een belangrijk literatuurgebied was; voor de lyriek neemt het een centrale plaats in. In de inleiding op zijn editie van het *Darfelder Liederbuch* noemt Rolf Brednich het Nederrijngebied en de aangrenzende Nederduitse en Nederlandse streken een ‘Hauptgebiet nachhöfischer Liedkultur in der frühen Neuzeit’. Hij karakteriseert het als een ‘Umschlagplatz für Liedtexte’.³ Maar welke liederen hier in welke gedaante circuleerden blijft de vraag. Langs welke wegen en via welke kanalen bijvoorbeeld de vele Duitse liederen in het beroemde *Antwerps Liedboek* zijn terechtgekomen, is nog altijd niet bekend. In de inleiding van de meest recente editie van het *Antwerps Liedboek* is te lezen: ‘De van oorsprong Duitse liedjes zijn niet door Jan Roulans [de drukker van het *Antwerps Liedboek*] in het Rijnland verzameld; de meeste zullen gewoon in Antwerpen bekend zijn geweest.’⁴ Maar hoe verliep dat ‘gewoon’ bekend raken? Ook de aard en wegen van invloed in omgekeerde richting zijn grotendeels onbekend: heeft het *Antwerps Liedboek* ingewerkt op Nederrijnse en Oost-Nederlandse liederen? Dat het Nederrijngebied

alleen maar doorgeefluik van Zuid-Duitse liederen naar het westen en van West-Nederlandse en Vlaamse liederen naar het oosten zou zijn geweest, is onwaarschijnlijk. Hoe meer er van de zestiende-eeuwse liederen bekend wordt, hoe meer het erop lijkt dat er een eigen Nederrijnse traditie heeft bestaan, waaraan ook de meer noordelijke gebieden Westfalen, Gelre en Overijssel, deel hadden en van waaruit liederen verder naar het westen verspreid raakten.

Om kleinere delen binnen dit grote onderzoeksgebied af te bakenen heb ik een lijst opgesteld van handschriften met liederen, die in de zestiende eeuw (wat concreet betekent: vanaf 1530) zijn geschreven in dit ruime 'Nederduitse gebied', dus het midden- en noordelijk gedeelte van westelijk Duitsland en oostelijk Nederland (bijlage 1). Drukken laat ik in deze lijst buiten beschouwing: meestal bevatten deze een ander type verzameling, samengebracht met minder persoonlijke oogmerken dan die van de aanleggers van handschriften, gewoonlijk in grotere steden en met gestandaardiseerd taalgebruik. Ook geestelijke liederen heb ik achterwege gelaten, niet omdat ze niet interessant zijn, maar omdat ze teruggaan op een andere traditie. Waterdicht zijn deze scheidingen niet: veel van de handschriften in de lijst bevatten ook een paar geestelijke liederen, en juist het *Antwerps Liedboek* bewijst dat gedrukte liedboeken sterk op handschriftverzamelingen kunnen lijken.

De lijst bevat drie typen verzamelingen met liederen:

1. Een groep *alba amicorum*, in principe aangelegd door één persoon, waarin verschillende bijdragers, meestal bekenden, inscripties, korte teksten en soms illustraties aanbrachten. De gewoonte een *album amicorum* aan te leggen verspreidde zich vanuit studentenkringen in Duitse universiteitssteden in de zestiende eeuw over Europa, en werd vooral in Duitsland en de Nederlanden populair. De eerste golf *alba* in de Nederlanden ligt tussen ca. 1560 en 1610.⁵ Tien procent van de zestiende-eeuwse *alba* was van vrouwen, en juist in die *alba* werden liederen ingeschreven. 'Mannenalba', schrijft Delen in haar studie naar *alba amicorum* van vrouwen, 'lijken vaak op wapenboeken, *vrouwenalba* op liedboeken'. De meeste *vrouwenalba* werden geschreven in het Nederrijngebied, Westfalen en aangrenzende Nederlandse gebieden.⁶
2. Een groep *alba* uit de Zuidelijke Nederlanden is in de grote Vlaamse steden en aan het Antwerpse Oranjehof ontstaan.⁷ Deze Zuid-Nederlandse groep vertoont andere taalkenmerken en nauwelijks 'oostelijke' invloeden.
3. Handschriften van één of twee schrijvers, die voor een deel hetzelfde liederenbestand bevatten als de Nederrijnse/Oost-Nederlandse *alba*, daarmee verwant zijn en vermoedelijk geschreven zijn door mannen in kleinere steden als Zutphen en Venlo. Zij bevatten naast de gebruikelijke verzameling ook een aantal carnavaleske liederen.⁸

Een van de verwachtingen bij het bestuderen van de Nederduitse liedboeken is dat er een eigen 'oostelijke', of, vanuit Duits gezichtspunt gezien, 'westelijke' liedcultuur

zichtbaar zal worden; schrijfsters van *alba amicorum* kenden elkaar in veel gevallen, meestal via familiebanden. Waaruit putten zij en andere schrijvers van deze handschriften hun liederen, en hoe gingen ze met het traditionele materiaal om? De plaats van het *Antwerps Liedboek* binnen de zestiende-eeuwse liederenoverlevering is een van de grote vragen, zowel wat betreft de invloed vanuit het oosten als wat betreft de invloed erop. Rolf Brednich vermoedde dat Kathryn van Bronchorst voor haar verzameling in het *Darfelder Liederbuch* gebruikmaakte van de Antwerpse 'bestseller' en concludeerde ook dat dit deels uit mondelinge overlevering, uit dictaat of uit het geheugen moet zijn gebeurd.⁹ Voor andere liedboeken is de invloed van het *Antwerps Liedboek* niet of nauwelijks bekend.

Hét probleem bij de bestudering van het zestiende-eeuwse liedcorpus in handschriften is dat het niet, broksgewijs of in moeilijk toegankelijke, verouderde of als scriptie gepubliceerde edities is uitgegeven. De scripties zijn soms niet meer te vinden, de oude edities van de Westfaalse handschriften van Kopp en Bolte zijn onoverzichtelijk en lastig te lezen. Ze zouden dringend vervangen moeten worden door nieuwe uitgaven. Een ander struikelblok is dat uit het *Repertorium* niet duidelijk wordt of de vermelding van een editie betekent dat de genoemde liederen werkelijk geëditeerd zijn, of alleen te midden van andere teksten fragmentarisch zijn opgenomen. Zolang er niet nauwkeurig is vergeleken met de handschriften, is zelfs niet duidelijk of het genoemde aantal liederen juist is. Het komt vaker voor dat zich in een blok tekst verschillende liedjes verbergen die door de lay-out moeilijk te herkennen zijn. De in de eerste bijlage gegeven getallen voor aantallen Middelnederlandse/Duitse liederen per handschrift kunnen dus niet meer zijn dan een indicatie.

Behalve wat er is en wat er staat, zou een onderzoeker van een liedboek graag méér weten over de omgeving van de liederen. Waar haalden schrijvers hun liederen vandaan en hoe gingen ze ermee om? Voor liederen is, sterker nog dan voor andere kleine middeleeuwse teksten, het begrip 'auteur' nauwelijks bruikbaar. Hermina Joldersma pleitte in haar artikel 'Writing women into literary history' voor een flexibele benadering van het auteursprobleem door uit te gaan van de '*Lebensgrund*' van de teksten, waarmee bedoeld wordt: het geheel van ontstaan, traditie, overdracht en aanpassing van, meestal anonieme, liederen.¹⁰ Dat lijkt voor liederen niet alleen een meer geëigende methode, maar is vaak ook de enige mogelijkheid om ze een plaats te geven in hun literaire en sociale omgeving. In het nu volgende gedeelte van dit artikel zal ik nader ingaan op één zestiende-eeuws *album amicorum*, het *Album van Maria van Besten*. De nadruk zal daarbij liggen op het openleggen van de *Lebensgrund* van de erin opgenomen liederen. Dit album is gekozen, omdat het een relatief groot aantal liederen en inschrijvers bevat en nog nauwelijks onderzocht is. De kans dat studie van dit liedboek tot nieuwe inzichten kan leiden, is dus groot.

Het *Album van Maria van Besten*

Het *Album van Maria van Besten* wordt onder signatuur Hs. 773 bewaard in het Stedelijk Museum in Zwolle. Het is een klein boekje van 15 x 20 cm, met 95 papieren bladen¹¹ en een mengeling van teksten: initialen, kenspreuken, gebeden, liederen, spreuken en korte prozastukken. Op vijf bladen zijn vijf familiewapens getekend, ingekleurd met waterverf.¹² De meeste teksten zijn geschreven in een oostelijk Nederlandse taal, sommige sterk Duits gekleurd, en een paar teksten, vooral tegen het einde van het liedboek, zijn geschreven in het Frans, Latijn of Italiaans. Op het tweede beschreven blad staat, onder het jaartal 1596, een notitie met de strekking: 'Mooie woorden die iemand mij geeft en die niet gemeend zijn, zal ik horen en niet geloven; als ze gelogen zijn, ben ik niet bedrogen',¹³ ondertekend met de naam Maria van Besten. Op de bladzijde erna staat het familiewapen van de Van Bestens, drie rode ringen op een zilveren veld, met de notitie M.V. Besten. Maria van Besten komt vaker voor in het album: met een commentaar, een inscriptie en als 'Joffer Marja van Besten' in een reeks handschriftprobeersels, waarin Anna en Maria van Besten hun namen gestileerd hebben weergegeven.¹⁴ Anna van Besten is, net als Maria, op vier plaatsen in het album te vinden. Op de eerste beschreven bladzijde staat: Adolph vhan Besten, '*En Esperance constance*', anno 1596. In 1598 schreef deze Adolph nogmaals in het album. Verder hebben een Vincendt, een Sijert van Besten en een P.E.V.B. [P.E. van Besten?] in het album geschreven. Gezien het herhaaldelijk voorkomen van haar naam, de prominente positie van de Van Bestens in het liedboek en de plaats van de naam Maria op de eerste bladzijde na Adolph van Besten en naast het familiewapen, is het waarschijnlijk dat Maria van Besten de eigenares en verzamelaarster was van het album, en Adolph haar broer of vader. Duidelijke opdrachten aan Maria of aan iemand anders zijn in het album niet te vinden.

Het album telt bijdragen van 104 verschillende inschrijvers, met totaal 67 verschillende achternamen. Bij deze tellingen zijn initialen buiten beschouwing gelaten; het is dus mogelijk dat er nog meer inschrijvers waren.¹⁵ Een van de belangrijkste bijdragen voor het liederenbestand komt van een schrijver die ondertekende met DWIH en niet minder dan zes liederen inschreef, met als opschriften dat het hier om een 'nieuw', 'ander', 'amoreus' of 'hups' lied gaat.¹⁶

In 1887 maakte Gerrit Kalff melding van het bestaan van het album en gaf hij voorbeelden van een aantal stukken; in 1918 editeerde de Overijsselse archivaris Ter Kuile ongeveer een derde van de teksten, met een inleiding over de herkomst van album en familie.¹⁷ Daarna is er vrijwel geen aandacht meer aan besteed.¹⁸

De familie Van Besten (ook wel geschreven als Van Beesten) hoorde tot de Westfaalse-Overijsselse landadel. Ter Kuile meldt dat een Adolph van Besten drost van Bentheim was; hij noemt bovendien een Adolphus a Besten, die in 1598-1599 predikant was in Ootmarsum en Ommen.¹⁹ In 1591 trouwde Johan van Besten met Bertha, dochter van de bezitter van de havezate Mennigeshave in Den Ham, die sindsdien in het bezit van de Van Bestens was. Johan had twee zoons, Geerlig en Hendrik. Verder

is er een Johan van Besten bekend die in 1598 trouwde en ook drost van Bentheim was – is hij dezelfde? In 1619 wordt een Wolter van Beesten genoemd, lid van de landdag van Overijssel, de vergadering van de adel. Zijn dochter Sophia trouwde in 1634 met Herman Gosen Grubbe. Het huwelijk bleek niet bestand tegen conflicten over religieuze en materiële kwesties. In 1661 verzocht Sofia van Besten aan de Gedeputeerde Staten van Overijssel om haar man ernstig te waarschuwen dat de kinderen in de gereformeerde religie moesten worden grootgebracht en niet van de moeder mochten worden weggehouden. Na een ontvoering van de kinderen door de vader liet Sofia zich scheiden en kreeg toestemming de kinderen naar haar wens op te voeden. De zoon uit Hermans eerste huwelijk, Herman Johan Grubbe, erfde Mennigeshave van zijn kinderloze oom Geerlig en kreeg op grond daarvan in 1660 toegang tot de Overijsselse statenvergaderingen.²⁰ Maria of Anna van Besten heb ik tot dusverre in de familielijsten niet aangetroffen. Beide genoemde Johans kunnen broers of neven van Maria zijn geweest – maar zij komen in het *Album van Maria van Besten* niet voor, evenmin als Geerlig en Hendrik. Enkelen van degenen die hebben bijgedragen aan het album, zijn afkomstig uit de Westfaalse of Overijsselse adellijke families die door huwelijken aan de familie van Besten gelieerd waren: de Kettlers, Plettenburgs en Diepenbrocks.

De positie van landadel als de Van Bestens was in de jaren tussen 1590 en 1600, toen het album geschreven is, verre van eenvoudig. De noordelijke Nederlanden waren verwickeld in de opstand tegen Spanje en de daarmee verbonden strijd tussen religies. Tot 1580 was de ridderschap trouw aan de koning, daarna splitste zij zich in drie groepen: de koningsgezinden (d.w.z. aanhangers van de Spaanse koning en dus katholiek), de staatsgezinden en de ‘neutralen’. Een minderheid koos vanaf het begin duidelijk partij; velen waren afwachtend en probeerden de schade voor eigen familie en bezit zo beperkt mogelijk te houden. Een keuze tegen de koning was niet zonder risico: de lagere adel op het platteland was kwetsbaar in oorlog en een makkelijke prooi voor plunderende Spaanse troepen. De situatie in Twente was zo onzeker dat in de jaren 1585-1597 geen enkele vertegenwoordiger uit het Twentse gebied op de Overijsselse landdag aanwezig was.²¹

De Van Bestens verschenen gewoonlijk op landdagen in het graafschap Bentheim, waarin de enclave Lage lag, en bezaten goederen in Lingen,²² ongeveer honderd kilometer ten oosten van Den Ham, waar Mennigeshave zich bevond. Het graafschap Bentheim neemt in de zestiende-eeuwse geschiedenis een bijzondere plaats in. Al in de jaren dertig van de zestiende eeuw kwam het in contact met de reformatie door toedoen van Bernhard Krecting uit Gildehaus, die in 1536 als wederdoper in Munster werd terechtgesteld. In 1544 wordt de lutherse leer in Bentheim ingevoerd, maar veel omringende gebieden blijven katholiek. Wanneer de opstand tegen Spanje uitbreekt, wordt Bentheim overstroomd door plunderende Spaanse troepen, die in het nabijgelegen Nordhorn gelegerd zijn. In 1588 wordt het graafschap gereformeerd.²³ Lingen en het Habsburgse Lage blijven Spaanse enclaves, en dus katholiek.²⁴ In 1598

wordt aan leden van de Overijsselse ridderschap opgelegd dat zij in hun eed van trouw moeten verklaren de gereformeerde religie te zullen handhaven. In deze formulering konden rooms-katholieken en protestanten zich beiden nog wel vinden, maar dat werd moeilijker bij de eedswijziging in 1621, waarbij leden van de ridderschap moesten verklaren voorstander te zijn van de gereformeerde religie, geen aanhanger te zijn van het rooms-katholieke geloof en daarvan een afkeer te hebben. Daarop verliet een aantal statenleden de vergadering. Bij degenen die vertrokken, wordt geen Van Besten genoemd.²⁵ Op een wapenkaart van 1663, die gold als ‘canon’ voor families die toegang hadden tot de Ridderschap van Overijssel, staat de familie Van Besten, met het wapen met de drie ringen.²⁶ Zij maakten dus in ieder geval in dat jaar weer – of nog altijd? – deel uit van de Ridderschap van Overijssel.

Welke positie zij hebben ingenomen binnen de politieke en religieuze twisten, is uit de gegevens niet ondubbelzinnig op te maken. De toestand voor een familie op het Overijsselse platteland, met bindingen met Bentheim en bezittingen in Lage en Lingen, moet precair zijn geweest. Een van de prominente inschrijvers in het *Album van Maria* is Adolph, graaf van Bentheim, die als bijdrage schrijft ‘*nulle rose senza spine*’ (f 6v) – of dit moet worden opgevat als een aanduiding van stekelige politieke, sociale of persoonlijke verhoudingen, wordt aan het oordeel van de lezer overgelaten. Volgens Kalff bleven de Van Bestens, op enkele leden na, katholiek. Ter Kuile meldt dat Adolph Albert van Bentheim ‘na de gereformeerde religie omhelsd te hebben’ drost van Bentheim werd. Een jaartal voor deze gebeurtenissen noemt hij niet.²⁷ Uit de geestelijke liederen in het liedboek is geen bepaalde gezindheid af te lezen, maar katholieke kenmerken als het noemen van Maria of heiligen komen in geen enkel lied voor. Toespelingen op de politieke toestand ontbreken. Het is opmerkelijk dat in een in zo woelige jaren in een zo kwetsbaar gebied geschreven album, in de schoot van een familie die ongetwijfeld verwickeld was in lastige beslissingen over haar politieke en religieuze keuzes, geen enkel geluid uit de buitenwereld doorklinkt. De teksten gaan over liefde en het ontbreken van liefde of zijn verzuchtingen aan God om steun en troost.

De jaartallen die in het album voorkomen, lopen van 1593 tot 1600. De teksten zijn niet in chronologische volgorde in het boek geschreven: eerdere jaren komen ook op de laatste pagina's voor. De gehanteerde volgorde is onduidelijk; katernen zijn in het boek niet te onderscheiden. Het kan zijn dat het hele album aanvankelijk op losse bladen geschreven is. De plaats Den Ham, waar de havezate van de Van Bestens, Mennigeshave, stond, wordt maar één keer genoemd, bij de inschrijver Sweher van Delen zü Harzkamp, die zichzelf aanduidt als ritmeester, *und indem Ham heuptling* (f 60r). De Spaanse enclaves Lage en Lingen, waar de Van Bestens bezittingen hadden, komen vaker voor: in 1596 geeft ‘Friedrich, conte de Berg’ als plaats van inschrijving ‘Lingen’ (f 45v), achterin het album noemen ook inschrijvers François de Uria, J. Wommel, Engelbert de Wommel en Engelbert de Berchem als plaats van inschrijving ‘Lingen’, allen met het jaar 1596 (f 94r-v), en in 1598 en 1599 schrijven leden van de

familie Kettler tweemaal de plaats Lage (f 72r en f 73r). Anders dan alba van mannen zijn vrouwenalba geen 'reisboeken'. Vrouwen reisden wel, maar minder vaak en over minder grote afstanden. Een vrouwenalbum is dan ook vaak een soort gastenboek, en gewoonlijk wordt de plaats waar het gehouden wordt niet vermeld, omdat die vanzelfsprekend is.²⁸ Als Maria van Besten het album inderdaad aanlegde in Den Ham, is waarschijnlijk dat zij in de jaren 1596 en 1598 naar Lingen en Lage reisde en daar haar bekenden om bijdragen vroeg. Een minder gebruikelijke gang van zaken zou zijn dat bezoekers aan Den Ham uit Lingen en Lage hun eigen woonplaats vermeldden.

De inbedding van een *album amicorum* in de 'Lebensgrund' kan langs twee lijnen verlopen: via historisch onderzoek naar de identiteit van de inschrijvers, en via literair-historisch onderzoek naar de teksten, naar hun herkomst, aard en naar hun plaats ten opzichte van omringende teksten.

Het *Album van Maria van Besten* lijkt, voor zover bekend, op andere zestiende-eeuwse vrouwenalba met zijn mengeling van liederen, inscripties en tekeningetjes, maar bevat een opmerkelijk groot aantal inschrijvers uit vele families. Maria moet een uitgebreide en levendige familie- en kennissenkring hebben gehad. Hoewel een albumbezitster niet de inhoud van bijdragen bepaalt, heeft zij er natuurlijk wel invloed op. Inschrijvers zullen geprobeerd hebben haar en haar omgeving met hun bijdrage een plezier te doen, te provoceren of ten minste aandacht te krijgen. Af en toe zijn in het album onderlinge reacties te lezen, waaruit steeds weer blijkt dat sommige inschrijvers elkaar goed kenden en elkaar zonodig op de vingers tikten. Op f 49r schrijft Eva van Diepenbrock: *Halt dich rein, achte dich klein, si gerren allein, mach doch nicht zügmein*, waaraan in andere hand is toegevoegd: *met scrivers*. Blijkbaar vond de commentator dat Eva zich niet terughoudend genoeg had opgesteld. Uit de aard van vele bijdragen is op te maken dat Maria van Besten een spitsvondige dame was die zich niets op de mouw liet spelden. Haar eerste woorden in het album kunnen moeilijk anders gelezen worden dan als een slimme handleiding voor schrijvers van bijdragen: 'als je niet-gemeende woorden gebruikt, geloof ik ze niet; ik ben niet te bedriegen' – waarmee ze zichzelf introduceert als de gewiekste lezeres die het ware van het gelogene weet te scheiden. Op f 24v schrijft Derk van Brienen, lid van een adellijke Kleefse familie: 'trouw in eenheid', waaronder Maria meldt: 'trouw en één vindt men zelden'. Ze ondertekent haar commentaar met haar naam. Ernaast schrijft Anna van Voorst: 'God boven alles', wat een opmerkelijke oplossing mag heten in deze schertsende woordenstrijd.²⁹ Naast bijdragen als deze staan er liefdesklachten in het album, ernstige devote liederen, en meer dan eens inscripties als: 'wie op God vertrouwt, heeft goed gebouwd', maar ook de gewaagde opmerking: 'Als mijn meesteres duivelin was/ zou ik graag Lucifer zijn'.³⁰

Van de vierentwintig verschillende liederen (één lied komt tweemaal voor) in het *Album van Maria van Besten* zijn er zes geestelijke liederen van verschillende aard (troost, vermaning, gebed), de overige zijn wereldlijke liefdesliederen, waaronder één meilied (nr. 15), één dageraadslid (nr. 13) en één verhalend lied (nr. 8).³¹ Van de zes-

tien wereldlijke liederen zijn er twaalf liefdesklachten, dat is de helft van alle liederen in het album. Deze voorkeuren komen, voor zover bekend, overeen met die in andere vrouwenalba. In zijn inleiding op het *Darfelder Liederbuch*, dat in het bezit was van Katharina von Bronchorst en dat beschouwd kan worden als het eerste vrouwenalbum van de zestiende eeuw, schrijft editeur Brednich: ‘Liebeslieder aller nur denkbare Schattieren und Abtönungen dominieren’, vooral dageraadslieder en liefdesklachten,³² en de liefde is in vele vrouwenalba het belangrijkste thema. Ook afbeeldingen, met harten en pijlen, verwijzen meestal naar de liefde.³³

Van de 25 liederen uit het *Album van Maria van Besten*³⁴ zijn er 16 bekend uit andere verzamelingen, één is een verdubbeling (er zijn dus 24 verschillende liederen). Acht liederen zijn volgens vermeldingen van concordanties in het *Repertorium* niet in andere Nederlands- en Duitstalige liedboeken tot 1600 aangetroffen; twee van die liederen bevatten motievenclusters die ook te vinden zijn in liederen uit het *Antwerps Liedboek*. Het lied ‘Als de eikels rijpen’ (f 18r-v) bevat strofen die overeenkomen met gedeelten uit de liederen 67 en 68 in het *Antwerps Liedboek*. Ook van het hierna te bespreken lied ‘Vrouw maan’ wordt in het *Repertorium* geen concordantie gegeven, maar het lijkt sterk op lied 14 uit het *Antwerps Liedboek*, ‘Confoort, confoort sonder verdrach’. Het *Repertorium* gaat uit van gelijke, kenmerkende strofenschema’s en gelijklopende teksten en is terughoudend met het noemen van concordanties wanneer de beginregels van liederen verschillen. Tussen ‘concordantie’ en ‘overeenkomst’ ligt een schemergebied, zoals uit de bespreking van bovengenoemde twee liederen hierna duidelijk kan worden.

De overeenstemmingen met de bekende *alba amicorum* blijken, wat liederen betreft, gering. Daarmee ontkracht het *Album van Maria van Besten* het beeld dat vrouwen hun *alba amicorum* vooral zouden samenstellen op grond van wat ze via verwanten uit andere *alba* kennen.³⁵ Zelfs met het *Overijssels Liedboek* (Leiden UB, BPL 2912, beter: *Vollenhovens Liedboek*), dat tussen 1551 en 1590 in Vollenhove of omgeving is ontstaan – en dus in tijd en plaats in de buurt van het *Album van Maria* – heeft *Maria van Besten* voor zover nu bekend geen inschrijvers en niet meer dan drie liederen gemeen. De meeste overeenkomsten vertonen de liederen in Maria’s album met die in de twee grote Nederrijnse liederenhandschriften, nu in de Berlijnse Staatsbibliotheek, mgf 752 uit 1568 en mgq 612 uit 1574-91³⁶; het laatste is bekend als het *Nieder-rheinisches Liederhandschrift*. Beide bevatten vier liederen die ook in *Maria van Besten* voorkomen, twee daarvan staan in beide Berlijnse handschriften. De overeenkomsten met ‘de’ zestiende-eeuwse verzameling, het *Antwerps Liedboek*, blijken gering te zijn.

Twee liederen uit het *Album van Maria van Besten*

De hierna besproken liederen zijn de eerste en laatste van zes liedteksten, die achter elkaar door dezelfde hand zijn ingeschreven op folia 18r-23v. Twee ervan zijn ondertekend met DWIH, eenmaal met de spreuk *Et geual is et al* (f 22r). Dit eerste en laatste

lied van de korte reeks vertonen overeenkomst met liederen uit het *Antwerps Liedboek*, maar op een manier die niet wijst op letterlijke ontlening. Van beide liederen zijn concordanties in andere liederenverzamelingen aan te wijzen.

Als de eckelen rijpen, soe mest de boer de svijn

Het eerste lied van de reeks van zes opent met de wonderlijke zin 'Als de eikels rijpen, dan mest de boer de varkens' (zie voor de tekst bijlage 2). De melodie van 'Als de eikels rijpen' heeft een lange verspreiding gekend over een gebied van Antwerpen en Haarlem tot de omgeving van Bonn. De overleveringslijnen zijn moeilijk te trekken. De wijsaanduiding *Als de eckelen rijpen, soo mest de boer zijn swijn* komt voor in een aantal doopsgezinde liedboeken uit de Noordelijke Nederlanden: de *Veelderhande Liedekens* van 1559 (en de drukken van 1569 en 1599), in het vervolg op de *Veelderhande Liedekens*, genaamd *Een nieu Lieden Boeck* (1562) en in *Een nieu Gheestelijck Lietboecxken* (voor 1592).³⁷ In het Antwerpse verzamelhandschrift van Johannes Clinghermans (1585 of kort daarna) dient het als wijsaanduiding (met *rysen* voor *rijpen*) voor het pro-katholieke en anti-Oranje gerichte lied 'O Prince van Oraengien, hoe misselycken vuert ghy u sweert'.³⁸ In de zeventiende eeuw is de wijsaanduiding boven talrijke liedjes over zeer verschillende onderwerpen te vinden.

De tekst van 'Als al de eyckelen rijpen' is minder vaak op schrift gesteld, en is vóór 1600 alleen overgeleverd in het *Album van Maria van Besten*. In de zeventiende eeuw komt de tekst voor in twee Hollandse liedboeken, het verdwenen *Oud Amsterdams Liedboek* (na 1639) en in het *Haerlems Oudt Liedt-Boeck* (ca. 1640), in de achttiende eeuw in de in Amsterdam gedrukte *Nieuwe vermaaklyke gaare-keuken* (1746-47).³⁹ In het Duitstalige gebied was het lied blijkbaar nog bekend tot vór na de middeleeuwen, getuige de uitgave van het lied 'Ehrenräuber' in de verzameling *Deutscher Liederhort*. De tekst is hier weergegeven in een negentiende-eeuwse versie die mondeling circuleerde in de omgeving van Bonn en die begint met de regels: 'Und wenn die Eicheln reif sind/ Dann mästen die Bauern die Schwein'.⁴⁰

De tekst in de zeventiende-eeuwse Hollandse liedboeken (het *Oud Amsterdams Liedboek* en het *Haerlems Oudt Liedt-Boeck*) lijkt sterk op die in het *Album van Maria van Besten*, maar het lied in *Maria van Besten* telt twee strofen meer. De openingszin *Als de eckelen rijpen, soe mest de boer de svijn* moet iets betekenen als: 'je moet het ijzer smeden als het heet is', ofwel: grijp de geboden kansen. Een jongeman vertelt dat hij 'een wild heeft geschoten', namelijk een liefje met mooie bruine ogen. Daarna gaat het lied in alle versies verder met het verhaal van het meisje dat 's avonds het huis uitgaat en wordt verkracht. De versie in *Maria van Besten* bevat echter een overgangstrofe tussen de regels over het schieten van wild en de ontmoeting met het meisje:

Dat vilt dat ijck gescoetten heb
Dat is noech hase noech vilt koenin [wild konijn]
Het is de moergen stern [morgenster]

Bruun ogen sijn ick soe gern [zie ik zo graag]
Mijn lifvekens klaer angescin

Via een reeks beelden, waarin het geschoten wild de morgenster blijkt te zijn en de morgenster verwijst naar de bruine ogen in het gezicht van de geliefde, wordt de luisteraar van de laag-bij-de-grondse openingszin met eikels en varkens naar het even weinig hoofse verhaal van de verkrachting geleid. Of de schrijver van de versie in *Maria van Besten* deze tweede strofe zelf invoegde of uit andere, mondelinge of schriftelijke bronnen overnam, is niet uit te maken. De overgangsregels hebben een lang leven gehad, blijkens de mondelinge negentiende-eeuwse versie uit de *Deutscher Liederhort*, waarin de mededeling dat het geschoten wild geen haas is en evenmin een wild konijn, is ingevlochten in de eerste strofe.

Na de inleidende regels volgt in alle tekstversies de bekende regel *Het (sou) eijn smaerlickesuverlijcke 's avons gaen om wijn*. De oudst bekende tekst van dit lied is te vinden in het *Antwerps Liedboek* als het lied *Van fier Margrietken* (AL 67), over een meisje dat 's avonds het huis uitgaat en een 'ruiter' tegenkomt die haar verkracht ('in een kamertje *schafte hi doe sinnen wille*', AL 67, 5, 4). Deze tekst is niet dezelfde als die in *Maria van Besten*, maar bevat wel overeenkomstige motieven, die deels op dezelfde manier verwoord zijn. In de versie in het *Antwerps Liedboek* werpt het onteerde meisje haar verkrachter voor de voeten dat hij haar 'kannetje heeft genomen'. Zij dreigt dat haar broers hem het hoofd zullen afslaan, waarop de ruiter haar vermoordt. Heel anders gaat het in de versie in het *Album van Maria van Besten*, waar de ruiter probeert het meisje na zijn snode daad naar huis te sturen. Zij zegt bitter: 'Waar moet ik heen? Je had er beter aan gedaan mij mijn eer te laten.' Op zijn beledigende antwoord dat zij haar eer wel aan een ander had gegeven als hij hem niet had genomen, gaat zij naar haar moeder en klaagt over wat de ruiter haar heeft aangedaan. De onverlaat wordt in zijn kraag gegrepen, op de pijnbank gelegd en onthoofd. Als besluit van dit staaltje van snelrecht wordt 'gezellen' die het lied horen, meegedeeld dat dit ervan komt als je mooie jongedames tegen hun wil hun eer ontnemt.

De versie in het *Album van Maria van Besten* heeft ook trekken van het lied dat in het *Antwerps Liedboek* voorkomt met de beginregel 'Het voer een lantsknecht spaceren' (AL 68). Het is hier niet het meisje, maar de jongeman die 'uit wandelen' gaat. Hij ontmoet een meisje dat hij vraagt met hem te slapen, en *sy hiet hem Gods willecom zijn*. Na het bedrijven van de liefde wekt het meisje haar moeder en zegt dat zij haar eer kwijt is. Haar moeder verwijt haar dat zij haar liefste in huis heeft laten komen, waarop het meisje klaagt dat zij het binnenlaten van haar geliefde moet bekopen met scheldwoorden. Het grote verschil met het lied 'van fier Margrietje' is dat het meisje in lied 68 vrijwillig met de jongeman slaapt, ook al moet zij er daarna voor boeten.

In de versie van het lied in *Maria van Besten* en de latere Hollandse en Duitse versies komt het meisje dat uitgaat om wijn, evenals Margrietje, een ruiter tegen, maar zij zegt, zoals in het lied van de *lantsknecht*, dat hij welkom is.⁴¹ Daarna wordt echter

verteld: *Vat hij dede sij moesten liden*, wat klinkt als een – vanuit het meisje gezien – onvrijwillige gebeurtenis: zij moet doen wat hij wil. De uiteenzetting die daarop volgt lijkt op de bittere dialoog tussen Margrietje en haar verkrachter, maar net als in het liedje over de *lantsknecht* gaat het meisje naar haar moeder. De afwikkeling van de gebeurtenissen in het *Album van Maria van Besten* en de latere Hollandse versies is heel anders dan die in het *Antwerps Liedboek*: moeder laat het er niet bij zitten en de ruiter wordt onthoofd. Het lied over het meisje dat 's avonds uitgaat en wordt verkracht, is traditioneel, net als dat van de jongeman die uit wandelen gaat en een meisje tegenkomt dat hem ter wille is, maar daarna voor de gevolgen opdraait.⁴² De verbinding tussen het schieten van wild en het verhaal van het verkrachte meisje is in alle versies nogal bruusk. Waarschijnlijk lag hier een draaipunt waarbij van het ene lied op het andere kon worden overgegaan, en via een associërende tweede strofe heeft de schrijver van het lied in *Maria van Besten* (of de zanger/schrijver van de bron waaraan dit lied is ontleend) geprobeerd een verbinding tussen 'wild' en 'begeerd meisje' aan te brengen.⁴³ Dat er verband bestond tussen beide onderdelen van het lied blijkt uit de onderlinge relaties tussen teksten en wijsaanduidingen. De wijsaanduiding die gegeven wordt bij 'Als alle eikels rijpen' in het *Haerlems Oudt Liedt-Boeck* van omstreeks 1640 luidt 'Wy vinden 't klaer beschreven'. Dat is de beginregel van een 'Susannalied' dat voorkomt in *Het tweede liedeboek van vele diversche liedekens*, gedrukt in Amsterdam in 1583, waarvan de eerste strofe luidt:

Wy vinden claer beschreven
 dwelcke is tot onser leer
 al van Susannas leven
 en wat twee rechters bedreven
 int aenschouwen van God den Heer

Dit lied, op zijn beurt, heeft de wijsaanduiding 'Het soude een proper meysken' – waarover Van Duyse al meldt dat het misschien een variant is van 'Het soude een suyverlike', de beginregel van het tweede gedeelte van het lied 'Als alle eikels rijpen'.⁴⁴ Daarmee is de cirkel rond: het lied 'Als alle eikels rijpen' en 'Het soude een proper meysken/suyverlike' konden blijkbaar op dezelfde melodie worden gezongen, konden naar elkaar verwijzen en konden in elkaar overgaan. De melodienorm in het *Repertorium* is voor 'Als alle akers rijpen' en 'Het zou een proper meisje' – terecht – dan ook dezelfde.

Het is de vraag of de dichter van het *Album van Maria van Besten* uitging van een schriftelijke versie. Blijkens de wijsaanduidingen is het lied 'Als alle eikels rijpen' al omstreeks 1560 bekend geweest. Als dat lied ongeveer zo verliep als het lied met dezelfde beginregel in de latere Hollandse en Duitse versies, zal hier het verhaal zijn verteld over het meisje dat verkracht werd en door haar moeder in te lichten haar verkrachter wist te laten straffen. Een persoonlijk accent lijkt in de voorlaatste strofe van

de versie te zijn aangebracht. Waar de Hollandse versies besluiten met de mededeling ‘Gezellen, wil dit onthouden, dit is afkomstig van mooie vrouwen; laat degenen gaan die zij niet wil’ staat in *Maria van Besten: Gesellen vilt dit onthouden/ Dit komt van scoene ioncfrouen/ Het is tegen haer ville/ Sit dat ghij se onbert*: ‘het is tegen hun wil/ zie dat je ze ontbeert’, dat wil zeggen: ‘ze wil niet, zorg dat je uit haar buurt blijft’. De laatste strofe lijkt er, net als andere bijdragen, op te wijzen dat Maria en de vrouwen om haar heen zich geen ongewenste toenadering lieten welgevallen. Een lappendeken van formules is de slotstrofe, waarin de schrijver laat weten dat de dichter het liedje ‘uit liefde heeft gedicht’ en dat zijn hart licht was omdat de tongen van de lasteraars zwegen. ‘Moge God hem zijn eeuwig licht schenken.’

Over de zanger/schrijver van de tweede strofe en de slotstrofe valt te zeggen dat hij of zij meer consideratie met vrouwen toonde dan de makers van de andere versies, en dat hij probeerde al te grove regels en overgangen te verzachten met traditionele hoofse formules uit liefdesliederen.

Vroeu manne laet v scijnnen staen

Een tweede lied uit de kleine liederenreeks van zes, ‘Vrouw maan’, gaat over de vrolijker kanten van de liefde. Het is zoals het merendeel van de liederen in het *Album van Maria van Besten* een liefdeslied, maar, opmerkelijk genoeg, het enige dageraadslid in de verzameling. De tekst luidt:⁴⁵

- | | |
|---|--|
| 1. Vroeu manne laet v scijnnen staen | Vrouw maan, laat uw schijnen achterwege/ blijven. |
| De licte dach koemt on verborgen | De lichte dag komt overduidelijk. |
| Hij seijde schoen lif het ijs kön dach | Hij zei: ‘Mooi lief, het is geen dag en ook geen lichte morgen.’ |
| Daer toe kein licten moergen. | |
| 2. De naechtegael sinct haeren sanck | De nachtegaal zingt haar zang |
| Sy kan har tonge nict beduingen | Zij kan haar tong niet bedwingen. |
| Sij seijde scoen lif komt hijr to mich | Zij zei: ‘Mooi lief, kom hier bij me, |
| Wij tueij willen vroeu <u>d</u> e hantiren. | Wij twee zullen vreugde beleven.’ |
| 3. Hij leijde sin armkens in de mijn | [vrouw:] ‘Hij legde zijn armpjes in de mijne |
| Daer in ghinch hij liggen rusten. | Daarin ging hij liggen rusten. |
| Das vas sin harte ein medesin. | Dat was voor zijn hart een medicijn. |
| Rick goet vaet maech de allerlifste lusten. | “Goede God, wat zou de allerliefste willen?” |
| 4. Hy leijde sijn hoevet op mijn borst | Hij legde zijn hoofd op mijn borst |
| Mit armen omvangen. | Met armen omarmd [met mijn armen eromheen]. |

Bedecket mijn er dat bit ick dij
Mijn er bauen alle dingen.

“Bedeck mijn eer, dat vraag ik je,
mijn eer boven alle dingen.”

5. Och dat vil ich soe gern doen
Ein bloem bauen alle vifue
Soe lange ons goet mijn leuen spaert
Sult ij de alderlifste bliuen.

[man:] ‘Och dat wil ik graag doen
Een bloem onder de vrouwen (ben je)
Zolang God mijn leven spaart
Zul je de allerliefste blijven.’

6. De oens dit liddeken ersmal sanck

Hij hef het alsoe vael gesongen.
Hij hef sijn scoenne boek gedict
goet scende de valsce niders tongen.

Hij die ons dit liedje voor
het eerst zong
heeft het goed gezongen.
Hij heeft zijn mooie boek gedicht.
God schende de valse tongen
van de lasteraars.

Dit dageraadslid, uitzonderlijk binnen het genre, omdat het zo weinig zegt over de dageraad en zo uitvoerig is over de genoten genoegens van de nacht, is in het *Album van Maria van Besten* redelijk consistent en begrijpelijk. Het meest problematisch zijn de regels 3,1: ‘Hij legde zijn armpjes in de mijne’, en de uitroep van de vrouw: ‘Bedeck mijn eer, bedeck mijn eer boven alle dingen’ (str. 5, 3-4), maar ze zijn nog altijd goed te interpreteren. Het gekruiste rijm en het metrum met vier heffingen per regel zijn redelijk regelmatig, afgezien van regel 4,2 die te kort is en bovendien niet rijmt met regel 4, 4. De uitroep *rick goet vaet maech de allerlifste lusten* (3, 4) is aan de lange kant, maar volledig begrijpelijk. De betekenis van de eerste regel lijkt duidelijk, maar is bij nader inzien niet zonder haken en ogen. Een van beide minnaars zegt: ‘Maan, laat uw schijnen achterwege, de dag komt.’ Bedoeld moet zijn dat het maanlicht nutteloos is geworden, nu het zoveel helderder daglicht doorbreekt. Maar waarom zou een minnaar de maan oproepen op te houden met schijnen? Traditioneel betreuren minnaars in dageraadsliederen de komst van het daglicht, omdat dat een einde maakt aan hun samenzijn. Hun liefde voltrekt zich bij voorkeur in het donker.⁴⁶ Is het maanlicht deze minnaar ook nog te veel? Of zijn hier beide minnaars aan het woord? De eerste zou dan zeggen: ‘Maan, laat uw schijnen achterwege’, omdat hij of zij een straaltje licht ziet, de tweede antwoordt, verschrikt: ‘Dit is niet het schijnsel van de maan, dit is het heldere ochtendlicht.’ Of kan de bedoeling zijn: ‘Vrouw maan, laat uw schijnen blijven’, ofwel: ‘vrouw maan, blijf staan!’, om daarmee te bepleiten dat het geen dag zal worden? Dat zou een variatie zijn op het epische motief dat God het zonlicht, of maanlicht, laat blijven om de christenen in de gelegenheid te stellen de heidenen te verslaan.⁴⁷ De drie betekenissen zijn mogelijk, maar de laatste lijkt, gezien de geschilderde omstandigheden en de overige sprekerswisselingen in het lied de meest waarschijnlijke.⁴⁸

S' d' d'ys. nu alsik wil ich mit v'lt
 In dich hart of syngen van t' d' d' d' d'
 In d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d'
 Las myjt mit syne verscapen
 My d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d'
 D' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d'
 D' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d'
 G'it allen andren te b' d' d' d' d' d'

EIN ANDER LIED

Vroeu manne, laet v' seynnen, st' d' d'
 De lichte dach kompt on verborren
 Hij seyde loen, laet het ijs kon dach
 Dar toe, kein lichten, morgen.
 De nachtegaal singt, haren sanck
 Gij d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d' d'
 Si seyde soon, laet komst by to mich
 Wij luyt willen vroede van s' d' d'
 Hij leyde sin aremkens in de mijn.
 Daar in ghinck by liegen rusten.
 Das was sin harte ein medesin
 R'ick goet niet mach de alderh' d' d' d' d' d'

De eerste strofen van het lied 'Vroeu manne' in het Album van Maria van Besten, f. 23r.

Het Repertorium noemt als concordantie lied II uit Zutphens Liedboek, waarvan de tekst luidt:⁴⁹

'Auch manne, nvv laett v schinnen stann,
 die lichte dach kompt vns ferborgen.'
 'Ten ist des lichtten dages nielt,
 datt ist die helder lichte morghen sternen.'

Die nachtegalle die sanng ain sanngk,
 sie konnt or tonge nitt bedvvinghen.
 Sie sede: 'schonn freunnt kompt her to my,
 wy tvvy wy willen noch freuid bdrieffen.'

Hie lede sien aremkens affter my,
 dar mede genck hie lighen rosten.

Datt donckett mien hartt ain medicynn,
ain schmack fan allen lustenn.

Hie lede sienn borstiens op die mien
dar op so gennck hie lighen rosten.
'Bedeckett my, des bid ich dich,
mien gott, mien her, gett baeffen allen.'

'Des wolde ich also gerne thon,
ain kronn baeffen allen wiuen.
So lang as my gott mien leffenn spartt,
so suldy, schon freuntt, die alder lieueste blieffen.'

Die klappers tongen sintt so fell,
sie schnienn so diepe wondenn,
an die auch nemens gehellen kann,
dann die alder liefste mitt oren rotten munde.'

Gott grutt u, lieff, tot allen eren,
ghy sintt die leuueste nach got den heren.
Mienn ogen mugen v val verlesen
than mien herz sal numer en ander kessenn.

Deze versie is heel wat problematischer dan die uit het *Album van Maria van Besten*. Net als in de versie in het *Album van Maria van Besten* blijkt in de derde en vierde strofe de externe verteller het meisje te zijn. Niet duidelijk is of zij ook in de laatste strofe aan het woord is; het kan ook zijn dat hier de woorden van een andere externe verteller worden weergegeven. De lezing van de tweede regel, 'de lichte dag komt voor ons verborgen' is even goed mogelijk als die in het *Album van Maria van Besten*. Net als in *Maria van Besten* is het begin van de derde strofe eigenaardig: 'hij legde zijn armpjes over me heen, vervolgens [eigenlijk: daarmee] ging hij liggen rusten' – maar het kan. Twijfelachtig is het begin van de volgende strofe: 'Hij legde zijn borstjes op de mijne'. Waar de schrijver deze formulering ook vandaan heeft, het lijkt duidelijk dat hij zich niet al te zeer bekommerde om een nauwkeurige weergave van de toestand, zeker niet gezien het vervolg van de strofe. De vrouw gaat verder: 'Bedek mij, smee ik u; mijn God, mijn heer gaat boven alles (of allen).' Volgens Hermina Joldersma moet 'Bedek mij' of 'Bedek mijn eer, dat smee ik u' op meer dan één manier begrepen moet worden: "protect my honour" or "enter my womb" or even "make sure I don't become pregnant". De uitroep 'mijn God mijn heer gaat boven allen/alles' in het *Zutphens Liedboek*, schrijft zij, is 'probably an exclamation of joy in coitus'.⁵⁰ Leloux geeft in zijn editie van het *Zutphens Liedboek* als toelichting

bij deze regels: ‘Bedek mij, d.i. houd mij verborgen, zorg dat dit niet bekend wordt. Dan ben ik namelijk onschuldig. Gods wet is voor mij het belangrijkste.’ ‘Of’, veronderstelt hij, ‘is de betekenis: “Mijn God, mijn heer, mijn echtgenoot mag van dit samenzijn niets weten?” Waarop de man haar in de volgende strofe zou zeggen: “dat wil ik graag doen”, namelijk dat de echtgenoot niets te weten zal komen.’⁵¹ Daarmee is een groot scala van mogelijke reacties beschreven: vreugde, angst voor ontdekking door de wettige echtgenoot, of door God aan wie de vrouw eigenlijk toebehoort. Al deze verklaringen zijn mogelijk én, meer of minder, vergezocht. Dat kan eigenlijk niet anders: een eenvoudige interpretatie van deze regels in het *Zutphens Liedboek* is er niet. Zelfs bij de veronderstelling dat de aantrekkelijkheid van oudere liederen voor een deel schuilt in hun onbegrijpelijkheid, is moeilijk te zien hoe inconsistenties als deze door zestiende-eeuwse zangers en lezers zijn gewaardeerd.⁵² Hoe dan ook lijkt de schrijver van het *Zutphens Liedboek* zich geen zorgen te hebben gemaakt over precieze formuleringen.

Een andere concordantie wordt niet genoemd in het *Repertorium*, maar wel in de uitgaven van het *Zutphens Liedboek* en van het *Antwerps Liedboek*: het lied komt overeen met het lied ‘Confoort, confoort sonder verdrach’ in het *Antwerps Liedboek*. De tekst van dit lied luidt:⁵³

- 1 ‘Confoort, confoort sonder verdrach,
mijn liefste boel verborghen.
Ic segge vry: “Ten is noch gheen dach,
ten is noch gheenen morghen.”

- 2 Die wachter singhet zijn daghelijcx liet,
hi can zijn tonghe wel bedwinghen.
Coemt in huys, mijn soete lief,
wi twee wi sullen noch genoechte beginnen.’

- 3 Si leyde hem op haer borstkens ront,
daerop so ghinck hi liggghen rusten.
Si seyde: ‘Schoon lief, mijn waerde mont,
wat dinghe mach u lusten?’

- 4 Si leyde hem in haer armkens vry,
van vruechden began therte ontspringhen.
‘Bedect mijn eere, dat bidde ick dy,
bedect mijn eere, lief, boven alle dinghen!

- 5 Dat bidde ick u, o liefste mijn,
die alderliefste suldi blijven.

Daer twee goede lievekens vergadert zijn,
hoe noode laten si hem verdrijven.’

- 6 ‘Waer mi Virgilius’ conste cont,
den lichten dach soude ic vertrecken;
ende mijns liefs witte borstkens ront,
daermede sal ick vruecht verwecken.
- 7 Aylacen, neen ick niet!
Den dach die coemt, ick moet vertrecken.’
‘Lief, van mi vliet, lief, van mi vliet,
dat ons die nijders niet en beghecken!’
- 8 Die ons dit liedeken eerstwerf sanck,
vrou Venus’ liefde hem seer quelde.
Hi was geerne op vruechden banck,
daer hi hem wel toe stelde.

In de editie van het *Antwerps Liedboek* van 1972 wordt opgemerkt dat dit lied, afgezien van de eerste regels, goed lijkt te zijn overgeleverd. Die eerste regel kan worden afgeleid uit de wijsaanduiding bij een van de *Souterliedekens* uit 1540 (nr. 123), waar ook de melodie te vinden is: ‘coemt voort/ coemt voort/ sonder verdrach mijn alder’. ‘Dit moet de juiste lezing zijn: het meisje roept haar minnaar toe zonder uitstel uit zijn schuilplaats te voorschijn te komen.’⁵⁴ De versie van deze regel in het *Antwerps Liedboek* is waarschijnlijk ontstaan door mondelinge overlevering, waardoor *com voort* kon worden begrepen als *confoort* (‘troost’). In een kopie van de *Souterliedekens* (Den Haag KB 3 B 4) heeft een zestiende-eeuwse hand de volgende regels van het oorspronkelijke lied toegevoegd: *liefsste lief verborgen, ick seg v vrij, ten is geen dach ten is schoon noch g(heenen) morg(en)*.⁵⁵

Dit lied in het *Antwerps Liedboek* bevat, behalve de ongetwijfeld veranderde beginregels, twee strofen die in *Maria van Besten* of het *Zutphens Liedboek* niet voorkomen: de vijfde, waarin de minnaar verzucht dat hij, als hij Virgilius’ kunsten kende (dat is: als hij kon toveren), de dag zou opschorten, en de slotstrofe. In die slotstrofe wordt verteld dat degene die het lied voor het eerst zong, te lijden had onder de liefde; hij maakte graag plezier en stond daarbij zijn mannetje.

Het is niet uit te maken of de versie uit het *Antwerps Liedboek* of die uit het *Zutphens Liedboek* de oudste, de beste of de meest oorspronkelijke is. Het eerste gedeelte van het *Zutphens Liedboek* is geschreven in 1537, de overgeleverde versie van het *Antwerps Liedboek* is uit 1544, maar is tenminste een derde druk. De eerste druk zal tussen 1537 en vermoedelijk 1542 zijn verschenen.⁵⁶ Afgezien daarvan is het de vraag of er wel sprake kan zijn van onderlinge ontlening. Het *Zutphens Liedboek* kan op grond van

de versie uit het *Antwerps Liedboek* nauwelijks de eerste regel over het maanlicht hebben ontworpen, omgekeerd kan het *Antwerps Liedboek* heel moeilijk op grond van de verbasterde regels in het *Zutphens Liedboek* als die in de vierde strofe tot de redelijk begrijpelijke versie ‘bedek mijn eer’ zijn gekomen. Het is waarschijnlijk dat er een of meer andere versies moeten hebben gecirculeerd, waarop schrijvers van zowel het *Zutphens Liedboek* als van het *Album van Maria van Besten* hun liederen baseerden. De beschrijving in de eerste regel van het *Antwerps Liedboek* en de ‘geleerde’ regels over Virgilius’ toverkunsten wijzen erop dat de versie in het *Antwerps Liedboek* een bewerking is van een of meer bestaande liederen. Of die teruggaan op dezelfde bron is als die van het *Zutphens Liedboek* en van het *Album van Maria van Besten* zal waarschijnlijk altijd in het duister van de overlevering verborgen blijven.

Dat letterlijke ontlending aan bekende bronnen bij liederen als deze een veel te eenvoudige voorstelling van zaken is, bewijst een vergelijking van de versie van dit lied in het *Album van Maria van Besten* met die uit het *Zutphens Liedboek* en het *Antwerps Liedboek*. Hierna volgt de versie uit *Maria van Besten*, waarbij vet gedrukt is wanneer de versie in het boek van *Maria van Besten* overeenkomt met die in het *Zutphens Liedboek* en cursief als er overeenkomst is met het *Antwerps Liedboek*.

cursief: Maria van Besten als Antwerps Liedboek; **vet**: Maria van Besten als Zutphens Liedboek. Daarnaast zonder haken lezing in gelijkende versie; tussen vierkante haken lezing in afwijkende versie.

Vroeu manne laet v scijnnen staen

De licte dach koemt on verborgen

Hij seijde schoen lif *het ijs kön dach*

Daer toe kein licten moergen.

De naechtegael sinct haeren sanck

Sy kan har tonge nict beduingen

Sij seijde scoen lif komt hijr to mich

Wij tueij willen vroeuede hantiren.

Hij leijde sin armkens in de mijn

Daer in ghinch hij liggen rusten.

Das vas sin harte ein medesin.

Rick goet vaet maech de allerlifste lusten.

Hy leijde sijn hoevet op mijn borst

Mit armen omvangen.

Bedecket mijn er dat bit ick dij

Mijn er bauen alle dingen.

ZL kompt vns ferborghen

[**ZL datt ist die helder lichtte
morghen sternen**]

[*AL wachter zingt*]

[*AL wel (i.p.v. nict)*]

ZL bedrieffen

[*AL vrouw: ‘wat dinghe mach u lusten’;*
ZL ‘ain schmack fan allen lusten’]

[**ZL Bedeckett my, des bid ich dich
mien gott, mien her, gett baeffen
allen**]

**Och dat vil ich soe gern doen
Ein bloem bauen alle vifue
Soe lange ons goet mijn leuen spaert
Sult ij de alderlifste bliuen.**

ZL **kronn (i.p.v. bloem)**
ZL **as (i.p.v. 'ons')**
ZL **voegt toe: 'schon freunt'**

De slotstrofe, echter, lijkt niet op die van het *Zutphens Liedboek* of van lied 14 uit het *Antwerps Liedboek*, maar op de slotstrofe van een ander lied in het *Antwerps Liedboek*, lied 162:

*De oens dit liddeken ersmal sanck
Hij hef het alsoe vael gesongen.
Hij hef sijn scoenne boek gedict
goet scende de valsce niders tongen*
(MvB)

Maer die dit liedeken eerstwerf sanck,
hi hevet wel ghesonghen.
Hi hevet alle vroukens lief;
God scheynde die verraders tongen!
(AL 162).

Dat is anders dan de slotstrofe van *Antwerps Liedboek* 14, die na een gelijklopende eerste regel heel anders eindigt:

Die ons dit liedeken eerstwerf sanck,
vrou Venus' liefde hem seer quelde.
Hi was geerne op vruechden banck,
daer hi hem wel toe stelde.

Uit de vergelijking blijkt dat de versie in het *Album van Maria van Besten* het meest overeenkomt met die in het *Zutphens Liedboek*, maar enkele lezingen heeft die begrijpelijker zijn. De schrijver had een betere bron, of heeft zelf onbegrijpelijke gedeelten gefatsoeneerd. De regels 'Bedeek mijn eer, mijn eer boven alle dingen' lijken echter in *Maria van Besten* en het *Antwerps Liedboek* meer op elkaar, en zijn beter dan die in het *Zutphens Liedboek*. Dat betekent niet dat de schrijver uit *Maria van Besten* beide liedboeken voor zich had liggen en om en om de beste regels afschreef. Het kan heel goed zijn dat hij of zij de liederen uit het geheugen putte en waar dat geheugen bleef haperen oversprong naar een andere versie van hetzelfde lied, of zelf de gaten dichtte. Het is ook helemaal niet ondenkbaar dat dichters versies die ze uit het geheugen of uit geschreven bronnen kenden, zelf aanpasten of verbeterden. Dat simpelweg 'overnemen' voor liederen als deze een te eenvoudige oplossing is, blijkt uit de slotstrofe. Deze *wanderstrofe* is duidelijk, via associaties die de eerste regel losmaakte, bij verschillende liederen bruikbaar geweest. Dat de schrijver in het *Album van Maria van Besten* niet schreef: 'Hij houdt van alle vrouwen', maar 'hij heeft zijn mooie boek gedicht' is niet alleen hoffelijk tegenover Maria en de haren, maar ook een opmerkelijke blijk van trots over het samenstellen van een geschreven boek.

Uit beide besproken liederen komt naar voren dat de schrijver in het *Album van*

Maria van Besten zijn of haar liederen waarschijnlijk vrij samenstelde uit bekende liederen, dat vreemde lezingen werden bijgewerkt en dat de liederen werden aangepast aan de eigen wensen en omstandigheden. Of de schrijver het *Antwerps Liedboek* kende, is niet met zekerheid te zeggen, dat hij of zij er letterlijk uit overnam zeer onwaarschijnlijk.

Een eerste studie van het *Album van Maria van Besten* maakt niet alleen duidelijk dat er in de liedboeken van de zestiende eeuw nog veel te ontdekken valt, maar ook dat die ontdekkingen het bestaande beeld van bronnen, auteurs, zangers en ontleeningslijnen vooral zullen nuanceren. De ogenschijnlijk brede rivieren blijken zich te vertakken in vele kleine stroompjes, en het zal nog veel meer tijd en studie vragen om de waterlopen in kaart te brengen.

Bijlage 1

Handschriften met wereldlijke liederen, 1530-1600

A. *Alba amicorum* (AA), Oostelijke Nederlanden/Nederrijng gebied/Westfalen

B. Andere liederenhandschriften

C. *Alba amicorum* (AA) Holland/Vlaanderen

Getallen: aantal Middelnederlandse/Nederduitse liederen.

A. *Alba amicorum* (AA), Oostelijke Nederlanden/Nederrijng gebied/Westfalen

Gelre

Arnhem, Rijksarchief, coll. mss 412 (*Album van Walraven van Stepraedt*), 16, ed. Doorninck 1913, AA.

Arnhem, Rijksarchief, Huisarchief van Waardenburg en Neerijnen nr. 2118 (*Album Margriet van Mathenesse*), 8, geen editie, AA.

's-Gravenhage, KB Hoge Raad van Adel, Coll. Van Spaen 87abc (*Album Johanna Bentinck*, 3 delen), 72, geen editie, AA.

Holland, met Duitse invloeden

Oxford, Bodleian Library Douce 221 (*Album Theodora van Wassenaer en Duvenvoerden*), 14, editie in voorbereiding, AA.

Overijssel

Delden, Huisarchief Twickel, inv. nr. 897 (*Ms. Delden = Album Sophia van Renesse van der Aa*), 17, geen editie, AA.

Zwolle, Stedelijk Museum, Ms. 773 (*Album van Maria van Besten*), 25, gedeeltelijke ed. Kalff 1887 en Kuile 1918, editie in voorbereiding, AA.
Leiden UB BPL 2912 (*Overijssels Liedboek = Vollenhovens Liedboek*), 65, gedeeltelijke ed. Jas 1988, AA.

Nederrijng gebied

Berlin SPK mgq 1480 (*Liederbuch Kathryn van Hatzfeld*, ook bekend als *Liederbuch Amalia von Cleve*), 35, gedeeltelijke ed. Bolte 1890, waarschijnlijk AA.
Berlin SPK mgq 612 (*Nederrijns Liederhandschrift*), 76, gedeeltelijke ed. Kopp 1901-02, waarschijnlijk AA.

Westfalen

Berlin SPK mgq 402 (*Ms. Brüder Helmstorff*; Transcriptie in Deutsches Volksliedarchiv, Signatuur: mgq 715), 44, geen editie, waarschijnlijk AA.
Darfeld Schloss, Archiv der Domherren Droste C hss. 1 (*Darfelder Liederbuch*), 104, ed. Brednich 1976, AA (Gelre-Westfalen).
Privébezit Westfalen? (Staatsarchiv Münster, Sign. Dep. Nr. 5875?) (*Ms. Anna Lüning = Benkhäuser Liederhandschrift*), 44, geen editie, waarschijnlijk AA.
Privébezit, Westfalen (verkocht aan UB Münster?) (*Quarhandschrift 1597*, uit Westfaals klooster), 28, ed.?, waarschijnlijk AA.
Kopenhagen, Ny kgl. Saml. 816 (= *Langebeks Quarhandschrift*), Duitstalig gedeelte 33, geen ed., AA.

Waarschijnlijk Westfalen

Kopenhagen, Ms Thott 155 (*Album Dorte Gjoe*), 2?, geen ed., AA.
Stockholm UB MS VS 24 (*Album Magdalene Bonde*) 1, geen ed., AA.

B. Andere handschriften (liedboeken, meestal van één hand, met liederen en spreuken)

Berlin SPK mgf 752 (*Berliner Liederhandschrift*), 127, gedeeltelijke ed. Kopp 1903, Moezel-Rijng gebied, Nederlandse invloeden.
Berlin SPK mgf 753 (*Osnabrücks Liederhandschrift*), 150, gedeeltelijke ed. Kopp 1903-04.
Brussel KB II, 144 (*Venlo's Handschrift*), 62, geen ed; zie Tervooren 2003.
Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek 1213 (*Darmstädter Hs. = Ms. Arnoldus Krouft/Crudener*), Moezel-Rijng gebied, 30?, gedeeltelijke ed. Kopp 1905.
Weimar, Thüringer Landesbibliothek, Oct. 146 (*Zutphens Liedboek = Weimarer Liederhandschrift*), 48, ed. Leloux 1985.

Ter vergelijking: *Liederbuch des Grafen von Manderscheid* (alleen overgebleven: register met incipits van 82 liedteksten, ed. Bolte 1932)

C. *Alba amicorum* Friesland, Holland, Vlaanderen (geen Duitse invloeden)

Brussel KB 11707 (*Album Marie de Bekercke*), 3, geen ed., AA.

Gent UB 2221 (*Album Philippe d'Auxy*), 8, geen ed., AA.

Gent UB 2465-69 (*Album Johannes Rademaker*), 5, geen ed..

Gent UB G. 7855 (*Album Anna de Hertoghe*; eerder genoemd *Album Agnes de Hertog*), 2, ed. Angillis 1856 (p. 319-320), AA.

's-Gravenhage, Hoge Raad van Adel, Coll. Van Spaen 86 (*Album Quirine van Horne*), 3, geen ed., AA.

's-Gravenhage KB 74 J 58 (*Album Habel Wiglesdr Herema*), 15, ed. Heringa 1978, AA.

's-Gravenhage KB 76 H 5 (*Album Henricus van der Borch*), 2, geen ed., AA.

's-Gravenhage, KB 76 H 10 (*Liedboek van Herbert Beaumont*), 58?, geen ed., AA?

's-Gravenhage, KB 121 C 1 (*Album gravinnen van Egmond*), 2, geen ed., AA

's-Gravenhage, KB 135 K 36 (*Album Aefgen Claesdochter van Giblant*), 69, transcr. Kuiper 2001, geen ed., AA.

's-Gravenhage KB 135 J 53 (*Album Clara de Beers*), 28, geen ed., AA.

Leiden UB BPL 2267 (*Album Aleyd van Arnhem*), 9, ed. Delen 1984 (voortgezet in Gelre, wellicht Duitse invloeden), AA.

London BL Sloane 851 (*Album Marie de Marnix*), 1, geen ed., AA.

Bijlage 2. 'Als de eckelen rijpen soe mest de boer de svijn'

De tekst is hier diplomatisch weergegeven naar het *Album van Maria van Besten* (handschrift Zwolle SM 773), f. 18r-19r, met invoeging van witregels tussen de strofen. Tussen vierkante haken staan aanvullingen en/of voorstellen tot emendatie.

Als de eckelen rijpen soe mest de boer de suijn
Ick heb eijn vilt gescoetten
Het hef mij soe lanc verdroetten
Bij de lijfde en mach ik nit sijn

Dat vilt dat ijck gescoetten heb Dat is noech hase noech vilt koenin
Het is de moergen stern
Bruin ogen sijn ick soe gern
Mijn lifvekens klaer angescin

Het [sou] eyn suierlicke savons gaen om vijn
Savons wel alsoe latte

Den rutter quam har te spraeke
En sy hit hem ser vellecome te sijn

Hij nam de suiiverlicke al bij de vitterhant
Hij setten se an sijn sijde
Vat hij dede sij moesten liden
Har erken en durden nit lanck

Maer doe den stolt rutter sijn ville hadde gedaen
Hy seyde vel scoen ijuncvroue
Hat gy u erken behoeuen
Ghy moegct vel tehuisvart gaen.

Vaer sal ick henne rijden Vaer sal [ick] hene gaen
Haet ghij mij maect gelatten
En maecdeken van der stratten
Gij hat vel baetten gedaen

Haet yck u maect gelaetten en maect soe ick v vant
Gy sit soe fir al boeuen schreuen
Gy vaert gen maect gebleven
Vant den soemer is noch lanck

De maect de kerde omme Enen ganck sij ijs gegaen
Sy ginck haer moeder sagen
Ofte sij over den rutter vilde klagen
Vant hij hadde haer groet leit gedaen

Men nam den rutter gevangen gelick ein dif
Al met des heren knapen
sin scone precken moect hem nit baetten,
He moest gaen het vas hem lif of let.

Men leiden den stouten rutter Al op ein pijn banck
De pin banck vas ser kleijne
Dat de den rutter ser pene
Dar hij ins heren bedwanc

Doen ghenck de stolt rutter Knelen voer dat swert.
Gesellen vilt dit onhouden
Dit komt van scoene ioncfrouen

Het is tegen haer ville
Sit dat gij se onbert

De ons dit liddeken dicte Vt lifde hef he het gedict.
Sijn harte vas hem soe lict
Doerch nijders tongen stilt
Goet verlen em sin evige lict.

Noten

- 1 Over de redenen van verwaarlozing van deze 'verzamelhandschriften' zie Strijbosch 2006, p. 402-407.
- 2 Om onhandige formuleringen te vermijden gebruik ik de anachronistische benamingen 'Duitsland' en 'Nederland'. Zie hierover ook de bijdrage van Tervooen in deze bundel.
- 3 Zie hierover Tervooen 1989, Willaert 1997, Brednich 1976, p. 31; zie voor het geestelijke lied in dit gebied de nog altijd belangrijke dissertatie Wilbrink 1930.
- 4 Van der Poel e.a 2004, deel 2, p. 24.
- 5 Heesakkers, Thomassen en Ekkart 1990, p. 11-15.
- 6 Delen 1989, p. 79-80.
- 7 Delen 1989, p. 80-83.
- 8 Dit zijn waarschijnlijk 'mannerverzamelingen', d.w.z. door mannen aangelegde liederenhandschriften (Strijbosch 2006, p. 413-14).
- 9 Brednich 1976, p. 32-33.
- 10 Joldersma 2001, p. 7-9.
- 11 *Repertorium* H 265. De potloodfoliëring is op 3 november 2004 aangebracht door de conservator van het Stedelijk Museum, L. van Dijk. Het *Repertorium* noemt ten onrechte 91 folia. Ter Kuile 1918 noemt 92 folia (p. 47). Voor de bladen 24, 37, 45 (2 bladen weg?) en 49 wijst een kim op het ontbreken van één of meer bladen. Voor zover bij eerste bestudering zichtbaar wordt, zijn geen teksten afgebroken door het verwijderen van bladen.
- 12 f 3r Wapen Maria van Besten, drie rode ringen op zilveren band, rood ingekleurd. M.V. Besten; f 39r ingekleurd wapen met negerhoofd en ramskoppen, B.V. Delen, naastgeschreven: M.H.M. I.V.B. H.G.V; f 54r ingekleurd wapen, roodachtig en grijs, gekruiste zwaarden, met rode letters: E.V. Depenbrock; f 59r ingekleurd wapen, geelbruin en lichtblauw, helm en drie kronen, eronder: Lanscroon; f 86r Wapenschild, blauw, grijs, bruingeel ingekleurd, drie adelaars, met rode letters: W. V. Echten.
- 13 *Weer mi gift schoene wordt uns meent sije nijcht/ Ich hoer sije wol unt geloeve sije nijcht/ Sijnt sije dan geloegen soe sijn Ich noch un Bedrogen*, ondertekend *GWGW, Maria van Besten*.
- 14 Op f 24r, f 27v en f 49v.
- 15 Ter Kuile 1918 noemt 'slechts' 72 inschrijvers (p. 47).
- 16 Met Ter Kuile leest ook Kalff 1887 m.i. ten onrechte: D Witt; de liederen ingeschreven door *ДВИН* zijn de nummers 8 tot en met 13 in het liedboek.
- 17 Kalff 1887 en Ter Kuile 1918.
- 18 Ik bereid een editie voor, die ik in 2008 hoop te publiceren.
- 19 Ter Kuile 1918, p. 47 en p. 66 n.1.
- 20 Gevers en Mensema 1995, p. 465-467; Van Doorninck 1871, p. 41 en Ter Kuile 1918, p. 18.
- 21 Mooijweer 2000, p. 18, p. 24-27.
- 22 Ter Kuile 1918, p. 48.
- 23 Zander 1969, p. 18-20.
- 24 Niemeijer 1994, p. 52-55.

- 25 Mooijweer 2000, p. 27. Voor de lijsten van degenen die de vergadering verlieten zie Doorninck 1871.
- 26 Streng 2000, ill. p. 60, toelichting p. 61.
- 27 Kalff 1887, p. 25, Ter Kuile 1918, p. 47.
- 28 Delen 1989, p. 78.
- 29 *ynt eenych getrow/ derck Van bryenen. Daaronder: Getrou vnt eijnnijch/ vynt man wynnijch/ Marya Van Bestenn.* Naast eerste bijdrage: *Godt boewen ael/ Anna van Voerst.*
- 30 *Si ma metresse ettait diablless/ de bien bon cuoer je vouldroie estre lusifer*, Gaspar Penass, f. 94v.
- 31 In het *Repertorium* (deel 1) hebben de liederen de volgende T-nummers (liefdesliederen zijn in deze noot gecursiveerd, geestelijke liederen voorzien van een asterisk) 1. 4758, 2. 5135, 3. 3532, 4. 6461*, 5. 3714, 6. 5779*, 7. 3035, 8. 0329, 9. 1891*, 10. 1964, 11. 4481, 12. 6560, 13. 0136, 14. 2510, 15. 7117, 16. 0743, 17. 6901*, 18. 0829, 19. = 9, 20. 6571, 21. 2543, 22. 6780*, 23. 4712*, 24. 3533, 25. 0161.
- 32 Brednich 1976, p. 19-31, citaat p. 24.
- 33 Delen 1989, p. 82.
- 34 Het *Repertorium* noemt ten onrechte een aantal van 26 liederen (*Repertorium* deel 2, H 265).
- 35 Zoals gesuggereerd in Oosterman 2003, p. 45-47.
- 36 Namelijk de liederen 11, 15, 16 en 25 (Berlijn 752) en 14, 15, 21 en 25 (Berlijn 612).
- 37 Het doopsgezinde *Een nieu Liederen Boeck*, Groessen 1562 (hier als wijsaanduiding bij lied nr. 229) is beschreven in Wackernagel 1867, p. 14-17, spec. p. 17; deze bundel is een vervolg op *Veelderhande Liedekens*, Franeker 1559. 'Als alle akers rijpen' is in de *Veelderhande Liedekens* gegeven als wijsaanduiding bij lied nr. 140 ('waect op o mensch tis de ure') en 103 ('staet op mijn schone vriendinne'), in de druk Franeker 1569, als wijsaanduiding bij nr. 113 ('vaders en jongelingen'). Voor vermeldingen van wijsaanduidingen en uitgave van de melodie zie ook Van Duyse 1903-08, deel 1, nr. 212, p. 778-780, spec. p. 779. Het doopsgezinde *Een nieu Gheestelijck Lietboeckken*, Amsterdam, vóór 1592, geeft de wijsaanduiding 'als alle akers rijpen' voor het vierde lied met de beginregel 'al die den Heere soecken'.
- 38 Het lied 'O Prince van Oraengien' is te vinden in: Erens 1933, p. 145-81 en 241-81, spec. p. 242-44, naar het verzamelhandschrift van Johannes Clinghermans (= Handschrift Tongerlo, Abdijarchief v nr. 108). Het lied komt in dit handschrift tweemaal voor, op f. 32v en 95r. De voorafgaande 'apologie van de Vrede' is gericht tegen het calvinistische stadsbestuur in Antwerpen van omstreeks 1584.
- 39 Uitgave naar het verdwenen *Oud Amsterdams Liedboek* in Hoffmann von Fallersleben 1857-62, deel 7, nr. 78, p. 175-176; en in Van Duyse 1903-1908, deel 1, p. 778-780.
- 40 Erk en Böhme 1893-95, deel 1 nr. 131b, p. 453.
- 41 In de versie in het *Oud Amsterdams Liedboek* krijgt de ruiter deze woorden in de mond gelegd (Van Duyse 1903-1908, deel 1, p. 778).
- 42 Zie het commentaar in de editie Van der Poel e.a 2004, deel 2, p. 173 en 175. Lied 68 uit het *Antwerps Liedboek* komt vooral in Duitse bronnen voor.
- 43 Zie het artikel 'Onder de altijdgroene linde' van Louis Grijp in deze bundel, die een associatieve spel beschouwt als een kenmerk van mondelinge overlevering van liederen.
- 44 Van Duyse, deel 1, p. 780.
- 45 f 231-v. Mijn diplomatisch afschrift naar handschrift komt grotendeels overeen met de tekst in Ter Kuile 1918, p. 54. In Kalff 1887, p. 29 staan enkele afschrijffouten en niet-aangegeven emendaties.
- 46 Zie Shields 2004.
- 47 God laat de zon stilstaan in het *Chanson de Roland* om de christenen de kans te geven de heidenen te verslaan. In de *Karl und Ellegast* komt zelfs het motief voor, dat God tot driemaal toe de nacht verlengt om Karel de gelegenheid te geven te stelen. Zie hiervoor Bastert e.a. 2005, p. 203.
- 48 *MNW* s.v. *laten en staen*.
- 49 Naar de editie-Leloux 1985, p. 80-81, maar met weglating van de superscripte o boven u, v en

vv (waarvan niet duidelijk is of deze een bepaalde klankwaarde vertegenwoordigden), en met toevoeging van aanhalingstekens voor directe rede. In de laatste regel staat in plaats van 'herz' in het handschrift een getekend hartje met een pijl erdoor.

- 50 Joldersma ed. 1982, p. 29 commentaar bij *Antwerps Liedboek* lied 14.
51 Leloux 1985, p. 81.
52 Zie over de al dan niet gewenste 'woordelijke' interpretatie van oudere liederen Van der Poel 2004, p. 144-147.
53 Naar editie Van der Poel e.a. 2004, deel 1, p. 34-35. Anders dan in deze editie ben ik niet iedere versregel met een hoofdletter begonnen en ben ik spaarzamer geweest met uitroepetekens.
54 Vellekoop e.a. 1972, deel 2, p. 135-136.
55 Vellekoop e.a. 1972, deel 2, p. 8.
56 *Het Antwerps liedboek*, ed. Van der Poel e.a. 2004, deel 2 p. 25-27.

Literatuur

- Angillis, A.A., 'Drij Vlaemsche Albums', in: *De Dietsche Warande* 2 (1856), p. 297-324.
Antwerps liedboek, Het. Teksteditie bezorgd door Dieuwke E. van der Poel (eindredactie), Dirk Geirnaert, Hermina Joldersma en Johan Oosterman. Reconstructie van de melodieën door Louis Peter Grijp. Tielt 2004, 2 delen en dubbel-cd.
Antwerps liedboek, Het. 87 melodieën op teksten uit 'Een Schoon Liedekens-Boeck' van 1544, Uitgegeven door K. Vellekoop en H. Wagenaar-Nolthenius, met medewerking van W.P. Gerritsen en A.C. Hemmes-Hoogstadt. Amsterdam 1972, 2 delen, herdruk. Amsterdam 1975.
Bastert, Bernd, Carla Dauven van Knippenberg en Bart Besamusca (red.), *Karel ende Ellegast und Karl und Ellegast*. Münster 2005. BIMILI 1.
Bolte, Johannes, 'Liederhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts. Das Liederbuch der Herzogin Amalia von Cleve', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 22 (1890), p. 397-426.
Bolte, Johannes, 'Die Liederhandschrift des Grafen Hans Gerhard von Manderscheid', in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 3 (1932), p. 148-154.
Brednich, Rolf Wilhelm, *Die Darfelder Liederhandschrift 1546-1565*. Münster 1976.
Delen, M.-A., *Het album amicorum van Aleyd van Arnhem gedecodeerd. Met speciale aandacht voor het verschijnsel vrouwenalbum en het gebruik van alba aan het hof van Willem van Oranje te Antwerpen (1579-83)*, doctoraalscriptie (ongepubliceerd). Nijmegen 1984.
Delen, Marie-Ange, 'Frauenalben als Quelle. Frauen und Adelskultur im 16. Jahrhundert', in: Wolfgang Klose ed., *Stammbücher des 16. Jahrhunderts. Vorträge, gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches vom 18. bis 20. Juni 1986 in der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel*. Wolfenbüttel 1989, p. 75-94.
Doorninck, J. van, *Geslachtkundige aantekeningen ten aanzien van de gecommiteerden ten landdage van Overijssel zedert 1610-1794, met eenige berigten omtrent de voormalige havezaten in dat gewest*. Deventer 1871.

- Doorninck, E.H. van, 'Album amicorum van Walraven van Stepraedt', in: *Bijdragen en mededeelingen Vereniging Gelre* 16 (1913), p. 359-416.
- Duyse, F. van, *Het oude Nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën*. Den Haag/Antwerpen 1903-1908, 4 delen.
- Erens, A., 'Literarische Archivalia voor Antwerpen, 1580-1585', in: *Bijdragen tot de Geschiedenis* 24 (1933), p. 145-181 en 241-281; 25 (1934), p. 181-201.
- Erk, Ludwig en Franz Böhme, *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart*. Leipzig 1893-1895, repr. Hildesheim 1963.
- Gevers, A.J. & A.J. Mensema, *De havezaten in Twente en hun bewoners*. Zwolle 1995.
- Heesakkers, C.L. & K. Thomassen, met een bijdrage over het poëziealbum door R.E.O. Ekkart, 'Het album amicorum in de Nederlanden', in: *Alba Amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet. Het album Amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden*, red. K. Thomassen. Maarssen en 's-Gravenhage 1990, p. 9-36.
- Heringa, B., *De liederen uit het album van Habel van Herema*, doctoraalscriptie (on-gepubliceerd). Utrecht 1978.
- Hoffmann von Fallersleben, A.H., *Horae Belgicae*, 12 delen in 3 banden. Hannover 1857-1862, herdruk. Amsterdam 1968.
- Jas, Marieke. *Leiden BPL 2912. Een overlev(er)ingsgeschiedenis*, doctoraalscriptie (on-gepubliceerd). Utrecht 1988.
- Joldersma, H., *Het Antwerps Liedboek. A Critical Edition*, dissertatie. Princeton 1982.
- Joldersma, Hermina, 'Writing Late-Medieval Women and Song into Literary History', in: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 117 (2001), p. 5-26.
- Kalff, G., 'Een Overijsselsch Album amicorum der 16de eeuw', in: *Oud-Holland* 5 (1887), p. 25-32.
- Klose, Wolfgang. *Corpus alborum amicorum – CAAC. Beschreibendes Verzeichnis der Stammbücher des 16. Jahrhunderts*. Stuttgart 1988.
- Kopp, Arnold, 'Die niederrheinische Liederhandschrift (1574)', in: *Euphorion, Zeitschrift für Litteraturgeschichte* 8 (1901), p. 499-528; 9 (1902), p. 21-42, 280-310 en 621-637.
- Kopp, A. 'Die Liederhandschrift vom Jahre 1568. Berlin, Mgf 752', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 35 (1903), p. 507-532.
- Kopp, A., 'Die Osnabrückische Liederhandschrift vom Jahre 1575 (Berlin, Kgl. Bibl. Mgf 753)', in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 111 (1903), p. 1-28; 112 (1904), p. 1-28.
- Kopp, A., 'Die Darmstädter Handschrift Nr. 1213', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 37 (1905), p. 509-515.
- Kuile, G.J. ter, 'Album amicorum van Maria van Besten', in: *Verslagen en mededeelingen van de Vereeniging tot beoefening van Overijsselsch regt en geschiedenis* 35 (1918), p. 47-67.
- Kuiper, W., Transcriptie van liederen Aefgen van Gibrant in: *Repertorium* 2001, cd-rom, en op www.liederenbank.nl.

- Leloux, H.L., *Het Zutphens Liedboek. Ms Weimar oct. 146*. Zutphen 1985.
- Mensema, A.J., Js. Mooijweer & J.C. Streng, *De ridderschap van Overijssel. Le métier du noble*. Zwolle 2000.
- Mooijweer, Js., 'In Overissell hatt die Ritterschaft grosse Prominenz. De Ridderschap (pen) van Overijssel van 1424 tot 1622', in: Mensema e.a. 2000, p. 11-47.
- Niemeijer, H.E., 'Reformatie en volkscultuur in het achterland van Deventer 1597-1633', in: *Overijsselse Historische Bijdragen* 109 (1994), p. 51-86.
- Oosterman, J., 'In Oostland wil ik varen. Antwerpener Lieder und ihre Überlieferung in Handschriften und Alben des 16. Jahrhunderts aus Geldern, Overijssel und dem Rheinland', in: Lothar Jordan (red.), *Niederländische Lyrik und ihre deutsche Rezeption in der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2003, p. 37-55. Wolfenbütteler Forschungen 99.
- Poel, Dieuwke van der, 'Glad ijs, afgewezen minnaars en een dronken student', in: *Queeste* 11 (2004), p. 141-151.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen en cd-rom.
- Shields, Michael, 'Liebe im Dunkeln. Zu den Wahrnehmungen der Liebenden in Wolframs Lied *Den morgenblick bî wahtaeres sange erkôs/ ein vrouwe* (Lied 1)', in: John Greenfield (red.), *Wahrnehmung im Parzival Wolframs von Eschenbach*. Porto 2004, p. 211-227.
- Streng, J.C., 'Le métier du noble. De Overijsselse Ridderschap tussen 1622 en 1795', in: Mensema e.a. 2000, p. 49-109.
- Strijbosch, Clara, 'Sage mir, mit wem du umgehst. Sammelprinzipien in Liederhandschriften des sechzehnten Jahrhunderts', in: *Neophilologus* 90 (2006), p. 401-421.
- Tervooren, Helmut, 'Statt eines Vorwortes: Literatur im maasländisch-niederrheinischen Raum zwischen 1150-1400: Eine Skizze', in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 108 (1989), p. 3-19.
- Tervooren, Helmut, 'Literarisches Leben in Städten des Geldrischen Oberquartiers im 16. Jahrhundert. Bemerkungen zur Brüsseler Handschrift II, 144', in: *Schnittpunkte. Deutsch-Niederländische Literaturbeziehungen im späten Mittelalter*, red. A. Lehmann-Benz, U. Zellman und U. Küsters. Münster/New York 2003, p. 223-236.
- Veddeler, Peter, *Die territoriale Entwicklung der Grafschaft Bentheim bis zum Ende des Mittelalters. Mit 5 Stammtafeln und 13 Karten*. Göttingen 1970. Studien und Vorarbeiten zum Historischen Atlas Niedersachsens 25.
- Wackernagel, Philipp, *Lieder der niederländischen Reformierten aus der Zeit der Verfolgung im 16. Jahrhundert*. Frankfurt 1867, repr. Nieuwkoop 1965.
- Wilbrink, G.G., *Das geistliche Lied der Devotio Moderna. Ein Spiegel der niederländisch-deutscher Beziehungen*. Nijmegen 1930.
- Willaert, Frank, 'Een proefvlucht naar het zwarte gat', in: *Veelderhande liedekens. Het Nederlandse lied tot 1600*. Leuven 1997, p. 30-43.

Willaert, Frank, 'Geben und Nehmen. Das höfische Lied in den Niederlanden und der deutsche Minnesang', in: *Die spätmittelalterliche Rezeption niederländischer Literatur im deutschen Sprachgebiet*, red. Rita Schlusemann en Paul Wackers. Amsterdam 1997, p. 213-227. *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 47.

Zander, Wolfgang, *Überblick über die Geschichte der Grafschaft Bentheim*. Bentheim 1969.

Hoffmann von Fallersleben en het *Antwerps Liedboek*¹

W.P. Gerritsen

Op een mooie dag in de vroege zomer van 1821 kroop een Duitse student uit Bonn ergens tussen Kleef en Nijmegen onder de huid van een hessenkar om zonder pas de Nederlandse grens over te steken. Zijn bagage bestond uit niet meer dan een kleine rugzak en zijn hele reiskapitaal werd gevormd door vier *louis d'or*. Welgemoed ging hij, te voet, via Arnhem en Amerongen op weg naar Utrecht, waar hij een paar dagen logeerde bij bevriende Duitse studenten. Hij bezocht de bibliotheek, die een jaar tevoren was overgebracht naar het voormalige paleis van koning Lodewijk Napoleon aan de Wittevrouwenstraat, en maakte zijn opwachting bij professor Simons, de hoogleraar in de Nederlandse taal en welsprekendheid. Hij stelde zich voor – ‘Heinrich Hoffmann, aus Fallersleben’ – en vertelde dat hij geïnteresseerd was in handschriften en vroege drukken met Nederlandse literatuur uit de middeleeuwen. Simons’ reactie was koeltjes en afgemeten: ‘Mijnheer, het is in ons land niet gebruikelijk literaire reizen te maken.’ Wat voor Hoffmann aanleiding was om al de volgende dag verder te trekken naar Leiden.²

Dat de drieëntwintigjarige ‘backpacker’, met zijn baard en zijn lange haren, met zijn Duitse muts en zijn knoestige wandelstok, in Leiden wél welkom was, is vooral te danken aan de juridische hoogleraar Hendrik Willem Tydeman (1778-1863), een man met een opmerkelijk brede, romantisch getinte belangstelling, ook op het terrein van de geschiedenis en de oude letterkunde. Tydeman was bevriend met Jakob Grimm, de grondlegger van de germanistiek, die op zijn beurt enkele jaren eerder een beslissende invloed had uitgeoefend op Hoffmanns studiekeuze. Het was Jakob Grimm geweest die in 1818 Hoffmanns plannen, die aanvankelijk veeleer naar de klassieke letterkunde uitgingen, overhoop had gegooid door hem met een quasi-argeloze vraag te confronteren: ‘Liegt Ihnen Ihr Vaterland nicht näher?’ Via Tydeman kwam de jonge vreemdeling in contact met een kring van Leidse geleerden – Bilderdijk, Kemper, Van der Palm, Bake, Siegenbeek, Reuvens en anderen – van wie de meeste lid waren van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde. Door bemiddeling van Tydeman genoot Hoffmann, die al gauw totaal platzak was, enige maanden gastvrijheid in het gezin van de Duitse dokter Salomon – voorwaarde was alleen dat hij zich naar de mode zou laten knippen en scheren en dat hij zijn wijde zwerversbroek zou inruilen voor een blauwe, nauwsluitende pantalon. Men vertrouwde hem de sleutel van de bibliotheek der Maatschappij toe, waar hij naar hartenlust kon werken. En werken, keihard werken, dat kon Hoffmann als weinigen.



A.H. Hoffmann von Fallersleben (1798-1874), houtsnede, ca. 1821. Hoffmann baarde in Nederland opzien met zijn Duitse, door de Romantiek ingegeven kleding.

In de bibliotheek van de Maatschappij maakte Hoffmann kennis met de daar bewaarde handschriften van ridderromans. Zo vervaardigde hij een afschrift van *Floris ende Blancefloer*, een tekst die hij later zou uitgeven in zijn *Horae Belgicae* of 'Nederlandse uren', een reeks boeken waarin hij edities van Middelnederlandse teksten publiceerde. Hoffmanns bijzondere belangstelling ging niet uit naar het genre van de ridderroman, maar vooral naar het volkslied. Hij was ervan overtuigd dat het volkslied – en als zodanig beschouwde hij eigenlijk het gehele laatmiddeleeuwse corpus liederen – een blik gunde op een oeroud, Germaans verleden, en daarbij was hij van mening dat het hier om een soort poëzie van een bijzonder hoog gehalte ging. Hij zag het als een hoge taak belangstelling en liefde voor deze liederen te wekken.

Maar vooralsnog stuitte hij daarbij in Leidse kringen voornamelijk op onbegrip. Op een dag bevond hij zich in een groot gezelschap liefvallige meisjes die hem vroegen iets te zingen. Toen hij daarop enkele Duitse liederen ten gehore bracht, oogstte hij grote bijval. Maar toen hij vervolgens de Middelnederlandse ballade van de twee koningskinderen had aangeheven, was er een luid gelach losgebarsten. Waarop hij zo goed hij kon in het Nederlands had gezegd dat hij voor zichzelf geen aanspraak maakte op waardering, maar had verwacht dat zij 'ihr eigenes Vaterland und seine schönere poetische Vergangenheit mehr ehren würden'.³

Het is niet eenvoudig dit kleine, maar pijnlijke incident (dat Hoffmann zich zijn leven lang zou blijven herinneren) in de juiste context te beoordelen. Waarom lachten zij eigenlijk, die Leidse meisjes? Een verklaring zou kunnen zijn dat de hilariteit werd veroorzaakt doordat Hoffmann het lied zong met een zwaar Duits accent. Minder triviaal en literair-historisch interessanter is de hypothese dat de ballade in kwestie tot een type literatuur behoorde waarmee dit Leidse publiek nog niet eerder had kennisgemaakt, zeker niet in verklankte vorm, als een gezongen lied. Voor deze laatste verklaring pleit Hoffmanns mededeling dat hij onder de Leidse geleerden tevergeefs aandacht had trachten te vragen voor de poëtische kwaliteiten van het Middelnederlandse volkslied. Tot zijn teleurstelling bleek zelfs een man als Bilderdijk deze oude liederen alleen als taalkundige monumenten te kunnen waarderen. Anderen hadden grote moeite met het begrip 'volkslied': waren dat niet de didactische liedjes die door de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen werden gepropageerd? En waren de smartlappen waarmee straatzangers optraden – Hoffmann spreekt met een zekere minachting van 'gemeine Gassenhauer' – dan eigenlijk ook geen volksliederen?

Ook Hoffmanns referentie aan de 'schönere poetische Vergangenheit' van het Nederlandse 'Vaterland' wijst naar ik meen op een essentieel cultuurverschil tussen hem en de meisjes die hij toespreekt. Als ik hem goed begrijp, heeft hij erop willen wijzen dat de Nederlandse poëzie van de middeleeuwen naar zijn mening meer schoonheid te bieden had dan de Duitse (voor zover die toen, in 1821, bekend was). Het begrip 'vaterland' heeft voor Hoffmann ongetwijfeld een geheel andere kleuring gehad dan voor de Leidse meisjes. Als student in Bonn, waar August Wilhelm Schlegel een van zijn hoogleraren en een zekere Harry Heine (die later als Heinrich Heine beroemd zou worden) een van zijn jaargenoten was, had Hoffmann te maken gekregen met de uitwerking van de zogenaamde Karlsbader besluiten, een reeks reactionaire maatregelen ter onderdrukking van het streven naar meer vrijheid en democratie. Zijn leven lang heeft Hoffmann wegens zijn progressieve, antidictatoriale denkbeelden last gehad van spionnen, censuur en geheime politie. Voor hem was het begrip 'Vaterland' verbonden met de droom van een groot, ongedeeld Duitsland, zoals dat, meende hij, in de middeleeuwen had bestaan.⁴

Wat Hoffmann in het zogenaamde volkslied meende te horen, was de authentieke stem van dit verleden, zoals die geklonken had voordat de dichters van de Renaissance korte metten hadden gemaakt met kwaliteiten als eenvoud, echtheid, naïviteit, onbevangenheid en ongekunsteldheid. Het waren deze, overigens moeilijk precies te definiëren, eigenschappen die hij in zijn eigen dichterlijke werk in middeleeuwse trant probeerde na te volgen. Hoe hij ertoe kwam om in het Middelnederlands te gaan dichten, heeft hij verteld in de voorrede bij zijn bundel *Loverkens* die in 1852 als achtste deel van de *Horae Belgicae* in Göttingen is verschenen. Tijdens zijn eerste bezoek aan Leiden, in 1821 dus, was hij hals over kop verliefd geworden op een bekoorlijke jongedame, Elisabeth ('Betje' of 'Betty') Kemper, dochter van de hoogleraar Jan Melchior Kemper. Zij las Duits en hield van Duitse literatuur. Hoffmann wist

haar belangstelling te wekken voor de *Allemannische Gedichte* van de Badense dichter Johann Peter Hebel en gaf haar een koosnaam in hetzelfde dialect: *Meieli*, (het woord betekent ‘Marietje’, maar Hoffmann hield het voor een vorm van *meie*, ‘meibloem’). Voor zijn vertrek dichtte hij voor haar een afscheidslied in een Middelnederlands van eigen makelij. Ik citeer alleen de eerste van de vijf strofen:

Vaer wel, vaer wel, mijn soete lief,
niet langher en can icker beiden;
ik gae er so veer, en so veer van hier,
ende also veer over der heiden.

Niet zonder trots liet hij dit poëem aan de oude Bilderdijk zien, met de vraag of het wellicht nog uit de vijftiende eeuw zou kunnen stammen, waarop Bilderdijk antwoordde dat het naar zijn mening zelfs nog wel ouder zou kunnen zijn... Door deze reactie aangemoedigd, dichtte Hoffmann een tweede Middelnederlands volkslied, ditmaal een ballade: ‘Van jonc Gherrit ende moi Aeltje’. Bilderdijk was niet de enige die zich door Hoffmann bij de neus liet nemen. Meer dan tien jaar later, in 1833, publiceerde Hoffmann als deel II van de *Horae Belgicae* een collectie door hem bijeengebrachte *Holländische Volkslieder*. Daarin nam hij ook de twee liederen van eigen hand op, met de bedriegelijke aantekening: ‘Dies und das folgende Lied sind in Holland entstanden. Näheres darüber behalte ich mir vor gelegentlich nachzuholen.’⁵ Maar vóór hij deze gelegenheid kreeg, waren er binnen een paar jaar twee vertalingen in het Duits verschenen, en in 1848 werden deze twee pseudo-Middelnederlandse teksten als echt opgenomen in de door Jan Frans Willems samengestelde en na diens dood door Snellaert voor de druk bezorgde bundel *Oude Vlaemsche liederen*.⁶

Meer dan anderhalve eeuw later is de verleiding groot zich vrolijk te maken over de bedenkelijke kwaliteit van Hoffmanns Middelnederlands, over het romantische poëtische idioom dat men overal ziet doorschemeren, over de sentimentaliteit van veel van zijn gedichten. Een groot dichter was Hoffmann nu eenmaal niet – al staat het veelgesmade (en vaak verkeerd begrepen) ‘Deutschland, Deutschland über alles’ op zijn naam, evenals nog steeds bekende kinderliedjes als ‘Alle Vögel sind schon da’, ‘Ein Männlein steht im Walde’ en de originele versie van ‘Toen onze mops een mopsje was’. Maar men verkijke zich niet op de ernst van zijn bedoelingen en op het succes dat hij met zijn *Loverkens* heeft geoogst. Hij wilde laten zien ‘daß ein Fortdichten im alten Geiste auch noch jetzt möglich ist’, en hoopte dat andere dichters zijn voorbeeld zouden volgen ‘um so durch Wiederbelebung des Volksliedes eine volkstümlichere und zugleich bessere Richtung in der neuholländischen Poesie anzubahnen’. Zijn *Loverkens* kenden een ongehoorde respons, vooral in Vlaanderen. In 1853 verscheen te Gent in de serie ‘Reis- en Huisbibliotheek’ een populaire uitgave van 2000 exemplaren, die werd gevolgd door een goedkope herdruk, van nogmaals 2000 exemplaren, tegen een prijs van 15 centiem. Ook hier heette het: ‘Mogen onze dich-

ters uit deze *Loverkens* leeren wat volkszang is, en ons publiek smaak leeren scheppen in onze oude poëzy!⁷ Maar veel meer dan met zijn *Loverkens* heeft Hoffmann von Fallersleben met zijn editie van het *Antwerps Liedboek* uit 1855, in het elfde deel van de *Horae Belgicae*, gunstige condities geschapen voor studie van en de liefde voor de Middelnederlandse liederen.

De geschiedenis van Hoffmanns bemoeienissen met het *Antwerps Liedboek* is het waard hier nog eens gememoreerd te worden. In het navolgende wordt niet, zoals al vaker gebeurd is, de nadruk gelegd op zijn contacten met Nederland, maar op zijn loopbaan als geleerde en dichter in het Duitsland van zijn tijd. Hoffmann komt de eer toe in zijn studententijd het unieke volledige exemplaar van dit liedboek uit 1544 in de Herzog August Bibliothek te Wolfenbüttel ontdekt te hebben. Trots vermeldde hij zijn vondst in zijn eerste wetenschappelijke publicatie, zijn *Bonner Bruchstücke vom Otfrid nebst anderen deutschen Sprachdenkmälern*, een boekje dat in 1821 het licht zag. Van het belang van deze ontdekking – de voornaamste bron van het laatmiddeleeuwse repertoire aan wereldlijke liedteksten in het Middelnederlands – was hij meteen overtuigd geweest, en natuurlijk had dit bij de gedreven tekstuitgever die hij was, het verlangen doen ontwaken de tekst van het liedboek door een editie bekend te maken. Maar een verzoek hiertoe had de Wolfenbüttelse bibliotheek afgewezen. Het plan voor een uitgave van het liedboek had hem echter niet losgelaten.

In december 1821, teruggekeerd van zijn Nederlandse reis, vestigt Hoffmann zich in Berlijn.⁸ Zijn studie in Bonn geeft hij op. Hij trekt in bij zijn broer Daniel Ludwig, ambtenaar aan het Pruisische ministerie van Financiën, in de hoop dat Daniels relaties hem aan een betrekking kunnen helpen, wellicht bij de koninklijke bibliotheek. Op zoek naar een baan maakt Hoffmann zijn opwachting bij een invloedrijk man in Berlijnse regeringskringen en in het culturele leven, de jurist Karl Hartwig Gregor Freiherr von Meusebach, president van het Rijnlandse Hof van Cassatie. Hoffmann kent de reputatie van de Freiherr als verwoed verzamelaar van kostbare boeken en oude volksliederen. Na lang wachten wordt hij binnengelaten in Meusebachs studeerkamer. En daar doet zich een klein wonder voor: de deftige, vermogende, zeer gecultiveerde aristocraat Meusebach valt voor de slordig geklede, gesjeesde student zonder baan, in wie hij de dorst naar kennis en de bevlogen liefde voor oude boeken herkent. De ene na de andere kostbare schat brengt Meusebach op tafel, en hun gesprek, onderbroken door het diner waarvoor madame Meusebach ook de vreemde bezoeker uitnodigt, duurt tot half drie 's nachts.

Bij dit eerste bezoek blijft het niet. Al gauw is Hoffmann een soort huisvriend van de Meusebachs. Soms wel drie keer in de week is hij welkom om de met werk overladen gastheer wat afleiding te bezorgen van zijn juridische beslommingen. Bij de soirees waar mevrouw Meusebach illustere vertegenwoordigers van de Berlijnse academische en artistieke elite ontvangt, gaat een wereld voor hem open. Hij maakt er kennis met mannen als de jurist Savigny, de generaals Gneisenau en Clausewitz en de beroemde filosoof Hegel, die tot diep in de nacht *hombre* met elkaar spelen. Ook let-

terkundigen behoren tot deze kring: de dichter en botanicus Adelbert von Chamisso, met wie hij plannen smeedt voor een uitgave – in samenwerking met de componist Kretzschmer – van Duitse volksliederen, en de schrijfster Bettina von Arnim (*née* Brentano) en haar man Achim von Arnim, die in de jaren 1806-1808 samen met zijn zwager Clemens Brentano (Bettina's broer) de vermaarde bundel volksliederen *Des Knaben Wunderhorn* had uitgegeven.

Op een dag toont Meusebach hem een zestiende-eeuws liedboekje dat hij in leen heeft ontvangen van de Herzog August Bibliothek. Het blijkt het *Antwerps Liedboek* te zijn. Wat men de student Hoffmann niet had willen toestaan, is de rechtbankpresident blijkbaar wél gelukt: Meusebach mag het boek houden zo lang hij wil, ten behoeve van een door hem samen te stellen verzamelwerk over Duitse volksliederen (dat nooit is verschenen). Meusebach is ervan overtuigd dat de inhoud van het liedboek grotendeels Duits is. Alles wat hij Hoffmann wil toestaan, is dat deze onder zijn ogen een aantal volgens Meusebach evident Nederlandse liederen uit het liedboek mag kopiëren.⁹ In 1833 zal Hoffmann deze teksten publiceren in zijn *Holländische Volkslieder*. Een volledige uitgave van het *Antwerps Liedboek* zou voorlopig een vrome wens moeten blijven.

Hoffmanns Berlijnse periode heeft maar een goed jaar geduurd. Begin 1823 vinden wij hem terug als tweede custos van de universiteitsbibliotheek van Breslau, de hoofdstad van het tot het koninkrijk Pruisen behorende Silezië. De honorering – driehonderd Taler 's jaars – was uiterst mager. Het eredoctoraat dat de Leidse universiteit hem in juni van dit jaar toekende als beloning voor zijn *Übersicht der mittelniederländischen Dichtung* (dat pas later, in 1830, werd gepubliceerd als eerste deel van de *Horae Belgicae*) legde weinig gewicht in de schaal bij zijn pogingen om, naast zijn aanstelling bij de bibliotheek, een benoeming tot hoogleraar te bemachtigen. Door het publiceren van zijn poëzie en van wetenschappelijk werk – onder meer een editie van de Nederduitse *Reinke de Vos* (1834) en een leerboek *Die deutsche Philologie im Grundriss* (1836) – slaagde hij erin het hoofd financieel boven water te houden. Pas in 1831 werd hij, overigens tegen de wil van de Breslause faculteit, benoemd tot professor extraordinarius, wat zijn jaarinkomen met nog eens tweehonderd Taler aanvulde.

Tot de vele onderwerpen waarmee Hoffmann zich in zijn Breslause tijd heeft beziggehouden, behoort ook het volkslied. In samenwerking met de Breslause muziekleraar Ernst Richter gaf hij in 1842 een band *Schlesische Volkslieder mit Melodien, Aus den Munde des Volkes gesammelt* uit. Otto Holzapfel, een hedendaagse kenner van de Duitse volksliederen, heeft er onlangs op gewezen dat deze publicatie in verscheidene opvattingen baanbrekend is geweest.¹⁰ Anders dan bij de romantische volksliedonderzoekers van de generatie van Arnim en Brentano het geval was geweest, was Hoffmanns belangstelling niet nationalistisch gekleurd. In Silezië, een gebied waar al sinds eeuwen Polen en Duitsers naast elkaar hadden geleefd, richtte zijn aandacht zich in gelijke mate op de Poolse en op de Duitstalige liederen. Een tweede vernieuwend kenmerk van zijn benadering was de erkenning van de eenheid en gelijkwaar-

digheid van tekst en melodie. Het romantische idee dat het volkslied een schepping van het anonieme volk zou zijn, had Hoffmann achter zich gelaten; in plaats hiervan poogde hij de liederen die hij verzamelde in te delen naar heldere criteria, waarbij de wijze van receptie op de eerste plaats kwam. Door in afwijking van zijn voorgangers tot de 'volksliederen' ook liederen te rekenen waarvan de dichter of/en de componist identificeerbaar waren, was Hoffmann, naar Holzapfel betoogt, zijn tijd ver vooruit. Van wellicht nog groter belang was dat hij, in afwijking van de samenstellers van *Des Knaben Wunderhorn*, de teksten die hem door zijn informanten werden toegezonden, in beginsel onveranderd overnam (al streefde hij bij liederen met een talrijke overlevering naar een zekere standaardisering).

Iets van het aanstekelijke enthousiasme voor het volkslied dat Hoffmann bezielde valt te proeven uit zijn briefwisseling met Jan Frans Willems, die in 1963 door Ada Deprez met een rijke annotatie is uitgegeven. De twee bevriende filologen hielden elkaar nauwkeurig op de hoogte van hun vorderingen op het terrein van de oude letteren. Hier is een citaat uit een brief aan Willems, die Hoffmann op 4 januari 1839 uit Breslau heeft verzonden:

Wie weit sind Sie mit Ihrer Sammlung alter und neuer vlaemscher Volkslieder gediehen? Warum geben Sie nicht heraus, was Sie haben? Vollständigkeit ist hier nie zu erzielen. Bei uns ist jetzt eine ordentliche Volksliederwuth: alles will Volkslieder herausgeben, und alle bisherigen Sammlungen taugen nichts. Am besten sind noch die mit Melodien, weil auf letztere bisher weniger Rücksicht genommen wurde. Kennen Sie die Sammlung von Kretzschmer? die müssen Sie Sich anschaffen. Er hat auch Melodien aus den Souter Liedekens, ich möchte wissen, ob genau? Seit 3 Wochen bin ich hinter den schlesischen Volksliedern her. Ich bin in meinem Suchen reichlich belohnt, ich habe Lieder und Melodien aufgetrieben, die zu den schönsten gehören, die je bekannt wurden. So bald ich davon etwas veröffentliche – und das könnte bald geschehn – sollen Sie mitbedacht werden.¹¹

De hierboven aangeduide vernieuwende denkbeelden over de editie van volksliederen moeten Hoffmann door het hoofd hebben gespeeld toen hij in 1843 van de bibliothecaris van de Herzog August Bibliothek toestemming kreeg om het *Antwerps Liedboek* te bestuderen en uit te geven.

Het zou overigens nog meer dan tien jaar duren voor hij er daadwerkelijk toe kwam het liedboek uit te geven. De tussenliggende periode was de moeilijkste van zijn leven.¹² Zijn problemen werden voor een deel veroorzaakt door de verslechterde arbeidsverhoudingen in de bibliotheek, die hem in 1838 noopten zijn ontslag als custos te nemen. Ook met zijn collega's van de faculteit kon hij steeds minder goed overweg. Aan zijn ergernis over de starre Pruisische bureaucratie en het verstikkende conservatisme gaf hij lucht in satirische gedichten, die hij in de jaren 1840-1842 in twee bundels *Unpolitische Lieder* uitgaf. Het grote succes ervan maakte de autoriteiten

argwanend, met als gevolg dat de bundels eerst in Breslau, vervolgens in heel Pruisen werden verboden. Het totale fonds van de uitgever, Hoffmann en Campe in Hamburg, werd door een verbod op verhandeling getroffen, een maatregel waarvan ook Heine, die zijn werk eveneens bij Campe uitgaf, het slachtoffer werd. Aan dit verbod refereert Heine in zijn satirisch gedicht *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844). Nog veel ergere boeken, zo dreigde hij spottend, droeg hij in zijn hoofd met zich mee:

Glaubt mir, in Satans Bibliothek
Kann es nicht schlimmere geben;
Sie sind gefährlicher noch als die
Von Hoffmann von Fallersleben!¹³.

Door de universitaire autoriteiten ter verantwoording geroepen, betoogde Hoffmann dat hij de *Unpolitische Lieder* als dichter geschreven had, niet als professor. Toen Karl Marx in zijn *Rheinische Zeitung* een gedicht van Hoffmann afdruckte met het refrein ‘Mein König, sprich das Wort: Das Wort sei frei’, was de maat vol. In april 1842 werd hem een verbod op alle academische activiteiten opgelegd, overigens nog zonder dat zijn salaris werd ingehouden. Kort daarna volgde het koninklijk besluit waarbij de hoogleraar Hoffmann zonder pensioen werd ontslagen.

Meer dan een jaar heeft Hoffmann zonder vaste woon- of verblijfplaats door Duitsland gereisd, onderwijl koortsachtig publicerend om in zijn levensonderhoud te voorzien. Overal werd hij gevierd als dichter, maar elke huldiging, elke voordracht die hij gaf, vergrootte de achterdocht van de autoriteiten. Al zijn gangen werden nauwkeurig in de gaten gehouden. Op Pruisisch grondgebied kreeg hij onveranderlijk problemen met de politie; buiten Pruisen was hij afhankelijk van de gastvrijheid van vermogende begunstigers. Pas in 1845 kwam aan dit rusteloze zwerven een eind, toen hem het burgerrecht van het groothertogdom Mecklenburg werd toegekend, waarna de regering in Berlijn hem onthief van het Pruisische staatsburgerschap.

In 1849 trouwde Hoffmann, eenenvijftig jaar oud, met zijn achttienjarige nichtje Ida zum Berge.¹⁴ Het paar vestigde zich eerst in Bingerbrück, later in Neuwied aan de rechteroever van de Rijn. Hun eerste kind stierf al na zeven maanden. Hoffmann begroef zich in zijn boeken en verloor langzamerhand het contact met de turbulente politieke gebeurtenissen. In 1854 verhuisde het echtpaar naar Weimar, waar de groothertog een relatief liberaal bewind voerde en streefde naar een wederopbloei van de glorieuze reputatie die Goethe en zijn kring in Weimar hadden gevestigd. Op voorspraak van zijn oude vriendin Bettina von Arnim en met actieve steun van Franz Liszt – de centrale figuur van het Weimarse muziekleven – wist Hoffmann na een audiëntie bij de groothertog de opdracht in de wacht te slepen een *Weimarer Zeitschrift für Deutsche Sprache und Literaturgeschichte* te redigeren. Met Liszt, die als levensgezel van Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein in Weimar op het huis Altenburg een grote staat voerde, stond hij al gauw op vriendschappelijke voet. De succesvolle Liszt liet

de schrijver, die altijd moeite had de eindjes aan elkaar te knopen, gul delen in het gastvrije onthaal dat hij bevriende componisten (Berlioz, Wagner, Brahms, Smetana, Czerny), schrijvers en beeldende kunstenaars placht te bereiden. Voor menige goede sigaar die Liszt hem aanbood, heeft Hoffmann met een geestige Trinkspruch of een feestelijk gelegenheidsrijm bedankt.

In Weimar heeft Hoffmann eindelijk de tijd en de rust weten te vinden om werk te maken van de editie van het *Antwerps Liedboek*. Hij koos voor het uitgeven van een ‘buchstäblich getreuen Text’, waaraan hij niets meer toevoegde dan de nummering van liederen en strofen. De orthografie, inclusief de ‘lange s’ en de spelling van *u* en *v*, is onveranderd overgenomen. Verzen die in het origineel wegens plaatsgebrek doorlopen naar de volgende regel zijn tot één regel teruggebracht. Abbreviaturen zijn opgelost. Evidente zetfouten zijn verbeterd, onder vermelding in de inleiding van alle foutieve lezingen van het origineel. De oorspronkelijke, zeer spaarzame, interpunctie is gehandhaafd. Deze sterk diplomatische editiewijze was in het midden van de negentiende eeuw hoogst ongebruikelijk, zeker in Duitsland, waar veel germanisten gebiologeerd waren door de door Lachmann ontwikkelde methode voor het reconstrueren van de oudste fase van de tekstgeschiedenis van een literair werk. Hoffmann gaf de tekst zoals die zich voordeed in de bron, de druk van 1544. Met veel zorg corrigeerde hij de proeven naar het unieke exemplaar van het liedboek, dat daartoe aan de groothertogelijke bibliotheek te Weimar was uitgeleend. De uitgave verscheen in 1855 als elfde deel van de *Horae Belgicae*. ‘[I]n dankbarer Erinnerung’ droeg Hoffmann zijn editie op aan de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden.

De kwaliteit van Hoffmanns diplomatische editie van het *Antwerps Liedboek* dwingt, ook anderhalve eeuw na de verschijning ervan, groot respect af. De bewondering voor zijn doelgerichte aandacht en zijn werkkraft neemt nog toe als men constateert dat hij een jaar later opnieuw een boek van bijna vierhonderd bladzijden over het oude Nederlandse lied het licht deed zien: *Niederländische Volkslieder, gesammelt und erläutert von Hoffmann von Fallersleben*. Het ging hier om een sterk uitgebreide omwerking van zijn *Holländische Volkslieder* van 1833. Een vergelijking van de twee uitgaven maakt niet alleen duidelijk hoe centraal de positie van het *Antwerps Liedboek* is onder de bronnen van het oude Nederlandse lied, maar laat ook zien welke vorderingen de studie van het lied tussen 1833 en 1856 gemaakt had. In zijn *Holländische Volkslieder* had Hoffmann in de afdeling Wereldlijke Lieder 31 liedteksten opgenomen, waarvan er slechts acht (de nummers 4, 23, 31, 35, 86, 91, 110 en 118) afkomstig waren uit het *Antwerps Liedboek* – meer had Meusebach hem niet willen toestaan. In de *Niederländische Volkslieder* liet hij de indeling in geestelijke en wereldlijke liederen achterwege. Van een totaal van 206 liedteksten zijn er niet minder dan 52 ontleend aan het *Antwerps Liedboek*. Hoffmann presenteert de liedteksten in een kritische, geïnterpungeerde redactie en voorziet ze vaak van uitvoerige toelichtingen. In het commentaar verwijst hij naar parallelteksten in andere bronnen en naar eerdere edities van het betrokken lied. Niet zelden geeft hij ook parallelteksten uit.

Met zijn twee edities uit de jaren 1855 en 1856 heeft Hoffmann von Fallersleben het fundament gelegd waarop latere onderzoekers van het *Antwerps Liedboek* – filologen zowel als musicologen – hebben kunnen voortbouwen. Het klassieke proefschrift van Kalff uit 1883, het driedelige verzamelwerk *Het oude Nederlandsche lied* van Florimond Van Duyse uit de jaren 1903-1908, om slechts deze twee te noemen, ze zouden er zonder de producten van Hoffmanns noeste vlijt heel anders uitzien. Een editie als die van W.Gs. Hellinga, verschenen in het oorlogsjaar 1941, toen het exemplaar in de Herzog August Bibliothek niet geraadpleegd kon worden, zou zonder Hoffmanns diplomatische uitgave zelfs onmogelijk zijn geweest. Nu wij in 2004 zijn verrijkt met een fraaie, complete uitgave van het *Antwerps Liedboek*, inclusief de melodieën, is het goed te beseffen wie deze cultuurschat heeft ontdekt, het belang ervan heeft ingezien en zich als eerste voor de ontsluiting ervan heeft ingezet.

Noten

- 1 Omgewerkte tekst van een lezing bij het symposium 'Het Nederlands lied tot 1600' ter gelegenheid van het Holland Festival Oude Muziek op 1 september 2001.
- 2 Gegevens voor deze en de volgende alinea's zijn ontleend aan Hoffmanns autobiografie *Mein Leben* (1868, dl. I, p. 257-298). Ook in de voorrede tot zijn *Loverkens* (Horae Belgicae 8) gaat hij in op zijn ervaringen in Utrecht en Leiden. Zie ook Berns 1998.
- 3 Geciteerd naar de voorrede tot Hoffmanns *Loverkens* (1852, p. III-IV).
- 4 De toevoeging 'von Fallersleben' die Hoffmann sinds 1819 aan zijn naam placht te verbinden, duidt op zijn geboorteplaats, niet op een aristocratische afkomst. In een gedichtje refereert hij aan de gewoonte het onderscheidende aspect van een eigenaam op deze wijze te verhogen: 'So schrieben sich viel Biederleute/ Nach ihrem Ort und tun's noch heute,/ Und keiner dachte ja daran,/ Durch von würd er ein Edelmann' (citaat bij Borchert 1991, p. 45).
- 5 In Hoffmanns *Holländische Volkslieder* zijn dit de nummers XXII en XXIII (1833, p. 155-58).
- 6 Zie Willems, 1848, nrs. 78 en 97. Onder het eerste lied tekent Snellaert aan: 'Volgens Hoffmann von Fallersleben [...] is dit overoude schoone lied nog onder het volk in de provincie Holland bekend'. Bij nr. 97, 'Afscheid-lied', geeft Snellaert ten onrechte het *Antwerps liedboek* als bron aan.
- 7 Het citaat en de gegevens over de receptie van *Loverkens* zijn ontleend aan de voorrede bij *Loverkens, Altniederländische Lieder*, Zweiter Teil (Horae Belgicae 12, 1862), p. 42-43.
- 8 Gegevens voor deze en de volgende alinea's zijn ontleend aan Borchert 1991, p. 48-55.
- 9 Hoffmann haalt deze herinnering op in de inleiding van zijn editie van het *Antwerps Liedboek* (1855), p. I.
- 10 Zie Holzapfel 1999.
- 11 Deprez 1962, p. 54.
- 12 Gegevens voor deze en de volgende alinea's ontleend aan Borchert 1991, p. 129-183.
- 13 Heine ed. 1989 (*Deutschland, Ein Wintermärchen*, caput 2, strofe 7).
- 14 Zie voor deze periode van Hoffmanns leven: Borchert 1991, p. 184-207.

Literatuur

Antwerps liedboek, Het, Teksteditie bezorgd door Dieuwke E. van der Poel, Dirk Geirnaert, Hermina Joldersma en Johan Oosterman, Reconstructie van de melodieën door Louis Peter Grijp. Tiel 2004, 2 delen.

- Antwerps liedboek, Het. 87 melodieën op teksten uit 'Een Schoon Liedekens-Boeck' van 1544*, uitgegeven door K. Vellekoop en H. Wagenaar-Nolthenius, met medewerking van W.P. Gerritsen en A.C. Hemmes-Hoogstadt. Amsterdam 1972, 2 delen, herdruk Amsterdam 1975.
- Behr, Hans-Joachim, Herbert Blume und Eberhard Rose (red.), *August Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1798-1998, Festschrift zum 200. Geburtstag*. Bielefeld 1999.
- Berns, Jan B., 'Hoffmann von Fallersleben und die Niederlande', in: Behr e.a. 1999, p. 199-209.
- Borchert, Jürgen, *Hoffmann von Fallersleben. Ein deutsches Dichterschicksal*. Berlin 1991.
- Buck, Hendrik de, *De studie van het Middelnederlandsch tot in het midden der negentiende eeuw*, Groningen/Den Haag, dissertatie. Groningen 1930.
- Cherubim Dieter, 'Hoffmann von Fallersleben in der Geschichte der Germanistik', in: Behr e.a. 1999, p. 143-167.
- Deprez, Ada (red.), *Briefwisseling van Jan Frans Willems en Hoffmann von Fallersleben (1836-1843)*. Overdruk uit *Studia Germanica Gandensia* 4 (1962), p. 53-164.
- Kalff, G., *Het lied in de Middeleeuwen*. Leiden 1884 (dissertatie Leiden 1883), herdruk Arnhem 1996.
- Heine, Heinrich, *Deutschland, Ein Wintermärchen*. Mit einem Nachwort von Joseph Peter Strelka. Frankfurt am Main 1989.
- Hellinga, W. Gs. (red.), *Een schoon liedekens-boeck in de welcken ghy in vinden sult veelderhande liedekens, oude ende nyeuwe, om droefheyt ende melancolie te verdryven*. 's-Gravenhage 1941, herdruk 's-Gravenhage 1968.
- [Hoffmann von Fallersleben, A.H. (red.)], *Holländische Volkslieder*, Gesammelt und erläutert von Heinrich Hoffmann, mit einer Musikbeilage. Breslau 1833. Horae Belgicae 2.
- Hoffmann von Fallersleben, A.H., *Loverkens, Altniederländische Lieder*. Göttingen 1852. Horae Belgicae 8.
- [Hoffmann von Fallersleben, A.H. (red.)], *Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544*, Nach dem einzigen noch vorhandenen Exemplare herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben. Hannover 1855. Horae Belgicae 11, herdruk Amsterdam 1968.
- [Hoffmann von Fallersleben, A.H. (red.)], *Niederländische Volkslieder*. Gesammelt und erläutert von Hoffmann von Fallersleben, Zweite Ausgabe. Hannover 1856. Horae Belgicae 2, herdruk: Amsterdam 1968.
- Hoffmann von Fallersleben, A.H., *Bruchstücke mittelniederländischer Gedichte nebst Loverkens*. Hannover 1862. Horae Belgicae 12, herdruk Amsterdam 1968.
- Hoffmann von Fallersleben, A.H., *Mein Leben, Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Hannover 1868, 6 delen.
- Holzappel, Otto, 'Hoffmann von Fallersleben und der Beginn kritischer Volksliedforschung in Deutschland', in: Behr e.a. 1999, p. 183-198.
- Nelde, Peter H., *Flandern in der Sicht Hoffmanns von Fallersleben, Eine Untersuchung*

- im Rahmen deutsch-flämischer Beziehungen in 19. Jahrhundert.* Zweite Auflage. Wilrijk 1968. Bibliotheca Belgica 2.
- Nelde, Peter H., *Hoffmann von Fallersleben und die Niederlande.* Amsterdam 1972. Beschreibende Bibliographien, 3. Heft.
- Raaf, K. H. de, *Hoffmann von Fallersleben, Voortrekker in het oude land der Dietsche letteren.* Den Haag 1943.
- Willems, Jan Frans, *Oude Vlaemsche liederen [ten deele met de melodiën]* (Gent 1848), herdruk met toevoeging van een Nawoord en Registers door S. Top. Antwerpen 1989. Herdrukken van oude Vlaamse liedboeken 1.

Onder de altijdgroene linde Over orale principes in Middelnederlandse liederen

Louis Peter Grijp

Gedurende zo'n vijfendertig jaar reisde Ate Doornbosch stad en vooral land af op zoek naar oude liedjes. Hij legde ze vast op magneetband en liet ze vanaf 1957 horen in zijn radioprogramma *Onder de groene linde*. Luisteraars reageerden steevast met de mededeling dat ze het uitgezonden lied ook kenden, maar net iets anders. Daar ging Doornbosch dan op af, nam het lied op en vroeg of men nog meer liedjes kende, enzovoorts. Zijn arbeid leverde meer dan vijfduizend opnamen op, die op magneetbanden en sinds enige jaren ook in digitale vorm worden bewaard in het Meertens Instituut. Ze zijn allemaal te beluisteren op www.liederenbank.nl.

Doornbosch vroeg altijd van wie zijn informanten de liederen hadden geleerd, en het antwoord was vaak: van vader of moeder, en die soms weer van hun vader of moeder. Dat wekte de suggestie dat het om oude liederen gaat die generaties lang mondeling werden doorgegeven. Soms is dat ook zo, maar lang niet altijd. In veel gevallen kunnen de teksten in liedboekjes en schriftjes, of op liedbladen worden teruggevonden. Meestal betreft het drukwerk uit de negentiende of achttiende eeuw, maar sommige liederen zijn ouder en kunnen in schriftelijke bronnen uit de vroegmoderne tijd of zelfs de middeleeuwen worden teruggevonden. In de boekdeeltjes die het Meertens Instituut van een gedeelte van Doornbosch' opnamen publiceerde, worden bij elk lied overzichten van schriftelijke bronnen gegeven, waarvan er inderdaad een aantal in het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* is te vinden. In het eerste deel van *Onder de groene linde* vindt men bijvoorbeeld het bekende lied van de sultansdochter, die door Jezus wordt geschaakt en het klooster in gaat. Ate Doornbosch nam het onder meer in 1968 op in Ell (Noord-Limburg). Catherina Stals-van Dael, die het lied van haar ouders had geleerd en in een schrift genoteerd, zong het als volgt:

Er was laatstmaal een heidens kind
Des morgens vroeg opgestaan
Om er te gaan plukken die bloemekens fijn,
In haars vaders weilanden.¹

In het *Repertorium* vindt men dit lied terug onder het nummer T6254; de tekst is overgeleverd in enkele laatziende-eeuwse handschriften en een druk rond 1600:

Een Soudaen had een dochterkijn
Sij was vroeck opghestanden,
sij mejnde gaen plucken bloemekens
al in haers vaders warande.²

Het is elke keer weer fascinerend te zien hoeveel er van zo'n oude tekst bewaard kan zijn gebleven – in dit geval alleen al in het eerste couplet – na een overlevering van vierhonderd jaar die vooral mondeling moet zijn geweest, al dan niet ondersteund door notaties in blauwboekjes en liedschriften, maar voor zover we kunnen nagaan zonder impulsen van intellectuele of ideologische zijde.



Friese koppelarbeiders aan het vlastrekken in Usquert (Groningen). Bij dit werk werd veel gezongen.

Het lied van het sultansdochtertje is een willekeurig voorbeeld. Elders in de deeltjes *Onder de groene linde* herkent de mediëvist liederen uit het *Antwerps* en het *Zutphens Liedboek*. In de bijlage van dit artikel wordt een overzicht geboden van alle mij momenteel bekende liederen uit de collectie *Onder de groene linde* die middeleeuwse wortels hebben, dat wil zeggen, die in enigerlei vorm vóór het jaar 1600 zijn gedocumenteerd. In totaal gaat het om twee dozijn liederen, waaronder bekende titels als 'Een boerman hadde eenen dommen sin', 'Een ridder ende een meysken jonck', 'Ic stont op hoogen bergen' en 'In oostland wil ic varen'. Lang niet alle liederen zijn overigens in het *Repertorium* opgenomen: bijna de helft is alleen uit Duitse bronnen vóór 1600 bekend. Een voorbeeld is het bekende lied van Heer Halewijn, waarvan geen Middelnederlandse versie bekend is. Een lied met sterk verwante thematiek treft men echter aan op een Duits liedblad uit de zestiende eeuw. Of dergelijke liederen in die tijd ook al in de Nederlanden werden gezongen, is meestal niet na te gaan.

Nu kan een mediëvist zich afvragen wat hij met deze wetenschap moet aanvangen.

In elk geval kan hij zich met de opnamen van Doornbosch beter de opwinding voorstellen die zijn voorgangers in de filologie – Herder, Goethe, Hoffmann von Fallersleben, Grimm, Kalff – moeten hebben ervaren, toen ze onder het ‘volk’ eeuwenoude liederen hoorden zingen. Ook Doornbosch’ zangers waren vaak eenvoudige mensen van het platteland, die schrijnende verhalen konden vertellen over de armoede in hun jeugd in bijvoorbeeld de veenkoloniën of in vissersdorpen. Het feit dat Doornbosch – en direct vóór hem Jaap Kunsts medewerkster Will Scheepers – een bandrecorder gebruikte, maakt het materiaal van *Onder de groene linde* nog fascinerender. Er zal natuurlijk van alles veranderd zijn gedurende de tussenliggende eeuwen, maar het is toch maar het geluid van een ononderbroken traditie dat zij hebben vastgelegd, geen reconstructie of herleving. Dat maakt een enorm verschil.

Ik wil in deze bijdrage de aandacht richten op één aspect van die traditie: de mondelinge overlevering. Voor de middeleeuwse eenstemmige zangcultuur ligt het voor de hand te veronderstellen dat liederen vooral mondeling werden doorgegeven. Niet alleen was het analfabetisme in de middeleeuwen een belangrijk gegeven in de bevolkingslagen waar we ons de zangers voorstellen, de grote variatie die we steeds weer in de schriftelijke notaties van een en hetzelfde lied opmerken, is anders eigenlijk niet te verklaren. Precies diezelfde variatie zien we in de optekeningen van Ate Doornbosch. Van de dertien informanten bij wie hij het lied van het sultansdochtertje opnam, zongen er niet twee dezelfde woorden. Ongetwijfeld zullen er verschillen zijn geweest tussen de mondelinge overlevering zoals die in de middeleeuwen plaats had en in de eerste helft van de twintigste eeuw – denk alleen al aan het verschil in alfabetiseringsgraad – maar de overeenkomsten zijn zo sterk dat ze serieuze aandacht verdienen.

Dat liederen mondeling werden doorgegeven is geen nieuw inzicht. In feite beschouwden onderzoekers in de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw de mondelinge overlevering als een van de belangrijkste kenmerken van wat zij het ‘volkslied’ noemden, naast ouderdom, anonimiteit, populariteit en een bepaalde naïeve kwaliteit van de teksten, de ‘Wurf’.³ Dergelijke liederen waren in de ogen van oudere onderzoekers vaak ‘zersungen’, kapot gezongen ten opzichte van wat men zich als de oorspronkelijke tekst voorstelde. Er is de nodige discussie geweest over de vraag hoe zuiver de mondelinge overlevering eigenlijk wel was. De liedschriftjes zullen er immers niet voor niets zijn geweest, en evenmin de blauwboekjes en liedbladen. Maar het proces van de mondelinge overlevering zelf, hoe dat precies in zijn werk gaat, is nog niet diepgaand geanalyseerd. Een overkoepelende theorie van de mondelinge overlevering bestaat bij mijn weten niet.

In Nederland heeft Wim Gerritsen begin jaren negentig, op een onverwacht moment eigenlijk, wel een belangrijke aanzet gegeven voor zo’n theorie. In de bundel *Een zoet akkoord* vergeleek hij twee zestiende-eeuwse versies van het lied ‘Ic stont op hoogen bergen’ met elkaar en trachtte de verschillen te verklaren uit de mondelinge overlevering. Hij had daartoe een theoretisch raamwerk opgesteld op

grond van bevindingen van onderzoekers van de orale cultuur – vooral Angelsaksische volksliedkundigen –, maar er ook gedachten uit de cognitieve psychologie in verwerkt. Gerritsen spreekt van een samenspel van mnemonische, memoratieve en recreatieve krachten. In gewone mensentaal: geholpen door rijm, metrum en melodie probeert een zanger een liedtekst zo goed mogelijk uit zijn geheugen weer te geven en waar dat niet lukt, vult hij de tekst aan. De mnemonische kracht vloeit voort uit formele eigenschappen van de tekst zoals rijm en metrum, de memoratieve kracht wordt bepaald door de kwaliteit van het geheugen van de zanger en de recreatieve kracht is diens vermogen plaatsen waar het geheugen hem in de steek laat op min of meer zinvolle wijze te repareren.

Inmiddels heeft Gerritsens gesprekspartner van weleer, de cognitief psycholoog David Rubin, een belangrijke studie gepubliceerd over de werking van het geheugen in drie orale genres: behalve balladen – dat is het type liederen waarover we hier voornamelijk spreken –, de epiek en aftelversjes.⁴ Daarin stelt hij zich de vraag welke factoren het geheugen behulpzaam zijn bij het reproduceren van een tekst. Deze factoren beschouwt hij als *constraints*, beperkingen die het geheugen ervoor behoeden een verkeerde weg in te slaan. Een voor de hand liggende literaire beperking is het verhaal dat aan een ballade ten grondslag ligt, samen met de daarin gebruikte beelden en de plaatsen waar het verhaal zich afspeelt. Meer technisch van aard zijn het rijm en het ritme, dat grotendeels gedictieerd is door de melodie. Al deze beperkingen leiden het geheugen de goede kant op, namelijk in de richting van de aangeleerde, of in elk geval eerder gehoorde tekst. Met behulp van proefpersonen heeft Rubin geprobeerd het belang van dergelijke parameters voor het reproduceren van liedteksten empirisch vast te stellen. In het orale systeem is het overigens niet de bedoeling dat de tekst steeds letterlijk wordt gereproduceerd. Een zekere mate van variatie is er inherent aan.

In de recente heruitgave van het *Antwerps Liedboek* hebben we enerzijds op Gerritsens en Rubins gedachte van de mnemonische beperkingen doorgeborduurd, maar ook in tegengestelde richting gezocht.⁵ In de lijn van de Rubins theorie wezen we op de relatief grote ruimte die de *constraints* aan de zanger laten, zoals het eenvoudige rijmschema *abcb* waarin de oneven verzen niet hoeven te rijmen, assonerend rijm en heffingenverzen met hun variabele aantallen lettergrepen. Het geheugen kan worden ontlast door het gebruik van parallelle verzen en wat we de ‘uitbreidende herhaling’ in dialogen hebben genoemd (zij: ‘Daer vriesen mi handen ende voeten,/ Mijn hoofd doet mi so wee!’; hij: ‘Vriesen u handen en voeten, Doet u hoofd so wee?’). Ook het gebruik van formules en zwerfstrofen kan verklaard worden als een manier om het geheugen even rust te gunnen.

Men kan zich afvragen: zijn dergelijke orale kenmerken het gevolg van ‘reparaties’ tijdens de mondelinge overlevering of zijn ze al bij het dichten aangebracht? Maar wellicht is dit geen goede vraag en kunnen we beter spreken van een orale zangstijl, waarbij de genoemde orale kenmerken een optie zijn, zowel bij het dichten als bij

het reproduceren – twee aspecten van de orale *performance* die niet altijd duidelijk te scheiden te zijn. Dat neemt niet weg dat er ook orale kenmerken zijn die primair zijn te verklaren uit een falend geheugen, zoals verbasteringen en onbegrijpelijke passages, en ook de bekende sprongen in de handeling zullen zijn veroorzaakt doordat er strofen zijn overgeslagen⁶ – hoewel de orale balladestijl dergelijke sprongen toestaat.

Maar is er aan het begin een mondelinge keten van versies wel een eerste tekst, door één dichter vervaardigd? Kan men in dit soort gevallen eigenlijk wel spreken van dichten? Gaat het niet veeleer om een verhaal dat in de loop van het overleveringsproces een vorm krijgt die steeds verandert, zodat een lied zoals het op een gegeven moment gezongen wordt beter als een collectief product kan worden beschouwd dan als een *zersungen* versie van een oertekst? En al zou er één dichter van een bepaald lied kunnen worden aangewezen, hoe moeten we ons dan het orale dichten voorstellen? Zonder pen en papier in elk geval. Zo'n dichter 'schrijft' geen lied, hij maakt het in zijn hoofd of tijdens het zingen: hij is, zoals het vaak aan het einde van liedjes wordt geformuleerd, degene 'die dit liedeken eerstwerf zong'. Die uitdrukking suggereert dat in elk geval de notie van een orale lieddichter wel degelijk bestond.

Bij dergelijke beschouwingen over de orale dimensie van de middeleeuwse monofone zangcultuur denkt men vooral aan balladen, waarbij er een verhaallijn is die als primaire beperking van het geheugen dient, om met Rubin te spreken. Maar er zijn natuurlijk ook liederen die gebouwd zijn op heel andere, typisch orale principes. Men denke aan stapelliederden als 'Ik heb een tante in Marokko en die komt' ('Zing ik ayay jippie jippie jee, hiephoi, hobbeldehobbeld, piefpoef, griezalgriezel', enzovoorts; in elk couplet komt er een uitroep bij) en aan kinderliedjes op eenvoudige melodische formules als 'Schuitje varen, theetje drinken,' die naar believen kunnen worden uitgebreid.

Overstappen

Sommige orale typen kunnen al in de middeleeuwen worden aangewezen. In de heruitgave van het *Antwerps Liedboek* (2004) wezen we op het beginsel van het 'overstappen' van het ene lied op het andere. Hierbij zingt de zanger een of meer strofen van een lied en vervolgt dan met een of meer strofen uit een ander lied, om eventueel na een of meer strofen nogmaals over te stappen, op weer een ander lied, enzovoorts. Een mooi voorbeeld is het bekende 'In oostlant wil ic varen', dat in de twintigste eeuw nog door Ate Doornbosch kon worden opgetekend. In het *Antwerps Liedboek* gaat het als volgt:

- 1 'In oostlant wil ic varen,
Mijn bliven en is hier niet lanck
Met eender schoonder vrouwen.
Si heeft mijn herteken bevaen.'

Na deze eerste strofe stuiten we al meteen op een abrupte overgang. Het zou kunnen zijn dat er een stuk is weggefallen, maar het is moeilijk iets te bedenken dat een logische verbinding zou hebben gevormd. Het lijkt er meer op dat er wordt overgesprongen naar een ander lied:

2 Hi nam dat maechdeken bij der hant,
Al bi der witter hant,
Hi leydese op een eynde
Daer hi een beddeken vant.

3 Daer lagen si twee verborgen
Den lieven langhen nacht,
Van tsavonts totten morghen
Totdat scheen den lichten dach.

4 ‘Wel op, ridder coene!’
Sprack si, dat meysken fijn,
‘Keert u herwaerts omme,
Mi wect een wilt vogelken!’

5 ‘Hoe soude ic mi omkeren?
Mijn hoofd doet mi so wee!’
En waer dat niet geschiet,
Ten schiede nemmermeer.

Nu volgt een dusdanige breuk in het verhaal dat we eigenlijk wel moeten aannemen dat de zanger op een ander lied overstapt:

6 ‘Had ic nu drie wenschen,
Drie wenschen also eel,
So soude ic nu gaen wenschen
Drie roosen op eenen steel.

7 Die een soude ick plucken,
Die ander laten staen;
Die derde soude ic schencken
Der liefster die ic haen.

8 Aen ghene groene heyde
Daer staen twe boomkens fijn.
Die een draecht noten muscaten,
Die ander draecht nagelkijns.

- 9 Die naghelen die zijn soete,
Die noten die zijn ront.
Wanneer so sal ic cussen
Mijns liefs rooden mont?
- 10 Die ons dit liedeken sanck,
So wel ghesonghen hae,
Dat heeft gedaen een lans knecht,
God geve hem een goet jaer.

Tussen de zevende en achtste strofe zou eventueel ook nog een overstap kunnen zitten, maar dat is op grond van uitsluitend deze tekst niet te zeggen.

Dat dit lied is samengesteld uit fragmenten van verschillende liederen is geen nieuwe constatering, en er zijn meer van dit soort samengestelde liederen. Wij – ik spreek nog steeds uit naam van de editoren van het *Antwerps Liedboek* (2004) – hebben echter de nadruk willen leggen op de actie waarvan de teksten het resultaat zijn. Laten we aannemen dat de zanger al zingende overstapt van het ene lied op het andere, dan zijn er verscheidene vragen. Waarom doet hij het? Kan dat zomaar? Is zo'n overstap een eenmalige actie of wordt deze bij een volgende uitvoering herhaald – met andere woorden is er sprake van een nieuwe liedtekst, die een eigen leven gaat leiden?

Naar de beweegredenen van de zanger moeten we gissen. Een voor de hand liggende gedachte is dat hij maar een gedeelte van een lied kende en om het 'af' te maken op een ander lied oversprong. Het principe dat een zanger niet per se zijn lied afbreekt als hij de tekst niet verder weet, is ook bekend uit de zangpraktijk van het recente verleden. Soms lijkt er bij het overstappen sprake van een associatie te zijn. Zo zou men kunnen veronderstellen dat de schone vrouw uit de eerste strofe in het geheugen van de dichter het maagdeken van de tweede strofe heeft opgeroepen. Een dergelijke associatieve spel is tussen de vijfde en zesde strofe evenwel niet goed aan te wijzen.

De vraag of overstappen van het ene lied op het andere eigenlijk wel kan, moet worden uitgesplitst naar tekst en muziek. Een tekstueel probleem is dat de consistente verhaallijn of betoogtrant op deze manier gemakkelijk wordt doorbroken. Wie consistentie als norm hanteert, moet bij de interpretatie van 'In oostlant wil ic varen' wel in de problemen raken, zoals de editoren van het *Antwerps Liedboek* in 1972, die hun oplossing dan ook graag voor een betere gaven. Maar dergelijke inconsistente teksten zijn nu eenmaal genoteerd en daarmee een feit. Kennelijk was een meer associatieve dan logische gedachting mogelijk – zo'n losse aaneenschakeling van gedachten lijkt juist het orale karakter van liederen te onderstrepen. Het idee dat coherentie en consistentie geen absolute criteria vormen is inmiddels onder medioneerlandici bespreekbaar geworden, concludeer ik uit de reacties op een voordracht van Dieuwke van der Poel over de interpretatie van orale literatuur.⁷ Ook lijkt me een consistente

lijn bij liederen minder noodzakelijk dan bij sprekend voorgedragen of stil gelezen teksten. De aandacht wordt verdeeld over tekst én muziek, het voordrachts- en luistertempo wordt door de melodie gedicteerd, inclusief herhalingen en refreinen die voor vertragingen in de gedachtengang zorgen. Door de muziek geraakt de tekst bovendien op een meer emotioneel niveau en worden verstandelijke, betogende, discursieve aspecten minder belangrijk.

Een muzikale vraag is wat er bij een overstap gebeurt met de melodie: wordt er ook op een andere melodie overgestapt? Dat is in beginsel niet ondenkbaar. Tijdens recent veldwerk maakte ik kennis met potpourri-achtige gezangen, waarin fragmenten van verschillende populaire liederen achter elkaar worden gezongen, op verschillende melodieën. Deze praktijk bestond in elk geval in de jaren vijftig van de twintigste eeuw. Een equivalent uit de late middeleeuwen levert het *quodlibet*, een polyfone vorm waarin brokstukken uit verschillende liederen met verschillende melodieën achter elkaar werden gezet. Voor het Nederlandse eenstemmige lied zijn me daar uit de middeleeuwen geen voorbeelden van bekend. Wel lijkt in een enkel geval een samengesteld lied dusdanig van strofevorm te wisselen dat men bijna moet aannemen dat er ook van melodie veranderd werd.⁸

In veruit de meeste gevallen blijft de strofevorm echter bij het overstappen hetzelfde. Dat maakt het aannemelijk dat men een samengesteld lied als 'In oostlant wil ic varen' op één melodie zong. Dat zal ook het geval zijn geweest wanneer we vermoeden dat bij de samenstellende fragmenten inderdaad verschillende melodieën hoorden, zoals bij 'Het wayt een windeken coel uut en oosten' (AL 69).⁹ Het gaat bijna steeds om gelijkvormige strofen van vier verzen, waarvan de melodieën verwisselbaar zullen zijn geweest. Om dat voor middeleeuwse liederen aannemelijk te maken, is vaak een hele toer: meestal is het naar aanleiding van conflicterende wijsaanduidingen dat men tot een dergelijke conclusie komt. Hier biedt het materiaal van *Onder de groene linde* een nuttige parallel: juist voor verhalende liederen uit de mondelinge overlevering blijkt te gelden dat ze vaak op verschillende melodieën werden gezongen. Zo kon Ate Doornbosch voor het lied van Heer Halewijn meerdere melodieën optekenen die onderling wezenlijk verschillen. Maar binnen één versie wordt in beginsel niet van melodie gewisseld.

Met behulp van veldwerkoptekeningen kan ook mijn laatste vraag worden beantwoord: was het overstappen van het ene op het andere lied een eenmalige noodgreep van een zanger met geheugenproblemen, of kon er op deze manier een nieuw lied ontstaan dat een eigen leven ging leiden? Op 14 april 1966 nam Ate Doornbosch het echtpaar Hendrik Stobbe en Fokeltje Stobbe-Wortel op in West-Terschelling. Zij waren toen 73 en 71 jaar oud en zongen:

1. Naar het Rozeland zo zijne wij gevaren
En daar woonde ja voorwaar mijn zoetelief.
Al voor mijn zoetelief haar deurtje
En daar stonden ja twee boomgaardjes zoet.
2. Aan de ene groeiden notemuskaatjes,
Aan de andere kruidnagels zo zoet,
Ik dacht ik vrijde met een rijke,
Maar helaas het was ene arreme bloed.
3. Ik vatte haar al bij haar armen,
Ik kuste haar zo teder en zo zoet,
Ik kuste haar zo lief zo lekker ja
Tot aan deze boomgaardjes toe.
4. En die boomgaardjes waren gesloten
En daar woonde ja voorwaar niemand in,
Niet als dat lieve nachtegaaltje
En dat vloog er ja van boven d'r in.
5. En nu zullen wij het nachtegaaltje winnen
Met het hoofdje al onder de voet,
Opdat het niemand zal verklappen
Wat men onder deze boomgaardjes doet.
6. En nu zullen wij het liedje gaan besluiten,
Ja, ter ere van de bruidegom en bruid
En dan weer vrolijk vrolijk klinken
En zo drinken wij ons glaasje weer uit.

De aanhef doet denken aan het boven geciteerde 'In oostlant wil ic varen' uit het *Antwerps Liedboek*. 'Rozenland' zou van 'oostland' kunnen afstammen. De twee boomgaardjes zoet, de notemuskaatjes en kruidnagels vindt men terug in het achtste couplet van het Antwerpse lied:

Aen ghene groene heyde
Daer staen twe boomkens fijn.
Die een draecht noten muscaten,
Die ander draecht nagelkijns.

Meer overeenkomsten zijn er niet, of het zou 'Ik vatte haar al bij haar armen' moeten zijn, dat mogelijk het middeleeuwse 'Hij nam dat maechdeken bijder hant' echoot. In beide gevallen wordt een liefdesnacht ingeleid. Erg overtuigend is de overeenkomst echter niet, want het betreft een cliché, een zwerfstrofe, en dat geldt eigenlijk ook voor de passage met de muskaatnoten en kruidnagels. Van de nachtegaal uit het Terschellinger lied ontbreekt in het *Antwerps Liedboek* elk spoor.

Toch is het verband reëel. Dat bewijst een 'amoreus liedeken' uit het liedboekje *Haerlemse Duyne Vreugd* (1718). De aanhef klinkt naar de Terschellinger versie, maar we herkennen ook van alles uit het *Antwerps Liedboek*:

1. Na Oostland wil ik varen,
Daer woond 'er mijn zoete Lief,
Over Bergen en over Dalen.
Schier over der Heyden,
daer woond 'er myn zoete Lief.
2. Al voor myn zoete Liefs Deurtje,
Daer staen twee boomtjes fyn,
Den een draegd Noten van Muschaten,
Schier over der Heyde
Den ander draegd Nagelen fyn.
3. De Noten zyn so ronde
Kruyd Nagele ruyke so zoet;
Ik meynde dat my Vryden een Ruyter,
Schier over der Heyde
Nou is het een arme bloed.
4. Hy namze by der handen
By haer sneeuwitte hand
Hy leydze ook alzo verre
Schier over der Heyde,
Daer sy een Bedje vand.
5. Daer lagen sy twe verborgen
Den lieve langen nagt,
Van den avond tot den morgen
Schier over der Heyde
Tot scheender den lichten dag.

6. De Son is onder gegange
De Sterre blinke so klaer
Ik wou dat ik met myn Liefste,
Schier over der Heyde
In eenen Boomgaertje waer.

7. De Boomgaert is gesloten
En daer mag niemant in
Dan de fiere Nachtegeale
Schier over der Heyde,
Die vliegd' er van boven in.

8. Wy sullen de Nachtegael binden,
Dat hoofje al aen syn voet
Dat hy geen meer sal klappe
Schier over der Heyde
Wat twee zoete Liefjens doen.

9. Al hebt gy my dan gebonden,
Myn hertjen is mynder gezond,
Ik kan nog evenwel klappen
Schier over der Heyde,
Wat twee zoete Liefjens doen.¹⁰

Tot en met de vijfde strofe is eigenlijk alles te herleiden op de Antwerpse versie: het voornemen naar het oosten te varen, de boompjes met nootmuskaat en kruidnagels en de nacht die de gelieven doorbrengen. Alleen is de volgorde van de strofen wat anders. Vanaf de zesde strofe komt er een nieuwe episode, over de boomgaard en de fiere nachtegaal, die niet uit de school mag klappen. Van Duyse, die een iets latere versie van het lied heeft uitgegeven, beschouwde de laatste vier strofen als behorende tot een ander lied en gaf ze apart uit, onder een eigen nummer.¹¹ Het heeft er inderdaad alles van dat de zanger hier op een nieuw lied is overgestapt. Er lijkt ook sprake te zijn van een associatie, namelijk tussen de boomgaard waarin de zanger zich in de zesde strofe met zijn geliefde wenst, en de boompjes en de liefdesnacht die in het voorgaande zijn genoemd.

We vatten samen: naar onze overtuiging heeft de zanger van de Antwerpse versie van 'In oostlant wil ic varen' zijn lied al zingend samengesteld uit tenminste drie oudere liederen. Alle drie de fragmenten keren terug in de Haarlemse versie uit 1718, zij het in een wat andere volgorde. Kennelijk is de Antwerpse cocktail dusdanig in de smaak gevallen – alle door ons gevoelde inconsistenties ten spijt – dat deze twee eeuwen lang gehandhaafd is. En wellicht was het juist dankzij die inconsistentie

dat de Haarlemse zanger (of een voorganger van hem uiteraard) na vijf strofen nog eens meende te kunnen overstappen, op weer een ander lied. Men zou zich kunnen voorstellen dat hij de vijf strofen die hij zich herinnerde – of die hij had horen zingen – te weinig vond en ervoor koos het lied nog wat uit te breiden volgens het overstap-principe dat er aan ten grondslag lag.

Op Terschelling hoorde Doornbosch in beginsel een gereduceerde versie van het Haarlemse lied, met zowel elementen die al in de Antwerpse versie aanwezig waren als in het Haarlemse vervolg. Alleen de slotstrofe waarin op de bruid en de bruidegom wordt geklonken is nieuw.

Er zijn nog veel meer versies van dit lied – als men het zo noemen wil – overgeleverd, met weer andere toevoegingen en weglatingen, die we hier verder niet zullen aanhalen en analyseren.¹² De essentie die met deze drie voorbeelden is geïllustreerd luidt: het orale beginsel van het overstappen van het ene lied op het andere kan als resultaat een liedtekst hebben die stabiel en productief tegelijk is: stabiel in die zin dat samengevoegde elementen gedurende meer dan vier eeuwen bij elkaar blijven, en productief, doordat er aan dit min of meer stabiele resultaat weer nieuwe elementen kunnen worden toegevoegd. Het orale overstappen is zo te beschouwen als een creatieve daad waarbij iets nieuws ontstaat dat door andere, mogelijk minder creatieve zangers, zo goed mogelijk wordt doorgegeven.

Improviseren op een stramien

Een heel ander voorbeeld van een oraal productiebeginsel vinden we bij een lied in het *Zutphens Liedboek* (1537), dat als volgt begint:

Tho Uttertt for die portte
Da wonntt ain meskenn fienn,
Datt wolt nemanntt hebben
Ett sollt ain kroppekenn sienn.
Dat kropelken heft guot geltt, guott gelt,
Das meysken ist fien.

Mytt dem kwam dar ain schoemaker:
'Mesken, wolstuu mich?'
'Neny,' sed sy, 'peckedrat!
Ghy sindtt my auch fel to kuat,
Het sal ain ander sienn
Dat krop etc.'¹³

Er komt een schoenmaker voorbij, een 'pikkedraad' die het meisje niet wil hebben, omdat hij te lelijk (*kuat*) is, dan een snijder die ze een *spetlluos* (spatluis) vindt, en

een bakker die voor een *kickin affentt* wordt uitgemaakt, een kijk-in-de-oven. Als laatste wordt een koster afgewezen, een *klinckerdy klanck* wiens klepel haar te lang is. Het meisje geeft tenslotte de voorkeur aan een kreupele man met goed gevulde geldzakken. De collectie *Onder de groene linde* bevat zestien veldwerkopnamen van dit lied, onder meer van Hendrika Brouwer-Somhorst uit Oldenzaal, die het – tamelijk uitzonderlijk – niet in het Nederlands maar in haar eigen dialect zong:

Daar achter in dat vensterlain
Daar lag een mèken fain.
Doar kwam 'nen kuper aanlopen:
'Zeg mèken, bist doe main?'
'Nee kuper, kiek in de ton,
Doe löpst den ganzen dag rondom.
Doe sast miene man nicht sain,
Een ander zal het sain.'¹⁴

Na de kuiper volgen een snijder, boer, smid, schilder en een timmerman – die de uitverkorene van het meisje blijkt. De kreupele rijkaard uit het *Zutphens Liedboek* is verdwenen en daarmee de sociaal-kritische angel uit het lied. Andere versies die Doornbosch optekende geven weer andere ambachten: schoenmaker, metselaar, molenaar, matroos. In de kuststreken was vaak een matroos of schipper favoriet, in een versie uit Tilburg is het een textielarbeider.

De verschillende versies vertonen maar weinig woordelijke overeenkomst. Lijkt

Tho Uttertt for die portte
da wonnt ain mesken fienn

nog een beetje op:

Daar achter in dat vensterlain
Daar lag een mèken fain,

in Groningen begint het met

Mien mouder, dij wol mie geven
n Smid al mit geweld,

en in een liedboek uit 1789:

Sa lustig meisies lustig,
Sa lustig altemael
Met een kwam daer een Timmerman (...)¹⁵

In dit laatste lied ‘op de keurige meisjes’, met overigens allesbehalve keurige passages, komen maar liefst 24 ambachtslieden voorbij.

Ondanks de verschillen zijn er elementen die duidelijk maken dat het om liederen gaat die onderling afhankelijk zijn. Zoals de bakker uit het zestiende-eeuwse Zutphen voor kijk-in de-oven wordt uitgemaakt, zo is de kuiper uit Oldenzaal een kiek-in-de-ton. In West-Friesland is zelfs een bakker opgetekend die letterlijk kijk-in-oven wordt genoemd, precies zoals vier eeuwen eerder in Zutphen.

Afgezien van die letterlijke elementen is het vooral het stramien – de thematiek en het dialoogmodel, met refrèintjes en al – dat wordt doorgegeven. Dit kan kennelijk worden gestoffeerd met ambachten naar keuze, naar believen uit te breiden en van passende beledigingen te voorzien. Het betreft een liedtype waarbij de zangers een grote creatieve inbreng hebben. Daarop wijst ook het gebruik van het dialect, waarin de zangers van *Onder de groene linde* zich veel gemakkelijker konden uitdrukken dan in het Nederlands, dat ze zelden of nooit spraken, maar waarin ze wel de meeste liederen zongen – zoals wij nu de meeste liederen in het Engels zingen. Het stramien heeft een typisch oraal karakter. Men hoeft geen pen en papier ter hand te nemen om er coupletten bij te maken – dat is een bezigheid die in een zingende groep het beste gedijt, al improviserend en tegen elkaar opbiedend.

Tenslotte

We hebben in dit hoofdstuk twee typisch orale productiebeginselen gesignaleerd: het al zingend overstappen van het ene op het andere lied en het improviseren op een gegeven stramien. In beide gevallen worden de geïsoleerde overleveringen uit de middeleeuwen veel begrijpelijker wanneer men ze met latere versies vergelijkt, in het bijzonder met opnamen en berichten uit de orale zangcultuur die door veldwerkers konden worden vastgelegd. Ik raad daarom iedere mediëvist die zich met mondeling overgeleverde teksten wil bezighouden aan eerst eens een tijdje in het materiaal van *Onder de groene linde* te grasduinen. Steeds zal de overeenkomst opvallen met weliswaar schriftelijk overgeleverde, maar van mondelinge kenmerken doortrokken liednotaties uit het *Antwerps* en het *Zutphens Liedboek*, het *Aemstelredams*, *Amoreus Lietboek*, het handschrift van Anthony Butevest, enzovoort: oude liedekens, die in de opeenvolgende uitgaven en handschriften almaar ouder worden. Door teksten die in *Onder de groene linde* in overvloed te vinden zijn met elkaar te vergelijken kan men een intuïtie ontwikkelen over het mogelijke en het onmogelijke binnen de mondelinge overlevering. Hetzelfde geldt in nog sterkere mate voor de melodieën, die in dit hoofdstuk nauwelijks ter sprake zijn geweest. Juist bij de oude, orale liedteksten uit bronnen als het *Antwerps Liedboek* is de koppeling met muzieknotatie uit dezelfde periode vaak problematisch, maar in het corpus van *Onder de groene linde* is er bij praktisch elke tekstvariant een melodie – die ook steeds varieert. Problemen waarvoor

middeleeuwse liederen ons stellen – sterke variatie van teksten en melodieën, tot in het onherkenbare toe, onbegrijpelijke passages, onregelmatige strofevormen, pasproblemen van tekst op muziek, meerdere melodieën bij één tekst – zijn door vergelijking met veldwerkmateriaal aanzienlijk beter aan te vatten.

In aansluiting op Gerritsens pleidooi in *Een zoet akkoord* sta ik systematisch onderzoek voor, gebaseerd op recent materiaal van veldwerkers, dat onze intuïtie ontwikkelt, toetst en tot algemene principes tracht te herleiden. In theorie zouden die principes in de loop van vier of vijf eeuwen kunnen zijn veranderd. Tot nu toe zijn me echter alleen parallellen opgevallen, wat me sterkt in de gedachte dat we zo een gefundeerd inzicht kunnen verwerven in het mechanisme van de mondelinge overlevering zoals dat ook in de middeleeuwen werkte.

Bijlage. Overzicht van middeleeuwse liederen die in de collectie *Onder de groene linde* voorkomen¹⁶

I. Lieder uit het *Repertorium* die in *Onder de groene linde* voorkomen

1. *Dat reet een heer, In syn schilt knecht/ Dat lange padt op*, T0842 (*Liedbundel van Antonis van Butevest*. Leiden ca. 1590). OGL cd-box 9-14 (Op de lange weg en het smalle pad, santejee).
2. *Dat sou een moey meisje te reyden gaen / Te reyde gaen om blomme*, T0854 (*Liedbundel van Antonis van Butevest*. Leiden ca. 1590). OGL band 343-05 (Es wollte ein Mädchen früh afstehen; een van de weinige Duitse liederen in het corpus), opname Heerlen 1969, in Duitsland bekend als *Das Mädchen und die Hasel* (Erk & Böhme I, nr. 174).
3. *Een boerman hadde eenen dommen sin*, T 539 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 35). OGL cd-box 9-4 (Een boer en een boer en een edele boer).
4. *Een ridder ende een meysken jonck*, T1702 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 45). OGL IV, nr 12, cd-box 5-5 (En de ruiter metter zijn blanke zwaard), 5-8 (Ik heb gespeeld al met meneer de graaf), 5-15 (Toen Carolien over 't vallebrugje kwam).
5. *Es sprutten 3 blomkens in gennen tael*, T 842 (*Zutphens Liedboek*, 1537, nr. 35). OGL III, nr. 35, cd-box 6-18 (Kom klein nachtegaal, vogeltje lief).
6. *Het was een meisken vroech opghestaen*, T2908 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 62, en later). OGL III, nr. II, cd-box 4-10 (Goedendag, goedendag, mijn allerliefste lief).

7. *Ik stont op hoogen bergen*, T3576 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 87). OGL IV nr. 16, cd-box 5-12 (Toen ik op Neerlands bergen stond – De drie ruitertjes).
8. *In oostlant wil ic varen*, T3900 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 97). OGL II, nr. 21, cd-box 3-3 (Naar het Rozenland zo zijne wij gevaren).
9. *Soudaen hadt eennen dochterken*, T6253 (*Handboek van Zuster Weynken*, ca. 1570, en latere bronnen). OGL I nr. 27 (Er was laatstmaal een heidens kind), cd-box 2-7 (Daar was een zuivere zonne schoon).
10. *Tho Uttert for die portte / da wonnt ain mesken fienn*, T6389 (*Zutphens Liedboek*, 1537, nr. 37). OGL II, nr. 2 (Daar boven uit het vensterken), cd-box 3-7 (Daar boven op een kamerke).
11. *Tusschen se berch hoghe / Daer leit een water vijt*, T6422 (*Handschrift Meerman*, Zuid-Holland ca. 1525). OGL cd-box 6-6 (Daar waren twee koningskind'ren).
12. *Wilhelmus van Nassouwe*, T7365 (*Een nieu Guese Liede Boecxken*, 1576). OGL band 247-10, opname Hoorn (Terschelling) 1966: vocale uitvoering van de Prinsenvaars, dat is de achttiende- en negentiende-eeuwse versie van het Wilhelmus.

Bij de volgende liederen komen slechts enkele strofen overeen.

13. *Ik heb die groene straete / soe dickmaels ten ende gegaen*, T3374 (*Liedbundel van Antonis van Butevest*, Leiden ca. 1590). OGL III, nr. 38 (En ik ben het groenlandsstraatje), cd-box 6-3. De overeenkomst beperkt zich tot de eerste strofe. Zie ook Van Duyse I, nr. III. In sommige OGL-versies komt een zwerfstrofe voor uit het *Antwerps liedboek* nr. 53, strofe 4.
14. *Och moeder seyde si moeder*, T5851 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 129). OGL cd-box 7-5 (Achter in die velden). Alleen de eerste twee 'Antwerpse' strofen komen in dit lied voor, en evenzo in Duitse optekeningen (Erk & Böhme I, nr. 71).

2. Overige liederen uit *Onder de groene linde die aantoonbaar middeleeuwse wortels hebben*

15. *En Jan Albers die wou er uit rijden gaan* (Lied van Heer Halewijn), OGL I, nr. 3, cd-box 1-1 (Jan Alberts stond op) en 1-14 (Toen Rollewijn over die bergen kwam). Lieder met verwante thematiek op Duitse liedbladen uit het midden van de zestiende eeuw; zie Erk & Böhme I, nrs. 41a en b. Halewijn heet er Ulinger of Adelger.

16. *En daar waren twee gezusters* (Het versteende brood), OGL I, nr. 39, cd-box 2-10 (Waren eens drie zusters samen). Een lied met dezelfde verhaallijn in *Hundert Christliche Hausgesänge* I, Neurenberg: Johann Koler 1560. Zie Erk & Böhme I, nr. 209e.
17. *Daar had eens een meisje water gehaald*, OGL II, nr. 1. Hetzelfde lied in het *Ambraser Liedboek* (1582), de eerste strofe al in Duitse meerstemmige liedboeken uit 1534 en 1540. Zie Erk & Böhme I, nr. 117a. Mogelijk heeft de wijsaanduiding *Het soude een meysken gaen om wyn* uit de *Souterliedekens* 1540 (ps. 92) hierop betrekking.
18. *Daar reed een jonkheer, hij was wellegemoed*, OGL II, nr. 3, cd-box 3-10 (Daar reed er een heer die was wel diridom). In essentie hetzelfde verhaal en dezelfde strofevorm bij het lied 'Es ritt ein Reiter wolgemuth' op een zestiende-eeuws liedblad uitgegeven door Valentin Newber in Neurenberg; zie Erk & Böhme I, nr. 74a ('Die Unbestechliche').
19. *Het was op enen avond laat dat ik ging wandelen langs de straat*, OGL II, nr. 18. Het *Rostocker liedboek* (1465-1487) bevat een verwant lied 'Ich ghinck wol by der nacht' (Ranke en Müller-Blattau 1927, nr. 36).
20. *Daar zou een magetje vroeg opstaan*, OGL III, nr. 28, cd-box 6-1 (Daar was eens een meisje vroeger opgestaan). Hetzelfde lied ('Es het ein meydlein ein Reuter holdt') op een liedblad, gedrukt in Augsburg door Michael Manger, eind zestiende eeuw; zie Erk & Böhme I, nr. 67f. De wijsaanduiding *Dat had een meysken eenen ruyter wat lief* van Souterliedeken 99 verwijst vermoedelijk naar een verloren Nederlandstalige versie van dit lied (Van Duyse I, nr. 32B).
21. *Een lindeboom stond in het dal*, OGL III, nr. 29, cd-box 6-13 ('Een lindeboom stond diep in 't dal'). Hetzelfde lied ('Es steht ein Lind in jenem Thal') in het *Liedboek van Ottilie Fenchlerin*. Straatsburg 1592; zie Erk & Böhme I, nr. 67a. De wijsaanduiding *Aen gheender linden daer staet een dal* bij Souterliedeken 38 verwijst ongetwijfeld naar een Nederlandstalige verloren versie van dit lied (Van Duyse I, nr. 32A).
22. *Daar was er eens een ruitertje*, OGL III, nr. 37, cd-box 4-15 ('Van een heer die in een wijnhuis zat'). Hetzelfde lied ('Gut Reyter bey dem weyne sasz') op een liedblad gedrukt in Augsburg door Kunigund Hergotin ca. 1530; zie Erk & Böhme III, nr. 1302.
23. *Ik ging laatst al over de groen heide* (Mooi Elsje), OGL cd-box 4-2. Dit lied gaat terug op *Och Elsje, seyde' hy, Elsje* ('Van moy Elsjen'), dat werd gedrukt in het

Haerlems Oudt Liedt-Boeck van omstreeks 1640, maar aanzienlijk ouder lijkt te zijn. Dat suggereert althans een wijsaanduiding in *Veelderhande liedekens* 1556: *De traentjes die sy weende / die deden den ruyter so wee*, verzen die voorkomen in de versie in het Haarlemse Liedboek; en het overeenkomen van enkele strofen uit Moy Elsjen met het zestiende-eeuwse ‘Als al de akere rypen’ (Van Duyse I, nrs. 30 en 212; zie ook de bijdrage van Strijbosch aan deze bundel).

24. *Daar reed een markgraaf al over de Rijn*, OGL band 342-05 (‘Daar reed een jonk heertien al over de wei’) en zeven andere opnamen. Een strofe uit hetzelfde lied (‘Ach muter, gib mir keinen man!’) in Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen*. Fünfter Teil (1556) nr. 3 (zie Erk & Böhme I, nr. 109a, ‘Die junge Markgräfin’).

Noten

- 1 *Onder de groene linde* 1987-1991, deel I, p. 253.
- 2 Geciteerd via Van Duyse 1903-08, deel III, p. 2459, naar het handschrift *Repertorium* H238: Utrecht, Museum Catharijneconvent, BMH Warmond 92 F 25 (Holland of Utrecht, ca. 1594), fol. 292r.
- 3 Grijp 2000, Schepping 1988.
- 4 Rubin 1995.
- 5 *Het Antwerps Liedboek*, ed. 2004, deel 2, p.14.
- 6 Een uitgewerkt voorbeeld in Grijp 2000, p. 357 e.v.
- 7 Van der Poel 2004.
- 8 Bijvoorbeeld in het *Zutphens Liedboek*, lied no. 14, ‘Unns ist ferlengett ein del en del dess daeges, / uns thutt end unns thett gewalt ain klain woltfogelkinn.’
- 9 Zie het commentaar bij lied 69 in het *Antwerps Liedboek* ed. 2004.
- 10 Geciteerd naar Goossens 2003, p. 180.
- 11 Van Duyse 1903 I, nrs. 198A en 199, naar *De oprechte Sandtvoorder speel-wagen*, Amsterdam 1730. Met zijn splitsing van het lied volgde Van Duyse eerdere uitgaven door Hoffmann von Fallersleben en Böhme.
- 12 Zie bijvoorbeeld Goossens 2003 of www.liederenbank.nl.
- 13 Geciteerd naar Leloux 1985, p. 160.
- 14 *Onder de groene linde*, deel 2, p. 53.
- 15 *De boere-dans oft geselschap na de mode*, Amsterdam 1789, p. 70.
- 16 Alle teksten uit *Onder de groene linde* zijn te raadplegen op www.liederenbank.nl. Ik heb dit corpus bijeengebracht door de commentaren van de vier boekdelen *Onder de groene linde* door te nemen alsmede de tocd-box van dezelfde naam, die in 2008 verscheint (red. L.P. Grijp en I. van Beersum). Deze box bevat weliswaar minder liederen dan de boekdelen maar omvat wel de gehele balladetype-index, dat wil zeggen de volledige thematiek van het traditionele verhalende lied. De meest in aanmerking komende liederen uit dit repertoire heb ik nagetrokken in de Nederlandse Liederbank en in de betreffende literatuur. Daarnaast heeft Martine de Bruin de databases van het *Repertorium* en *Onder de groene linde* met elkaar vergeleken, en heeft Marie van Dijk een aantal relevante liederen uit haar jarenlange ervaring met het materiaal opgediept. Ik ben hun daarvoor zeer erkentelijk.

Literatuur

- Antwerps Liedboek, Het.* Teksteditie bezorgd door Dieuwke E. van der Poel (eindredactie), Dirk Geirnaert, Hermina Joldersma en Johan Oosterman. Reconstructie van de melodieën door Louis Peter Grijp. Tiel 2004. 2 delen en dubbel-cd.
- Antwerps Liedboek, Het. 87 melodieën op teksten uit 'Een Schoon Liedekens-Boeck' van 1544,* uitgegeven door K. Vellekoop en H. Wagenaar-Nolthenius, met medewerking van W.P. Gerritsen en A.C. Hemmes-Hoogstadt. Amsterdam 1972, 2 delen, herdruk Amsterdam 1975.
- Duyse, Florimond van, *Het oude Nederlandsche lied.* Den Haag en Antwerpen 1903-1908, drie delen en een registerdeel. Reprint 1965.
- Erk, L. & F.M. Böhme, *Deutscher Liederhort*, 3 delen [facsimile Leipzig: 1893]. Hildesheim/Wiesbaden, 1963.
- Gerritsen, W.P., 'Jan en Jenneken en de mondelinge overlevering van balladen', in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen.* Amsterdam 1992, p. 287-302.
- Goossens, J., 'Naar Oostland willen wij rijden', in: *Verlagen & mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 113 (2003) p. 177-194.
- Grijp, L.P., 'Zangcultuur', in: Ton Dekker, Herman Roodenburg en Gerard Rooijackers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie.* Nijmegen 2000, p. 337-379.
- Leloux, H.L. (ed.), *Het Zutphens Liedboek. Ms Weimar oct. 146.* Zutphen 1985.
- Onder de groene linde.* Verhalende liederen uit de mondelinge overlevering verzameld door Ate Doornbosch, ed. Marie van Dijk, Ate Doornbosch, Henk Kuijer, Hermine Sterringa, Ernst Heins en Ton Dekker. Abcoude 1987-1991. Drie delen, het vierde is in druk (2008).
- Poel, Dieuwke van der, 'Glad ijs, afgewezen minnaars en een dronken student. Over de interpretatie van Middelnederlandse liedteksten', in: *Queeste* 11 (2004), p. 140-151.
- Ranke, F. en J.M. Müller-Blattau (ed.), *Das Rostocker Liederbuch.* Halle 1927.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600.* Samengesteld door Martine de Bruin en Johan Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen met cd-rom.
- Rubin, D.C., *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes.* New York 1995.
- Schepping, R.W., 'Lied- und Musikforschung', in: R. Brednich (red.), *Grundriss der Volkskunde.* Berlijn 1988, p. 399-422.

Onder de altijdgroene linde II

Persoonlijke inbreng van zangers in de mondelinge liedcultuur¹

Ineke van Beersum

Inleiding

‘Hoe het komt dat ik al die liedjes onthouden heb, weet ik niet. Dat is Gods werk hè, die heeft mij een sterk hoofd gegeven’:² een uitspraak van Bontje Dalman-Douma, een van de zangeressen uit de collectie *Onder de groene linde* (hierna: OGL).³ Zoals veel Friezen werkte ze in haar jeugd als koppelarbeidster bij Groningse boeren. De koppels maakten lange dagen op het land, waar ze vlas trokken en aardappels raaptten en het overnachten gebeurde vaak ook onder de blote hemel. Het werk was zwaar en eentonig en een van de weinige mogelijkheden om dit leven wat dragelijker te maken was zingen. De Friese koppels stonden dan ook bekend om hun uitstekende zangkwaliteiten en men stond graag even stil om naar ze te luisteren. Bontje zong op haar vijfde, dat was omstreeks 1900, al mee. Zij is exemplarisch voor veel van Ate Doornbosch’ informanten: oudere vrouwen en mannen, arbeiders op het land, in het veen, in de textielfabriek, thuiswevers en garnalenpellers. Van jongs af aan leerden ze liederen door te luisteren naar en vervolgens mee te zingen met ouders, familie, vrienden en medearbeiders. Sommige mensen bleven de liederen hun hele leven zingen, anderen diepten ze weer op uit hun geheugen op het moment dat Doornbosch bij hen langs kwam om ze op band vast te leggen. Hij was vooral geïnteresseerd in de ‘oude liedjes’: de balladen of verhalende liederen die ook het onderwerp van dit betoog vormen. Uit Bontjes mond tekende Doornbosch zelfs enkele middeleeuwse liederen op. Ze herinnerde zich althans flarden uit ‘Een ridder ende een meysken jonck’, dat we kennen uit het *Antwerps Liedboek*, en uit ‘Een soudaen had een dochterkijn’, dat aan het begin van de vorige bijdrage is aangehaald.

Behalve liederen legde Doornbosch diverse gesprekken met informanten vast. Geheelten hieruit en uit later gehouden interviews zijn gepubliceerd in de reeks *Onder de groene linde. Verhalende liederen uit de mondelinge overlevering* (1987-1991). Regelmatig lieten zangers in deze gesprekken weten dat het leren van liederen een kwestie is van uit het hoofd leren en onthouden. Bovendien probeerde men ze ‘goed’ te zingen en ‘fouten’ werden door anderen gecorrigeerd, zoals blijkt uit een verklaring van Emerentiana van de Riet-Luijckx, want dan ‘kreeg je een aardappel in de nek gegooïd, of een kluit zand, je werd altijd wel rechtgezet als je niet goed zong’.⁴ Tenminste een deel van de zangers zag liederen – en dat geldt zowel voor de tekst als de melodie



Ate Doornbosch op bezoek bij Bontje Dalman-Douma (1894-1979) in Buitenpost.

– als een vast gegeven. Een opvatting die lijkt aan te sluiten bij het, inmiddels als verouderd beschouwde, idee dat liederen in de loop van de mondelinge overlevering *zersungen* raken, kapot gezongen, omdat men gedeeltes vergeet, verkeerd onthoudt en bij het aanleren verkeerd verstaat. Dat men deze opvatting achterhaald vindt, is niet omdat dergelijke processen niet zouden optreden, maar om het uitgangspunt ervan. Men veronderstelde dat de verhalende liederen zoals ze op dat moment werden gezongen restanten waren van een oorspronkelijke ballade, waar het eigenlijk om is te doen. De mondelinge overlevering van liederen werd gezien als een proces van continue afbrokkeling en vervlakking. Tegenwoordig is men veel meer geneigd om de vorming en overlevering van balladen als een dynamisch proces te beschouwen, een opvatting die met name is ontwikkeld door Angelsaksische wetenschappers (zie onder meer Andersen 1985, McCarthy 1990 en Rubin 1995). Het zou zelfs zo kunnen zijn dat bij de vorming (creatie of productie) dezelfde mechanismen werkzaam zijn als bij het nazingen en onthouden (reproductie). Een lied op een bepaald moment in de tijd is de resultante van een continu en collectief proces. Een van de belangrijke kenmerken van mondeling overgeleverde liederen, de verscheidenheid aan tekstuele variaties in verschillende versies van eenzelfde lied, is geen teken van verval, maar in tegendeel van vitaliteit. Juist de flexibiliteit van de liederen maakt ze zo stabiel dat ze soms eeuwen stand konden houden.

Variatievormen

Het soort variaties dat we aantreffen in mondeling overgeleverde liederen is zeer divers. Verbasteringen, die zeker voorkomen en zijn ontstaan omdat men bijvoorbeeld de tekst niet goed verstonde of begreep bij het aanleren, laat ik hier buiten beschouwing. Het gaat hier om zinvolle teksten, die echter niet altijd even begrijpelijk of logisch hoeven over te komen. De variatie kan puur betrekking hebben op de bevoording, waarbij op een andere manier in feite hetzelfde wordt gezegd. Of men ver-

andert bijvoorbeeld een plaatsnaam, waardoor het verhaal niet in Frankrijk, maar bij Frankfurt of bij Franeker plaatsvindt. De verschillen kunnen echter ook ingrijpender zijn, zoals het verwisselen van de handelende personen en het weglaten, toevoegen of veranderen van thema's.

Het OGL-archief bevat twintig opnamen van het lied 'In Amsterdam die vergulde stad', waarin een opmerkelijk voorbeeld is te vinden van variatie in bewoording, zonder dat dit wezenlijk van invloed is op betekenis van de tekst. In een versregel wordt meegedeeld wanneer de handeling – een meisje gaat met haar minnaar op reis om te gaan trouwen – plaatsvindt. Dit wordt op de volgende manieren verwoord.

Des anderen daags des 's morgens vroeg
Des and're daags 's morgens was het heel vroeg dag
Des and're daags was het heel vroeg dag
De andere morgen was het vroeg dag
Het was des and're 's morgens heel vroeg dag
't Was 's morgens vroeg heel vroeg dag
't Was 's morgens vroeg en het wierde vroeg dag
's Morgens was het heel vroeg dag
En andere dag was het vroeg tijd
Het was al op een morgenstond

Des anderen daags morgens, heel vroeg opgestaan
Ze was die morgen vroeg opgestaan
Het was al op een zondagmorgen vroeg
't Was zondagmorgen, het werd vroeg dag
Het was op een zondag heel mooi weer
En des anderen daags was het heel mooi weer

Vrijwel niemand zong letterlijk dezelfde tekst. De eerste groep regels komt inhoudelijk exact overeen. In de tweede groep zijn weliswaar nieuwe elementen verschenen, maar deze beïnvloeden het verloop en de strekking van het verhaal niet. Het ligt voor de hand dat het meisje eerst opstaat als ze op reis gaat. Dat het op een zondag gebeurt en dat het mooi weer is, lijkt niet echt van belang, het verandert in elk geval niets aan de gebeurtenissen. Het mooie weer zou een uitvloeisel kunnen zijn van een lied dat is overgeleverd op een negentiende-eeuws liedblad uit de collectie-Wouters,⁵ waarmee de mondelinge versies onmiskenbaar verwant zijn. De overeenkomstige versregel hieruit luidt: 's Morgens vroeg als het wier schoon dag. Deze vorm van variatie geeft de flexibiliteit van balladen aan. De letterlijke woorden doen er niet zoveel toe, waar het om gaat is dat de inhoud wordt overgeleverd. Wat we hier zien is een vorm van constraints, een begrip van David Rubin (1995), waarop door Louis Grijp al werd

ingegaan in de bijdrage hiervoor. De constraints zijn in dit geval de verhaallijn en het beeld van de vroege morgen, waaraan men steun heeft bij het reproduceren van de tekst vanuit het geheugen. Het is immers gemakkelijker om de inhoud van een tekst te onthouden dan de letterlijke bewoording.

Naast variaties in bewoording waarbij de inhoud niet verandert zijn er variaties waarbij er wel iets gebeurt met de betekenis van de tekst. Dit kan gaan om kleine variaties in woordgebruik, maar ook om grotere variaties, waarbij door het weglaten, veranderen of toevoegen van motieven of thema's de verhaallijn wordt gewijzigd. Voorbeelden hiervan heb ik gevonden in het lied 'Daar achter in die velden', waarvan het OGL-archief 49 opnamen bevat. Het lied lijkt in bedekte termen te gaan over dubieuze liefdespraktijken, die 'achter in die velden' plaatsvinden en waarbij een meisje betrokken is. Zij krijgt voortdurend brieven van haar (geheime) minnaar en weet eigenlijk niet wat ze er mee aan moet. Haar moeder raadt haar aan niet op de avances in te gaan, maar het meisje denkt daar toch anders over en vraagt haar erfdeel. Helaas blijkt haar vader dit aan drank te hebben opgemaakt. In de verschillende versies van dit lied komen vele kleine en grotere variaties voor, ontbreken strofen en verwisselen strofen van plaats. Een redelijk representatieve en tevens de meest 'complete' versie werd gezongen door Hendrik Schuiling (geboren 1893 in Drenthe).

1. Daar achter in die velden,
Daar staat een herenhuis,
Daar gingen drie al uit het wand'len
En het was daar voorwaar een kruis.
2. De eerste was mijn broeder,
De tweede mijn zoetlief,
De derde die durf ik niet te noemen,
Want hij schreef mij d'r brief op brief.
3. 'Ach moeder, lieve moeder,
[Geef] mij een goede raad.'
'Sla twee bruin oogjes naar beneden,
Als er een jonkman voor u staat.'
4. 'Ach moeder, lieve moeder,
Die raad is mij niet goed,
Geef mij maar vijftienhonderd gulden,
't Is de helft van mijn vaders goed.'
5. 'Die vijftienhonderd gulden,
Waar zouden die wel zijn?

Die heeft jouw vader al verzopen
In jenever en brandewijn.’

6. ‘Heeft mijn vader die verzopen
In jenever en brandewijn?
Dan mogen wij de goede God wel danken,
Dat er zoveel mooie meissies zijn.’
7. Daar achter in die velden,
Daar staat een watermool,
Die draaide van de morgen tot de avond
En die draait er zo drommels mooi.
8. Maar de as die is gebroken
En die tijd die is voorbij,
Zo gaat het met alle jonge knapen,
Die zo vroeg al bij de meissies zijn.
9. Daar achter in die velden,
Daar staat een waterplas,
Ik wou dat alle valse jongens,
Daar maar in verzopen was.⁶

De tekst van dit lied komt op een aantal punten onduidelijk over. Aanvankelijk lijken we te maken te hebben met een meisje dat haar plannen met haar minnaar gedwarsboomd ziet door het gedrag van haar vader. De minnaar noch het meisje lijkt hier de veroorzaker van het probleem. De achtste strofe, die slechts in vijf versies voorkomt, introduceert echter een nieuw element: de problemen zijn niet (alleen) te herleiden tot een drankzuchtige vader, maar (ook) tot het te jong op vrijerspad gaan. In de versie van Hendrik Schuiling is deze vermanende tekst gericht aan jongens, in een andere versie juist aan meisjes en met ‘jonge lieden’ wordt het in het midden gelaten. In de laatste strofe hebben we naast valse jongens te maken met mooie en lieve jongens of met een zuiplap of zuipers, zodat het van de versie afhangt of het meisje zich bedrogen voelt door haar minnaar, haar vader of beiden. In twee versies wordt de onbetrouwbaarheid van de minnaar benadrukt, omdat hij in plaats van menige brief een valse brief stuurt. Het ontstaan van de verschillende versies zou veroorzaakt kunnen zijn door het ontbreken van een eenduidige verhaallijn of thematiek. Het is denkbaar dat dit sommige mensen verleidde tot het geven van een eigen interpretatie van het verhaal. En het is ook denkbaar dat dit onbewust gebeurde, want hiertoe hoefde men slechts een of enkele woorden in het lied te wijzigen.

Een opvallender variatie betreft een regel in de zesde strofe. Ook deze strofe roept

vragen op, want waarom zou de dochter God willen bedanken dat er nog zoveel mooie meisjes zijn? Dat lijkt logischer uit de mond van de minnaar, die misschien een goede partij aan zijn neus voorbij ziet gaan. Isfrieda Bazelmans-Versteinen (geboren 1901 in Noord-Brabant) heeft hiervoor een oplossing gevonden:

‘Heeft die mijn vader opgedronken
Aan jenever en brandewijn?
Dan zal ik de goede God bedanken,
Dat ik nooit zulk een jonkman krijg.’⁷

Isfrieda lijkt een groot deel van het lied vergeten te zijn, want zij kende alleen strofen 1, 2, 5 en 6. Een verklaring voor deze variatie, die zij als enige zong, zou daarom kunnen zijn dat zij ook de zesde strofe niet meer precies wist en deze al of niet bewust naar eigen inzicht invulde.

In het volgende voorbeeld van Gerrit Jan Kluppels (geboren 1896 in Drenthe) is meer aan de hand. Evenals in de versie van Isfrieda ontbreken er meerdere strofen, maar als je het lied niet kende, zou dit niet opvallen. Zijn versie laat namelijk een afgerond verhaal horen, echter met een andere strekking dan het oorspronkelijke. De tekst luidt als volgt (de nummering van de strofen verwijst ter vergelijking naar de overeenkomstige strofen in bovenstaande versie):

7. Daar achter op de velden,
Daar woont een molenaarszoon,
Die draaide van de morgen tot de avond
En hij draait zo drommels mooi.
3. ‘Ach moeder, lieve moeder,
En ik ben uw lieve zoon,
Geef mij maar vijftienhonderd gulden
En de helleft van mijn vaders loon.’
5. ‘En die vijftienhonderd gulden,
Hoe kan dat mogelijk zijn?’
‘Die heeft jouw vader allang verzopen
Aan jenever, bier en brandewijn.’
6. ‘Heeft mijn vader die verzopen
Aan jenever, bier en brandewijn?
Dan mogen we die goede God wel danken,
Dat er zulke lieve meisjes zijn.’

9. Daar achter op die velden,
Daar is een grote plas,
Ik wou dat die alle ouwe boemel
Daar maar in verzopen was.⁸

De belangrijkste variaties in deze versie betreffen de eerste twee strofen. Op zich is het niet uniek om met de strofe over de watermolen te beginnen, want dat gebeurt in meerdere versies. Wel uniek is de introductie van de molenaarszoon, die nu kennelijk de ik-persoon is in plaats van de dochter, zoals blijkt uit de tweede regel van de tweede strofe: 'En ik ben uw lieve zoon.' De dochter en haar dilemma met de minnaar en de aan drank opgemaakte erfenis, zijn verdwenen. Het is opvallend dat er woordelijk weinig veranderingen nodig waren om tot dit 'nieuwe' kortere verhaal te komen.

Geheugen

De vraag waarin we zijn geïnteresseerd is wat hier heeft plaatsgevonden. Hebben we te maken met reproducties van liederen, waarbij iets 'mis' is gegaan? Hebben zangers al of niet bewust leemtes in hun geheugen aangevuld en zijn zij daarbij tot deze oplossingen gekomen? Hebben zij, bijvoorbeeld in het aanleerstadium, de tekst op een bepaalde manier geïnterpreteerd en dit later bij het zingen naar eigen inzicht aangepast? Of zouden zij een bestaande tekst bewust hebben aangegrepen om er een eigen draai aan te geven? Wel duidelijk is dat we hier niet zomaar te maken hebben met het vervangen van het ene woord door het andere, want de inhoud van het verhaal is in min of meerdere mate gewijzigd. W.P. Gerritsen geeft in zijn artikel 'Jan en Jenneken en de mondelinge overlevering van balladen' (1992) een belangrijke aanzet voor de benadering van dit probleem. Zijn theorie gaat uit van zuivere mondelinge overlevering, dat wil zeggen een overlevering zonder de tussenkomst van schriftelijke bronnen. In een zuivere mondelinge overlevering is men aangewezen op het geheugen. Iemand die een lied wil zingen, zal dit uit zijn geheugen moeten opdiepen en daarbij kan het voorkomen dat men tekstgedeeltes is vergeten. Met betrekking tot het lied 'Ik stond op hoge bergen' dat hij behandelt, stelt hij dat:

...iemand, een schakel in de keten van de mondelinge overlevering, heeft getracht de losse tekstelementen die hij zich herinnerde in een plausibele causale samenhang te plaatsen. Begrijpelijk wordt dan ook dat het resultaat van het recreatieproces niet zelden een andere visie op oorzaken en gevolgen verraadt, een andere accentuering vertoont, of getuigt van een andere zingeving van het verhaal.⁹

De kleine variaties in woordgebruik, zoals de 'valse' brief in plaats van de 'menige' brief en de wens dat de zuiplap dan wel de lieve of valse jongen in de plas was verdronken, zijn voorbeelden van een andere visie of accentuering, hoe gering deze mis-

schien ook mag zijn. De valse brief moet wel afkomstig zijn van een onbetrouwbare vrijer, terwijl dat bij ‘brief op brief’ nog maar de vraag is. En degene die dood wordt gewenst zal ook gezien worden als de veroorzaker van de situatie waarin het meisje verkeert: loopt haar relatie stuk door toedoen van haar vader of door toedoen van een bedrieglijke minnaar? Het is echter de vraag in hoeverre hier sprake is van het vervangen van een vergeten woord of van een soort (onbewuste) vrijheid die zangers zich kunnen permitteren om een lied aan de eigen belevingswereld aan te passen.

Zoals eerder gezegd, lijkt er in de versie van Isfrieda Bazelmans wel degelijk sprake te zijn van leemtes in het geheugen. Na de eerste twee strofen over het herenhuis en de brieven van een geheime minnaar springt het verhaal naar het geld dat door vader is verdrongen. Zonder achtergrondkennis is het verband tussen deze thema's niet duidelijk. De regels waarmee deze versie besluit ('Dan zal ik de goede God bedanken, Dat ik nooit zulk een jonkman krijg') zouden als poging gezien kunnen worden om alsnog een verbinding aan te brengen: het meisje hoopt dat haar toekomstige echtgenoot niet zo'n dronkenlap zal zijn als haar vader. In het voorbeeld van Gerrit Jan Kluppels is nog duidelijker sprake van het creëren van een plausibele causale samenhang, waar men volgens Gerritsen naar streeft. Zijn verkorte versie over de molenaarszoon waarin het oorspronkelijk prominente thema van de liefdesaffaire ontbreekt, vormt toch een logisch verhaal. Opvallend detail is dat de versregels in strofe 6 waarin God gedankt wordt dat er nog zoveel mooie meisjes zijn, beter verklaarbaar zijn uit de mond van de molenaarszoon dan van de dochter. Echter, juist de logica in deze versie maakt het lastiger om zonder meer te stellen dat we hier te maken hebben met een falend geheugen, al is dat zeker niet uit te sluiten. De aangebrachte variaties zijn minimaal en sterk verwant met de oorspronkelijke tekst. Bovendien zijn er veel elementen verdwenen, wat doet vermoeden dat de zanger die zich om een of andere reden niet meer kon herinneren. Van wat hij nog wel wist heeft hij inderdaad een samenhangend verhaal gemaakt. Zonder nadere gegevens, bijvoorbeeld van de zanger zelf, blijft het echter gissen naar de beweegredenen voor de aanpassingen.

Hetzelfde geldt voor de versie van Anna Petronella Hogendorf-Dijkstra (geboren 1887 in Drenthe), eveneens een voorbeeld van het aanbrengen van een causale samenhang. Hierin is tevens sprake van een andere accentuering en zingeving, waar Gerritsen op wijst. De drie strofen waaruit deze versie bestaat vormen een afgerond en begrijpelijk verhaaltje, waarbij het accent volledig op het element van de drank is komen te liggen. Anna Hogendorfs opvatting over alcoholmisbruik is duidelijk (ook nu heb ik de oorspronkelijke strofenummering aangegeven):

1. Daar achter in die velden,
Daar staat een herenhuis,
Daar gingen drie jong luitjes wand'len,
En dat was d'r voorwaar niet pluis.

7. Daar achter in die velden,
 Daar staat een molenrad,
 Die draaide van de morgen tot den avond
 En die draaide dat duivelse nat.
9. Daar achter in die velden
 Is ook een waterplas,
 Ik wou dat al die grote drinkers
 Doar mor in verzopen was.¹⁰

Zij begint het lied op de gebruikelijke manier, maar laat vervolgens alle strofen over de minnaar, de raad van haar moeder, en de verdronken erfenis achterwege. De enige tekstuele variatie die zij aanbrengt, die niet ook in andere versies voorkomt, betreft de laatste regel van de middelste strofe. Zou in de andere versies de molen als metafoor gezien kunnen worden voor de plaats waar de liefde wordt bedreven, in deze versie is het de plaats waar de alcohol wordt geproduceerd of waar wordt gezopen: de molen draait niet meer 'drommels fijn', maar produceert het 'duivelse nat'. Met deze kleine variatie in de bewoording krijgt de tekstregel een betekenis die het korte maar heftige betoog tegen drankmisbruik kracht bij zet. Deze voorbeelden van variaties in 'Daar achter in die velden' ondersteunen het citaat van Gerritsen, in die zin dat men streeft naar een samenhangend verhaal. En bij het vormen van dit verhaal kan een eigen visie, een andere accentuering of zingeving naar voren komen. Het is echter de vraag of het aanbrengen van variaties (altijd) veroorzaakt wordt door een tekortschietend geheugen.

Uit Gerritsens betoog zou kunnen worden opgemaakt dat variaties in een mondeling proces altijd het gevolg zijn van herstellpogingen. Volgens hem zijn ze toe te schrijven aan de recreatieve kracht.¹¹ De recreatieve kracht 'vult aan, vervangt of wijzigt wat het geheugen niet of niet voldoende heeft vastgehouden ... waarbij ik uitdrukkelijk in het midden laat of er sprake is van een onbewuste of half bewuste substitutie of van een opzettelijke wijziging',¹² aldus Gerritsen. Hoewel een wijziging dus bewust kan zijn aangebracht, is de achterliggende reden dat men het oorspronkelijk aangeleerde gedeeltelijk is vergeten. De Deense liedonderzoeker Flemming Andersen brengt in zijn boek *Commonplace and creativity* (1985) een ander gezichtspunt naar voren. Hij legt sterk de nadruk op het belang van de individuele zanger in het mondelinge overleveringsproces en is op zoek naar het individu achter de 'anonieme' balladen en het persoonlijke stempel dat men op de liederen drukt. Hij gaat daarbij niet uit van de gedachte dat alle variaties zijn terug te voeren op een tekortschietend geheugen. Volgens hem is er sprake van een proces van toe-eigening:

...it is quite evident that singers do *not* conceive of their ballads as 'fixed texts', perhaps not even when they have reached the stage where they have moulded their *own* specific versions of the ballad story.¹³

De variaties zijn in Andersens visie niet het gevolg van vergissingen, maar van een al dan niet bewuste poging de tekst aan de eigen belevingswereld aan te passen. Ook in deze visie speelt het geheugen een cruciale rol, omdat de toe-eigening een mechanisme is om liederen beter te kunnen onthouden. Men zal zich in het algemeen meer hebben kunnen voorstellen bij 'vrouw Veenhuis' dan 'vrouw Venus' of bij 'Op hooienberg, op strooienberg, daar ligt een mooie stad' dan 'O Strassburg, o Strassburg, du wunderschöne Stadt'. Ook de variaties betreffende de brief en de verwensing in de laatste strofe van 'Daar achter in die velden' zouden gezien kunnen worden als het resultaat van een toe-eigeningsproces. Er is een subtiel verschil tussen Gerritsens en Andersens benaderingswijze van de zanger en het is de vraag of in de praktijk achterhaalbaar zal zijn welk proces zich heeft afgespeeld: reparatie of toe-eigening. Beide processen leiden namelijk tot hetzelfde resultaat, dat liederen een persoonlijke inkleuring kunnen krijgen door een eigen interpretatie, zinging of accentuering. Wel ligt het voor de hand dat in een onderzoek naar variaties waarin Andersens optiek wordt betrokken, individuele zangers, hun persoonlijkheid en hun persoonlijke omstandigheden een centrale rol krijgen toebedeeld.

Creativiteit

Tot nu toe is gesproken over geheugenprocessen. Zangers pasten teksten bewust of onbewust aan hun eigen belevingswereld aan, met als mogelijk resultaat dat de zanger de tekst beter kon onthouden. De vraag is of er ook veranderingen werden aangebracht die je zou kunnen omschrijven als een bewuste creatieve ingreep. Namen zangers bewust bestaande teksten als uitgangspunt om er een eigen verhaal van te maken omdat men dat bijvoorbeeld leuk of toepasselijk vond? De behandelde voorbeelden van het lied 'Daar achter in die velden' geven niet direct aanleiding om aan een dergelijke bewuste creatieve ingreep te denken, hoewel we hier natuurlijk geen zekerheid over hebben. In deze gevallen hadden we te maken met het weglaten van thema's. Mogelijk kan een ander procédé, namelijk het toevoegen van thema's, wel leiden tot uitspraken over een meer bewuste vorm van creativiteit.

Voorbeelden van toevoegingen zijn te vinden in het lied 'Er waren eens twee zoeteliefjes'. Dit lied verhaalt over een jongeman die zijn geliefde achterlaat om in het leger te dienen. Als hij weer terugkeert, blijkt ze een ander te hebben. Hij is zeer bedroefd, maar zij troost hem door te zeggen dat er nog zat andere meisjes zijn. De meeste van de 24 opnamen uit het OGL-archief verschillen voornamelijk in het woordgebruik of doordat een of meerdere strofen ontbreken. De lijn van het verhaal blijft steeds dezelfde. Er zijn echter ook twee versies waarin het verhaal aan het slot een geheel nieuwe wending krijgt. In plaats dat de jongen zich laat wegsturen door zijn ontrouwe geliefde, neemt hij wraak. Meestal volgt op de mededeling van het meisje dat ze een andere man heeft de volgende of vergelijkbare tekst:

Toen begon de jongeling te schreien
Van 't verlies van zijn zoetelief.

'Gij hoeft er niet te wenen en te schreien,
Want er zijn nog meisjes ja genoeg.'

De jongeling in de versie van Jebbigje Achttien-de Jager (geboren 1900 in Friesland) reageert op de ontrouw van zijn geliefde echter met een dubbele moord. In plaats van het gebruikelijke einde klinkt er:

Hij heeft daar zijn laân [geladen] geweer genomen,
Heeft hen beiden daarmee doorboord.¹⁴

Ook in de versie van Harmke Schrik-van Hooren (geboren 1921 in Groningen) loopt het slecht af. In korte bewoordingen wordt de bloedige situatie geschilderd, waarop een vermaning volgt:

En wat nam de jongeling uit zijn schede?
Ene dolk zo puntig en zo scherp.

En hij stak haar daarmee in het harte,
Dat het bloed spatte tegen de wand.

En zo gaat het met alle jonge meisjes,
Die hun liefde schenken aan een ander man.¹⁵

In de twee versies verschilt de afloop. In het laatste geval doodt de jongen alleen het meisje en gebruikt hij daarvoor een mes. In het eerste geval pleegt hij bovendien zelfmoord, maar dan met een geweer. De grote tekstverschillen maken het aannemelijk dat de versies onafhankelijk van elkaar zijn ontstaan. Daarbij komt dat in sterk verwante Duitse en Zwitserse varianten van dit lied niet zo'n bloedig slot wordt aangetroffen.¹⁶ De afloop is in beide versies zo ingrijpend veranderd dat zich hier de gedachte aan een bewuste ingreep opdringt. Mogelijk paste men het lied aan een plaatselijke gebeurtenis aan, of misschien liet iemand zijn fantasie de vrije loop en wilde hij zijn toehoorders hiermee vermaken, of waarschuwen.

De zanger

Uit het voorgaande blijkt dat er verschillende vormen van tekstuele variaties zijn te onderscheiden met een verschillende mate aan persoonlijke inbreng van de individuele zanger. Een belangrijk criterium om een variatie als 'persoonlijk' te kenschetsen

is een veranderde inhoud of betekenis van de tekst. Dergelijke variaties geven, om het in de woorden van Gerritsen te zeggen, iets prijs van de persoonlijke visie, accentuering en zingeving. Balladen worden hiermee minder anoniem dan algemeen wordt aangenomen. Het vergelijken van teksten van meerdere versies van een lied verschaft ons dus meer inzicht in het 'wat' van het materiaal: het soort variaties en de persoonlijke kleuring ervan. Veel moeilijker blijkt het om iets over het onderliggende mechanisme te weten te komen, de vraag naar het hoe en waarom. Waarom brengen zangers variaties aan en hoe gaat dat in zijn werk? Is er sprake van onbewuste of bewuste herstelprocessen of van toe-eigening of is de zanger bewust creatief te werk gegaan? Of anders gezegd: hoe passief of actief gedraagt men zich ten opzichte van overgeleverde (verhalende) liederen? Hierover kunnen wel vermoedens worden geuit, maar concrete bewijzen ontbreken. Alleen de zanger zelf zou hier echt uitsluitel over kunnen geven, maar onderzoek naar mondelinge overlevering van liederen in Nederland en Vlaanderen is anno 2008 voornamelijk aangewezen op indirecte methoden. Veranderende werkomstandigheden door onder meer de landbouwmechanisatie en de komst van radio en andere geluidsmedia droegen bij aan het verdwijnen van de traditionele zangcultuur. De meeste mensen die er nog actief aan hebben deelgenomen zijn inmiddels overleden, zodat aanvullend veldwerk nauwelijks een reële optie meer is. We zullen dus moeten werken met de gegevens, en dat zijn vooral de liederen, die al door anderen zijn verzameld op schrift of op geluidsdragers.

De hier gepresenteerde resultaten zijn verkregen uit mijn in 2004 uitgevoerde afstudeeronderzoek¹⁷ waarin ik de versies van vijf verschillende liederen uit het OGL-archief heb geanalyseerd, voornamelijk op tekstuele variaties. Het blijkt mogelijk om op grond van dit relatief geringe corpus uitspraken te doen over verschillende variatievormen waarin sprake is van een persoonlijke inbreng. Dit geeft aan dat we met het OGL-archief een belangrijke bron voor onderzoek naar het mechanisme van mondelinge overlevering in handen hebben. De kracht van het archief is onder meer gelegen in de omvang ervan. Het bevat vele liederen die in meerdere versies, soms meer dan vijftig, zijn opgenomen, waardoor het mogelijk is het verkennende onderzoek naar variatievormen dat ik tot nu toe heb verricht, voort te zetten en te verdiepen.

Om ook uitspraken te kunnen doen over het onderliggende mechanisme van de variaties is het nodig om het probleem niet alleen vanuit het lied maar ook vanuit de zanger de benaderen. Bracht men variaties al of niet bewust aan en zo ja, waarom? Een moeilijkheid hierbij is dat vrijwel nooit met zekerheid is uit te maken of een variatie afkomstig is van de zanger van de betreffende versie, of dat het lied in die vorm is aangeleerd. Op grond van een enkel lied, zonder verdere gegevens van of over de zanger, zal hier nooit een uitspraak over kunnen worden gedaan.

Een nieuwe strategie

Een onoplosbaar probleem dus? Ik denk van niet. Een strategie die hier uitkomst zou kunnen bieden is te zoeken naar een specifiek, eigen patroon van bijvoorbeeld woordgebruik, variatievorm of voorkeur voor een thema, kenmerkend voor een bepaalde zanger. Een dergelijk patroon zal alleen herkenbaar zijn wanneer van deze zanger een voldoende omvangrijk repertoire beschikbaar is. Een belangrijk deel van de liederen uit dit repertoire zal bovendien wijdverspreid moeten zijn, om vergelijking met andere versies mogelijk te maken. Het voorkomen van een eigen variatiepatroon binnen een persoonlijk repertoire zou een sterke aanwijzing zijn dat de variaties van de hand van de zanger zelf zijn. Overigens zal de uniciteit van een variatie verder bepaald moeten worden aan de hand van historisch onderzoek (dat wil zeggen naar eerder opgenomen versies en naar oude liedboeken, liedschriften en liedbladen), om zo goed als mogelijk te kunnen uitsluiten dat een variatie al eerder bestond. Een interessante aanvullende invalshoek is om het repertoire van mensen te onderzoeken, die in een bepaalde relatie tot elkaar staan, zoals mensen uit eenzelfde familie of uit eenzelfde (geboorte)streek. De kans is groot dat zij hun liederen uit dezelfde bron hebben of van elkaar hebben geleerd. Onderlinge verschillen zijn in deze gevallen met meer zekerheid aan de zanger toe te schrijven.

Het OGL-archief biedt een goede basis voor een dergelijk onderzoek, omdat het talrijke zangers bevat bij wie een groot repertoire is opgenomen. Het onderzoek naar repertoires zou een beeld kunnen geven van de verschillende manieren waarop mensen met mondeling overgeleverde liederen omgingen. In het begin van dit artikel is al gesteld dat een deel van de zangers uit het OGL-archief liederen als een vaststaand gegeven beschouwde. Men ging ervan uit dat men een lied zong zoals men het had geleerd; de nadruk werd gelegd op het goed (kunnen) onthouden ervan. Naar analogie van Gerritsen zouden we deze mensen kunnen rangschikken onder het behoudende type.¹⁸ Een kleiner deel van de zangers uit het OGL-archief gaf blijk van een creatievere kijk, zoals Maria Johanna Slok-Vleeming (geboren in 1916) uit Amsterdam. Zij werkte in haar jonge jaren op een kledingatelier en vertelde over het zingen aldaar:

Op de ateliers werden ook liedjes zelf gemaakt. ... Als er iets gebeurd was, dat iemand straf had gekregen of een boete of ontslagen was, dan werd dat in zo'n liedje ingevoegd. In een bestaand liedje.¹⁹

Hoewel het voor de hand lijkt te liggen om een vervolgonderzoek vooral te richten op de creatievere geesten kunnen ook de meer behoudende mensen waardevolle informatie opleveren. Van elke persoonlijk gekleurde verandering die zij aanbrachten is de kans groot dat deze tot stand is gekomen in een onbewust proces.

Een belangrijk aspect is de persoonlijke betrokkenheid die men bij bepaalde liederen kon hebben. Uit de tot een aanklacht tegen alcoholmisbruik gereduceerde versie van het lied over de verdronken erfenis, spreekt een onverholven afkeer. Het lijkt er

sterk op dat hier niet zomaar een liedje werd gezongen, maar dat hiermee ook een persoonlijk standpunt te kennen werd gegeven. Uit diverse interviews met zangers uit het OGL-archief blijkt dat men sommige liederen niet zomaar als een willekeurige tekst (of melodie) beleefde, maar dat deze gevoelens teweeg brachten of er uitdrukking aan gaven. Vaak verwoordde men dit in esthetische termen. Men vond bepaalde liedjes mooi en zong ze daarom graag of liet ze zich voorzingen door moeder. Maar liederen konden ook uitdrukking geven aan de eigen opvattingen, omstandigheden en gevoelens en daarmee een persoonlijke betekenis krijgen. De ouders van Maria Roelen-Vermeulen (geboren 1923 in Tilburg), die zelf diverse liederen zong voor Doornbosch, hadden elk hun eigen repertoire. Haar vader zong vrolijke liedjes, haar moeder daarentegen 'ernstige'. Maria vertelde dat ze behalve de ernstige liederen van haar moeder ook liedjes van de radio zong, maar dat de radioliedjes haar niet zijn bijgebleven, in tegenstelling tot de liederen van haar moeder: 'Deze liederen wel, die zeiden iets. Daar ging echt iets van uit. [...] Maar ik vind deze allemaal echt mooi'.²⁰ Imkje Platje-Sterkenburg (Drenthe, 1892-1981) is met een omvangrijk repertoire vertegenwoordigd in het OGL-archief. Ze was moeder van acht kinderen, werkte in het veen en verzorgde bovendien het eten voor de andere veenarbeiders. Haar dochter vertelde dat ze 's morgens om vier uur al pannenkoeken of aardappelen stond te bakken en dat ze de hele dag zong:

't Ging heel veel over liefde en verloren liefdes wat kapot ging. 't Was meer ernstig als luim. Er zit veel in over de tegenstelling arm/rijk. Maar ook: jij mocht niet met die vrijen; jij kunt beter naar die toegaan. Kijk en dat werd op lied gezet.²¹

Zowel de verhalen van of over de zangers als hun repertoire kunnen licht werpen op de betrokkenheid van zangers bij liederen. Anderszins is ervan overtuigd dat de persoonlijke voorkeur van zangers tot uitdrukking komt in hun repertoirekeuze:

The personality of the individual singer will manifest itself in his/her choice of ballads: revolutionary singers will have a liking for revolutionary songs, moralistic singers will project their inner feelings by singing moralistic pieces, etc., and consequently the singers' individualities will come out most clearly through investigations into complete repertoires.²²

Zijn pleidooi voor het bestuderen van complete repertoires sluit naadloos aan bij het hier beoogde onderzoek.

Tot slot

Bij de hier voorgestelde onderzoeksmethode naar het mechanisme van mondelinge overlevering zal gebruik worden gemaakt van veldwerkgegevens die zijn verzameld in de tweede helft van de twintigste eeuw. De meeste informanten zijn geboren in de laatste decennia van de negentiende en de eerste decennia van de twintigste eeuw en behoren daarmee tot de laatste generaties die zijn opgegroeid in een levende orale zangcultuur. De vraag is daarom gerechtvaardigd of de geldigheid van de uitkomsten van een dergelijk onderzoek beperkt zullen zijn tot de periode waaruit het onderzoeksmateriaal afkomstig is. Veel van de liederen waar het om gaat hebben een lange geschiedenis, die in sommige gevallen teruggaat tot de middeleeuwen, en zijn gezongen in een continue orale traditie. Daarmee is nog niet gezegd dat de mondelinge overlevering in bijvoorbeeld de middeleeuwen op vergelijkbare wijze geschiedde als in de twintigste eeuw. Mijn onderschrijven van Gerritsens theorie met het recente OGL-materiaal doet echter vermoeden dat er sprake is van in elk geval enkele overeenkomstige principes. Gerritsen ontvouwde zijn theorie op basis van twee zestiende-eeuwse varianten van 'Ik stond op hoge bergen', waarvan er een was bijgeschreven in een exemplaar van de in 1540 gedrukte *Souterliedekens* en de andere is uitgegeven in het in 1544 gedrukte *Antwerps Liedboek*. Een sterk verwante versie van dit lied was in de twintigste eeuw nog zeer populair onder de informanten van het OGL-archief. Het lijkt er dus op dat een vroegmodern mechanisme drie eeuwen later nog werkzaam was. Deze constatering sluit aan bij die van Louis Grijp, die in de bijdrage hiervoor in historisch en etnologisch materiaal identieke orale bouwprincipes kon aantonen. Het ligt daarom in de verwachting dat het voorgenomen onderzoek ons niet alleen meer zicht zal geven op het recente verleden, maar ook op niet tijdgebonden mechanismen van mondelinge overlevering.

Noten

- 1 Dit artikel is gebaseerd op mijn doctoraalscriptie Muziekwetenschap (Van Beersum 2004).
- 2 *Onder de groene linde* II, p. 25.
- 3 Het OGL-archief van het Meertens Instituut bevat naast de veldwerkopnamen van Ate Doornbosch (ca. 5000 stuks) en Will D. Scheepers (ca. 2000) een handschriftenarchief met gegevens van en over de informanten en door informanten op schrift gestelde versies van liederen. Alle opnamen zijn te beluisteren op www.liederenbank.nl.
- 4 *Onder de groene linde* I, p. 51. Emerantia werd in 1903 geboren in Ginneken, Noord-Brabant.
- 5 Het betreft 'Een Nieuw Lied of gruwelyke misdaad gepleegd door een valschen Minnaar aan zyne Minnares'. Liedblad KB Wouters 06070 (zie www.liederenbank.nl). De tekst is ook te vinden in Wouters 1942, p. 136-137. Wouters vermeldt hierbij: 'pl.m. 1840'.
- 6 OGL liednr. 21005, opgenomen 3 april 1963.
- 7 OGL liednr. 31713, opgenomen 21 juni 1968.
- 8 OGL liednr. 30804, opgenomen 14 februari 1968.
- 9 Gerritsen 1992, p. 298.
- 10 OGL liednr. 19811 en 19812, opgenomen in 1959.
- 11 Naast de recreatieve kracht zijn volgens Gerritsen nog twee krachten werkzaam in het proces

van mondelinge overlevering: de mnemonische en de memoratieve kracht. De eerste heeft betrekking op de vorm van de tekst, het complex van factoren (constraints) dat de onthoudbaarheid van een tekst bevordert. De tweede kracht heeft betrekking op de mogelijkheden van het menselijk geheugen, waarbij ook individuele factoren in het geding zijn, zoals de capaciteiten van een zanger om iets te onthouden, maar bijvoorbeeld ook de tijd die verstreken is tussen het aanleren en reproduceren van een lied (Gerritsen 1992, p. 297-298).

- 12 Gerritsen 1992, p. 298.
- 13 Andersen 1985, p. 84. Aanvankelijk meende Andersen dat dit soort aanpassingen niet alleen bij het aanleren, maar ook later konden plaatsvinden. Naderhand herziet hij zijn mening en volgt hij de opvatting van John Niles dat persoonlijke elementen alleen in het aanleer stadium worden ingebracht: 'Once learned the song is frozen, except for lapses of memory, the only real variation appears in the learning process, during which, in Niles' words, the 'constituent elements of formulas, motifs, plot and tune become partially fluid' as the singer shapes the ballad into 'his or her own dialect, experience and aesthetic values' (Andersen 1991, p. 35-36). Andersen citeert hier Niles 1986, p. 92.
- 14 OGL liednr. 25504, opgenomen 18 juli 1966.
- 15 OGL liednr. 21407, opgenomen 3 april 1963.
- 16 Zie hiervoor Erk & Böhme 1963, nr. 49.
- 17 Zie Van Beersum 2004.
- 18 Gerritsen volgt hier de Amerikaanse folkloriste Eleanor R. Long, die vier typen van balladezangers onderscheidt: '(a) het type van de behoudende zanger die zelfs onbegrijpelijke zinnen en onvolmaakte rijmen getrouw weergeeft, (b) fantaserende zangers die, spelend met de stof, hun teksten voortdurend improviserenderwijs veranderen en aanvullen, (c) rationaliserende zangers die de tekst aanpassen aan "a previously-adopted, extra-textual system of values that is of significance to the singer", en ten slotte (d) een type dat zij als "integrative" aanduidt omdat het kenmerken van de zojuist genoemde typen in zich verenigt en daarenboven een hoogst persoonlijke kleuring aan de tekst weet te geven' (Gerritsen 1992, p. 294 ; Long 1986).
- 19 *Onder de groene linde* II, p. 32.
- 20 *Onder de groene linde* III, p. 46.
- 21 *Onder de groene linde* III, p. 31.
- 22 Andersen 1985, p. 92.

Literatuur

- Andersen, F.G., *Commonplace and creativity. The role of formulaic diction in Anglo-Scottish traditional balladry*. Odense 1985.
- Andersen, F.G., 'Technique, Text, and Context. Formulaic Narrative Mode and the Question of Genre', in: *The ballad and oral literature*, ed. J. Harris. Cambridge/Londen 1991, p. 18-39.
- Beersum, I. van, *Vrouw Venus en Vrouw Veenhuis. Persoonlijke inbreng van zangers in de mondelinge volksliedcultuur*. Doctoraalscriptie Univesiteit Utrecht 2004.
- Erk, L. & F.M. Böhme, *Deutscher Liederhort* I [facsimile Leipzig; 1893]. Hildesheim/Wiesbaden 1963.
- Gerritsen, W.P., 'Jan en Jenneken en de mondelinge overlevering van balladen', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 287-302.
- Long, E.R., 'Ballad singers, ballad makers, and ballad etiology', in: *Western Folklore* 45 (1986), p. 83-106.

- McCarthy, W.B., *The ballad matrix. Personality, milieu, and the oral tradition*. Bloomington/Indianapolis 1990.
- Niles, J.D., 'Context and Loss in Scottish Ballad Tradition', in: *Western Folklore* 45 (1986), p. 92.
- Onder de groene linde*. Verhalende liederen uit de mondelinge overlevering verzameld door Ate Doornbosch, ed. M. van Dijk, A. Doornbosch, H. Kuijer, H. Sterringa, E. Heins en T. Dekker, 3 delen. Abcoude 1987-1991.
- Rubin, D.C., *Memory in oral tradition. The cognitive psychology of epic, ballads and counting-out rhymes*. Oxford 1995.
- Wouters, D., *Lieder en uit de oude doos. Er is een moord gebeurd*. Utrecht 1942.

Methodologische overwegingen bij het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*

Paul Wackers

In het hier volgende wordt het *Repertorium van het Nederlandse Lied tot 1600* methodologisch nader bekeken op zijn innerlijke consistentie en zijn bruikbaarheid, vanuit het perspectief van een 'buitenstaander'. Enerzijds is dat noodgedwongen (ik ben geen liedspecialist), anderzijds echter principieel: goede repertoria ontsluiten een bepaald onderzoeksgebied zodanig dat het materiaal bruikbaar is voor het adequaat beantwoorden van onderzoeksvragen uit uiteenlopende disciplines. Vooral de twee volgende methodologische aspecten zullen veel aandacht krijgen:

- Wat is de opzet, de theorie achter het werk?
- Hoe is de theorie in de praktijk toegepast: zorgvuldig, slordig, met veel of weinig uitzonderingen etc.?

Daarnaast zal ik ingaan op de verantwoording van theorie en praktijk. Dat aspect is niet specifiek methodologisch, maar voor repertoria wel van centrale betekenis. Gebruikers van diverse signatuur moeten namelijk allemaal kunnen bepalen wat voor soort informatie ze krijgen en hoe ze die moeten gebruiken. Is dat niet mogelijk, dan kunnen ze fouten maken en dat ligt dan niet aan de gebruikers, maar aan de samenstellers van het naslagwerk in kwestie. Dit probleem van de exactheid van de verantwoording zal voortdurend terugkomen. Het is volgens mij de achilleshiel van het *Repertorium*, een vermoeden waar alleen al de omvang van de inleiding aanleiding toe geeft. Die beslaat slechts tien pagina's. Ter vergelijking: de fabelcatalogus van Dicke en Grubmüller¹ bevat een verantwoording van zo'n 90 pagina's, terwijl het daar ontsloten corpus kleiner en, mijns inziens, ook minder complex is.

De door mij gekozen invalshoek is principieel correct, maar heeft ook iets unfaire. Bij het zoeken naar antwoorden op de bovengenoemde vragen is het namelijk onvermijdelijk dat met name aandacht besteed wordt aan de zwakkere kanten en aan de onvermijdelijk problematische randgevallen. Hoe men echter ook repertorieert, randgevallen zijn er altijd en kritiek van het type dat volgt is dus ook nooit helemaal te voorkomen. Het is belangrijk dat bij de afweging van kritiek en lof die hier volgt, niet uit het oog te verliezen.

Ik zal bij mijn bespreking de lijn van de inleiding volgen, want die bevat niet alleen de verantwoording van het *Repertorium*, maar volgt ook de structuur van het boek en de cd-rom. Die neemt mijn bespreking dus automatisch ook over. Achtereenvolgens komen aan de orde: de vraag wat een lied is, de tijdelijke en de ruimtelijke afgrenzing, en ten slotte een poging tot balans.

De basisdefinitie van een lied die het *Repertorium* hanteert is: een lied is een combinatie van een strofische tekst en een eenstemmige melodie. Dit criterium kan gezien worden als de operationalisering van een globalere omschrijving, namelijk een lied is een tekst die bedoeld is om gezongen te worden. In principe zou men ook andere benaderingen hebben kunnen kiezen. Men had alles wat zingbaar is een lied kunnen noemen of alles wat gezongen is. Het eerste is onmogelijk helder operationeel te maken en het tweede levert voor de middeleeuwen grote problemen op, omdat thans niet meer met zekerheid te bepalen is wat werkelijk gezongen is. Het uitgangspunt van het *Repertorium* kan dus alleen maar verstandig genoemd worden.

Het uitgangspunt roept wel drie vragen op, waarvan de inleiding op het *Repertorium* alleen de tweede beantwoordt, namelijk:

1. Waarom moet een lied een strofische tekst zijn?
2. Wanneer is er sprake van een combinatie van strofische tekst en eenstemmige melodie?
3. Zijn alle combinaties van strofische tekst en eenstemmige melodie liederen of niet?

1. Waarom is er sprake van 'strofische tekst'? Mijn eerste gedachte was dat het *Repertorium* met de gekozen omschrijving teksten bedoelde aan te geven die uit meerdere eenheden, namelijk strofen, bestaan. De mensen met wie ik hierover sprak, reageerden zonder uitzondering op dezelfde manier. Ik vond dat merkwaardig, alleen al omdat het *Repertorium* flink wat eenstrofische teksten bevat. Doordenkend en -zoekend ben ik tot de overtuiging gekomen dat het *Repertorium* iets anders bedoelt, dat het namelijk gebruikmaakt van het onderscheid tussen stichische en strofische poëzie.² In stichische poëzie lopen de versregels steeds door en is de grootste eenheid dus de versregel zelf (denk aan ridderromans). In strofische poëzie worden een aantal verzen met gelijke (= isometrische) of met verschillende structuur (= heterometrische of polymetrische) verbonden tot één metrisch geheel (dat meebepaald kan worden door de grafische weergave of door bindende rijmschema's): de strofe. De belangrijkste eenheid in dit type poëzie is niet de versregel maar de strofe. Dat geldt zelfs als er maar één eenheid, dus één strofe is.

Dit is een zinvol onderscheid. Stichische teksten zijn zeer waarschijnlijk niet bedoeld om te zingen, hooguit zijn ze soms als recitatief gebracht. Het strofische karakter van een tekst is dus met betrekking tot het zangkarakter een erg distinctief aspect en daardoor ook goed operationeel te maken. Alleen, dat had er wel bij gezegd moeten worden. Het is niet redelijk om te verwachten dat alle potentiële gebruikers van het *Repertorium* dit onderscheid in hun hoofd hebben. En over de betekenis van de basisdefinitie van een *Repertorium* mag geen onduidelijkheid bestaan.

2. Wanneer is er sprake van de combinatie strofische tekst plus eenstemmige melodie? Als ze bij elkaar staan? Ja natuurlijk, maar dat is maar heel zelden het geval. Is het dan

slechts mogelijk een klein liederenrepertorium te maken? Nee, dat hoeft niet, want in veel gevallen is de combinatie te reconstrueren of aannemelijk te maken. Zo hebben bijvoorbeeld veel strofische teksten een wijsaanduiding en sommige melodieën hebben als benaming het incipit van een strofische tekst. Het *Repertorium* beschouwt die gevallen als liederen, of de melodie achter de wijsaanduiding of de tekst achter het incipit nu bekend is of niet. Deze benadering kan bij een lacuneuze overlevering als die van Middelnederlandse teksten alleen maar correct genoemd worden.

In de inleiding bij het *Repertorium* worden acht extra criteria genoemd die gehanteerd zijn in samenhang met de basisdefinitie. Dat zijn:

- de aanwezigheid van muzieknotatie,
- de aanwezigheid van een wijsaanduiding,
- de aanduiding van de tekst als lied in de bron zelf,
- aanwijzingen in de tekst zelf (bijv. een regel als ‘Wie wil horen een nieu liet’),
- formele aspecten zoals: refrein, afwisseling lange en korte versregels,
- het voorkomen van een van deze kenmerken in de parallelle overlevering van een tekst,
- het bestaan van een contrafactrelatie van een tekst met een lied,
- de overlevering van een strofische tekst in een bron die duidelijk een liedverzameling is.

Ik vind het vijfde, formele, en het laatste criterium enigszins problematisch. Een strofische opbouw alleen lijkt mij niet genoeg om bij een tekst van een lied te spreken. Ook het laatste criterium is niet zonder meer overtuigend. Het gaat er namelijk van uit dat een tekstverzameling intern coherent is. Dat hoeft niet zo te zijn en is in concrete gevallen meestal niet te bewijzen. De inleiding bij het *Repertorium* geeft zelf ook aan dat niet elk criterium even zwaar weegt en dat in veel gevallen een combinatie van argumenten de doorslag moet geven. Nu bestaat er in historisch onderzoek geen absoluut criterium voor criteria. De enige vraag die men kan stellen is of de gekozen set criteria bruikbaar is voor het onderzoeksdoel. Dat lijkt hier zonder enige twijfel het geval, dus theoretisch is er op de handelwijze van het *Repertorium* niets af te dingen. De kwaliteit ervan hangt derhalve af van de wijze waarop de hoofddefinitie en de additionele criteria in de praktijk worden toegepast.

3. Wordt iedere strofische tekst met een eenstemmige melodie een lied genoemd? De inleiding van het *Repertorium* rept hierover met geen woord. Ik heb een tijd gedacht dat dit bij implicatie inhield dat men dat inderdaad deed, maar de situatie is complexer. Ik kom daar verderop op terug.

Laten we nu eerst naar de praktijk binnen het *Repertorium* kijken. In eerste instantie heb ik erin gegrastuind, steeds op zoek naar randgevallen. Daarbij vielen me bepaalde zaken op, bijvoorbeeld:

- $\tau\omicron\iota\gamma\tau^3$ is ‘Ach yement hor die troostens can’ uit het Gruuthuse-handschrift.

Deze tekst is niet strofisch, maar staat in een liedboek en er staat een melodie bij, dus hoewel de basisdefinitie niet opgaat, is er alle reden om toch van een lied te spreken.

– Het *Repertorium* geeft de tekst ‘God gruet u edel rose roet / maria vol ghenaden’. Deze tekst komt voor in een liederenhandschrift, maar heeft daar als gebruiksaanwijzing: *orare voce pia*. Het is dus een gebed. In dit geval geven de samenstellers het probleem ook aan. De tekst krijgt geen liednummer en de mogelijkheid dat het geen lied is, wordt expliciet genoemd. Bovendien blijkt uit het onderzoek van Hascher-Burger⁴ dat gebeden in bepaalde situaties ook gezongen werden. De kans is dus aanwezig dat op deze plaats het onderscheid tussen lied en gebed irrelevant is. Derhalve is de handelwijze van het *Repertorium* hier uitstekend.

– Met de behandeling van ‘Hebban olla vogala’ (T2550) heb ik echter moeite. Deze tekst staat erin, overigens in het boek voorzien van een vraagteken, op de cd-rom zónder vraagteken. Het is dus duidelijk dat de samenstellers ook met dit ‘begin’ van de Nederlandse literatuur geworsteld hebben. Mijn probleem is dat de criteria uit de inleiding van het *Repertorium* hier uitsluitend negatieve uitkomsten opleveren. Er is geen sprake van een combinatie van eenstemmige melodie en strofische tekst. Het is niet zeker dat we met een strofische tekst te maken hebben, het zou in principe om proza met een toevallige rijmklank kunnen gaan. Ook de additionele criteria leveren een negatief resultaat op: er is geen muzieknootatie, geen wijsaanduiding, geen aanduiding van de tekst als lied, geen liedaanduiding in de tekst zelf, geen evidente formele aspecten, geen parallelle overlevering, geen contrafactrelatie en geen (direct herkenbare, zie verder) liedcontext. De niet-expert vraagt zich dus af waarop zelfs deze opname met twijfel gebaseerd is, temeer daar op p. 8 van de inleiding ferm gezegd wordt dat in de selectie teksten verworpen zijn die tot op heden vaak als lied zijn beschouwd. Die uitspraak wordt geconcretiseerd in bijlage 1.⁵ Daar vinden we onder het kopje Den Haag, KB, 129 A 10 als argumentatie voor het schrappen van een in een eerdere fase van het werk aan het *Repertorium* wel opgenomen liedvermelding: ‘De 2 verzen op f. 44 zijn geen liedje maar geven de inhoud van een liedje weer.’ Dit zou men ook van ‘Hebban olla vogala’ kunnen zeggen. Het *Repertorium* lijkt dus bij tijden zijn eigen criteria niet te volgen en inconsistent te zijn. Beide dingen horen niet.

Nu is de situatie hier ingewikkelder dan zij lijkt. Er kan namelijk geargumenteed worden dat ‘Hebban olla vogala’ sterk lijkt op de *Frauenstrophén* die we in de middeleeuwen door heel Europa heen aantreffen en waarvan op velerlei gronden aanneemelijk is gemaakt dat het gaat om gezongen lyriek. Op basis van die analogie is de hypothese dat ‘Hebban olla vogala’ toch een lied is, zeer wel verdedigbaar. En dan wordt ook de opname in een liedrepertorium met uitdrukking van twijfel een begrijpelijke handelwijze. Alleen, dat had dan voor niet-specialisten verantwoord moeten worden. Dat had heel goed beknopt gekund in het ‘commentaar’veld van de beschrijving. De schijn van willekeur en het gebruiken van niet geëxpliciteerde normen hadden vermeden moeten worden.

– Iets anders vinden we bij T0699 en T4651. In beide gevallen gaat het om een plaats in een toneeltekst waar een regieaanwijzing zegt dat een personage een lied gaat zingen. In beide gevallen is noch de tekst noch de melodie overgeleverd. Verder is T1556 als ik het goed begrijp (de omschrijving is niet heel helder) een verwijzing in een gedrukt boek naar een lied dat martelaren zongen. De tekst van dat lied staat er in het boek niet bij, al is er wel een suggestie van wat bedoeld zou kunnen zijn. Tenslotte is er in het *Aemstelredams Amoreus lietboek* (de eerste gedrukte bron in het *Repertorium*) een katern weg. Daarop stonden de liederen 124-135 waarvan in de inhoudsopgave van dat liedboek de incipits bewaard zijn gebleven. Al die incipits zijn als liedvermelding opgenomen. Alle in deze alinea genoemde gevallen horen mijns inziens niet in het *Repertorium* thuis. Het gaat steeds om bewijzen dat er liederen zijn geweest, niet om liederen volgens de criteria van het *Repertorium*.

Nu is het begrijpelijk dat een onderzoeker dit soort gegevens niet voor zich wil houden. Het gaat immers om relevant materiaal dat niet zomaar beschikbaar is. Maar waarom dan geen bijlage gemaakt van verwijzingen naar niet overgeleverde liederen? Als het creëren van een bijlage uit de database technisch moeilijk was, zou ook een register in de boekuitgave van alle T-nummers die liedverwijzingen betreffen, het gesignaleerde probleem hebben kunnen ondervangen. Dan had meteen ook vermeld kunnen worden of de gegeven verwijzingen het resultaat zijn van systematisch zoekwerk of toevallige vondsten betreffen. Zo'n presentatie zou niet alleen de innerlijke consistentie van het eigenlijke repertorium vergroot hebben, maar had het gebruikers ook makkelijker gemaakt: ze hadden dan de problematische gevallen meteen ordelijk bij elkaar gehad en hadden die niet meer zelf uit een lijst van zo'n 8000 nummers bij elkaar hoeven te zoeken.

Het ad-hockarakter van mijn speuren in het *Repertorium* vond ik onbevredigend. Daarom heb ik als steekproef alle liederen uit het handschrift-Van Hulthem genomen en gekeken wat daar over te zeggen is.⁶ Het gaat in totaal om zeventien nummers.

– Vier hebben het woord 'lied' in de titel en soms staat er ook een melodie bij (T2959, T3833, T4860, T7002). Het gaat dus om probleemloze gevallen.

– Vier betreffen een deel van een grotere verhalende tekst, dat wordt ingeleid of afgesloten met de vermelding dat het om een lied gaat (T0386, T0459, T3600, T7612). Ook hiermee kan men alleen maar akkoord gaan.

– Zes vermeldingen verwijzen naar fol.30v,⁷ een folio waarvan een deel is afgesneden en dat notenbalken en flarden tekst bevat. De stukjes tekst zijn geïnterpreteerd als opschriften. Wie in de facsimile het betreffende folio bekijkt, zou zich kunnen afvragen of er wellicht minder vermeldingen in het repertorium hadden kunnen voorkomen. Onder het opschrift *Vrou met eren* bijvoorbeeld komen twee notenbalken voor. Die krijgen allebei een vermelding. Zouden ze niet samen een melodie kunnen representeren? De melodieën in de twee balken zijn echter in verschillende toonaarden,⁸ dus de gegevens in het *Repertorium* zijn correct. Wederom geen methodische problemen.

– Er zijn twee randgevallen, waarvan het eerste T6517 *Van eenre baghinen een goede boerde* (H132) is. Deze tekst staat waarschijnlijk in het *Repertorium*, omdat de eerste regel luidt: ‘Van eenre baghinen willic u singen’. Als dit klopt, heb ik er moeite mee en zijn de criteria van het *Repertorium* hier heel ver opgerekt. Ik denk namelijk dat *singen* net als *horen/lesen* heel weinig zegt over de concrete productie of receptie van een tekst en aanzienlijk minder distinctief is dan de term ‘lied’. Ik had hier graag expliciete toelichting gezien via het ‘commentaar’veld, maar ik begrijp waarom de tekst opgenomen is. Terzijde zij erop gewezen dat deze tekst precies vanwege de eerste regel niet voorkomt in het sprokenrepertorium van Hogenelst.⁹ Hogenelst hanteert namelijk als een van haar criteria voor opname dat een tekst niet bedoeld moet zijn om gezongen te worden, omdat zij alleen voordrachtsteksten wil repertoriëren. Het liedrepertorium krijgt in dit geval dus steun van een ander repertorium.

Het tweede randgeval is T4150, *Van verlorende dienste* (H48). De tekst heeft in Hulthem geen wijsaanduiding, er is geen contrafact, geen melodie, en in de directe omgeving komen geen andere liederen voor. Ikzelf zou de teksten in de directe omgeving eerder als sproken karakteriseren. Als eerste trefwoord in de beschrijving vinden we echter zonder meer ‘liefdeslied’. In het Commentaar wordt alleen gezegd dat het een acrostichon betreft en wordt naar een studie van Willaert verwezen.¹⁰ Via dat artikel of via de verwijzingen op de cd-rom naar andere vindplaatsen van dezelfde tekst komt de gebruiker er achter dat de tekst ook in het Haagse liederenhandschrift staat.¹¹ De karakterisering als lied zal dan wel op het voorkomen in dat handschrift gebaseerd zijn. Maar in het Haagse liederenhandschrift staan niet alleen liederen en de directe context daar lijkt mij net als in Hulthem te bestaan uit sproke-achtige, of in elk geval verhalende teksten. Het is dus een discutabel geval.

– Ten slotte is er een tekst waarvan ik de opname echt niet begrijp. Dat is T6093, *Van mauwene dat es Een evel poent* (H127). In het sprokenrepertorium van Hogenelst wordt deze tekst gekarakteriseerd als: ‘hekelende profaan-ethische sproke. Betogend’.¹² Het *Repertorium* zegt zonder toelichting: ‘vermaanlied’. Opnieuw is de vraag: waarom? Volgens mij is geen enkel van de genoemde criteria hier van toepassing. En in dit geval nemen twee repertoria tegengestelde standpunten in.

Het feit dat zich onder de problematische gevallen een tekst bevindt die ook in een ander repertorium staat, is een reden om de derde algemene vraag uit mijn inleiding onder de loep te nemen: zijn er ook strofische teksten met een potentiële melodie die toch niet als lied worden beschouwd? Zoals gezegd rept de inleiding hierover met geen woord, maar in het *Repertorium van Middel nederlandse liederen in bronnen tot 1500, deel I*, een voorfase van dit *Repertorium*, staat er wel wat over.¹³ Op pagina 7 zegt Strijbosch, de auteur, dat er een reeks strofische teksten is die gewoonlijk geen lied zijn: sproken, berijmde gebeden, rederijkersrefreinen en -balladen, minnereden, spreukstrofen. Van de meeste van deze teksttypen bestaan repertoria. Daarom zijn ze in principe buiten haar repertorium gehouden. Alleen als zeker is dat zo’n tekst toch

(ook) als lied moet worden beschouwd, wordt hij opgenomen. Als voorbeeld noemt ze een spreukstrofe met muzieknotatie: TI6II, 'en cort jolijt in deser tijt'.¹⁴ Deze tekst komt zowel in haar voorstudie als in het definitieve *Repertorium* voor, en terecht.

De enige plaats waar de lezer van dit *Repertorium* expliciet kan ontdekken dat dit criterium niet is verdwenen, is opnieuw in bijlage 1, waar verantwoord wordt dat de zogenoemde Lundse liederen niet zijn opgenomen, namelijk omdat ze vanwege hun vorm gerekend moeten worden tot de spreuken. Deze situatie is zeer onbevredigend. Als dit een criterium is, had het in de inleiding behandeld moeten worden en dan hadden ook de argumenten gegeven moeten worden waarom de ene strofische vorm wel een liedkarakter heeft en de andere niet. Ik zie zelf bijvoorbeeld geen duidelijk verschil in de aard van de gegevens wat betreft de twee sproken uit Hulthem en die rond de Lundse teksten. Ik begrijp dus niet waarom de samenstellers de ene groep wel en de andere groep niet opnemen. Mijn onvrede daarover neemt toe, omdat ze bij 'Hebban olla vogala' ernstig rekening gehouden lijken te hebben met de traditie in het vak, terwijl ze dat bij 'Lund' niet doen, en opnieuw zonder dat duidelijk is waarom. Let wel, het is goed mogelijk dat al deze beslissingen zeer verantwoord zijn, maar een gebruiker kan hier niets anders doen dan op de deskundigheid van de samenstellers vertrouwen en een goede gebruiker zou daartoe op dit soort punten niet bereid moeten zijn. Waar extra overwegingen spelen, moeten ze ook verwoord worden.

Voor ik dit deel van mijn betoog afrond, wil ik nog een verwant punt aansnijden. In de voorpublicatie van Strijbosch staat ook (p. 8-9): 'In het liederenrepertorium zijn in principe geen bronnen met vertaalde hymnen en sequenzen vermeld: waar deze echter voorkomen naast Middelnederlandse liederen, worden ze met deze liederen gerepertorieerd.' Deze opmerking komt in het *Repertorium* niet terug, mijns inziens ten onrechte. Via de optie geavanceerd zoeken op de cd-rom heb ik namelijk weliswaar geen hymne(n) gevonden maar wel 20 sequenzen. Om dit gegeven te kunnen wegen heeft een gebruiker van het *Repertorium* kennis van de selectiemethode nodig. Er had dus iets over opgemerkt moeten worden. Bovendien had ik dolgraag de achtergrond van deze handelwijze willen weten. Bij de gedrukte bronnen zijn de psalmvertalingen dominant aanwezig. En in de Latijnse traditie is er een evident verband tussen psalmen, hymnen en sequenzen. Waarom is de handschriftelijke traditie van Middelnederlandse hymnen en sequenzen dan niet systematisch ontsloten?

Wat de criteria en de toepassing daarvan betreft kan afsluitend gesteld worden dat de werkdefinitie waarmee het *Repertorium* gemaakt is, in principe acceptabel zijn, maar dat ze niet altijd consequent genoeg zijn toegepast en dat de verantwoording over hun toepassing ernstig tekortschiet. Als de steekproef uit het handschrift-Van Hulthem representatief is, dan is overigens de overgrote meerderheid van de nummers in het *Repertorium* zonder meer in orde.

De titel van het *Repertorium* spreekt van het Nederlandse lied tot 1600. Behalve een definitie van de term lied is dus ook een taalkundig-ruimtelijke (wat is Nederlands) en een temporele (wat is voor 1600) afgrenzing nodig. De temporele is relatief gemakkelijk. Wat het *Repertorium* daar over zegt snijdt allemaal hout en ik heb er geen kritiek op.¹⁵ De vraag wat Nederlands is, ligt veel moeilijker.¹⁶

Het *Repertorium* heeft niet gekozen voor de huidige landsgrenzen van België en Nederland als begrenzing. Deze beslissing kan alleen maar worden toegejuicht. De huidige landsgrenzen bestonden immers niet in de middeleeuwen. Om te bepalen wat dan wel als Nederlands moet worden beschouwd, worden twee verschillende sets criteria gehanteerd, een voor de periode tot 1500, een voor de zestiende eeuw.

Wat betreft de periode tot 1500 wordt in de inleiding Strijbosch samengevat die daarover uitgebreid argumenteert. Ik acht dat onjuist. De argumentatie had hier herhaald moeten worden. Gebruikers van een repertorium moeten niet verplicht zijn andere publicaties te raadplegen om zich een volledig beeld te vormen, zeker niet als het een relatief moeilijk bereikbare publicatie betreft.

Strijbosch argumenteert dat de huidige taalgrenzen niet gebruikt kunnen worden, omdat die voor 1500 nog niet bestonden. In het zuiden kan men een verbinding leggen tussen het Nederlandse deel van het Rijn/Maasgebied, het Ripuarische gebied (rond Aken en Keulen) en het Moezel-Frankische gebied (rond Trier en Koblenz). Het Ripuarische gebied wordt wel meegenomen, het Moezel-Frankische niet. Dit heeft twee redenen. De eerste is dat de streek van het Moezel-Frankisch waarschijnlijk beschouwd kan worden als eigen literatuurgebied. De tweede is dat het opnemen ervan de zuidgrens zo zuidelijk zou leggen dat het de werkbaarheid in gevaar zou brengen. Er is dus een combinatie van een inhoudelijk en een pragmatisch argument. Noordelijker, dat wil zeggen ten noorden van Arnhem, was er feitelijk sprake van een talig continuüm van het huidige Oost-Nederland tot in het Baltische gebied. Omdat het hier niet mogelijk is op taalkundige gronden grenzen te trekken, is een pragmatische grens gekozen. Alleen materiaal dat westelijk van de Eems is ontstaan, is opgenomen. Hierop wordt alleen een uitzondering gemaakt als oostelijker bronnen gekoppeld kunnen worden aan het te repertoriëren gebied.

Ik laat het beoordelen van de inhoudelijke afwegingen op dit terrein liever aan anderen, maar wil graag benadrukken dat mij het gebruiken van een combinatie van inhoudelijke en pragmatische overwegingen bij een onderneming als deze onontkoombaar lijkt en dat ik deze wijze van argumenteren waardeer. Ik weet namelijk waar ik aan toe ben en ken de aard van de gehanteerde argumenten. Bij implicatie lijkt het mij dus probleemloos om akkoord te zijn met de gehanteerde ruimtelijke criteria voor het oudste deel van het *Repertorium*.

Strijbosch spreekt in aansluiting op deze beschouwing over het feit dat in het aldus afgebakende gebied (als ik het goed zie vooral in het Ripuarische stuk) ook handschriften zijn vervaardigd waarin Hoogduitse liederen voorkomen, onder anderen van Neidhart en Reinmar von Zweter. Dan zegt ze: 'Aangezien dergelijke handschriften

van groot belang lijken voor de geschiedenis van het hoofse lied in het genoemde gebied, zijn ze bij wijze van uitzondering opgenomen, ondanks het feit dat ze niet in de taal ervan geschreven zijn' (p. 5). Dit argument lijkt mij niet valide. Geen enkel repertorium kan bruikbaar zijn voor het beantwoorden van alle vragen. Om dit concrete geval op de spits te drijven: zou je voor een studie van de geschiedenis van het hoofse lied in het genoemde gebied niet ook de Franse overlevering aldaar moeten kennen? En houdt dat dan niet in dat die opgenomen had moeten worden? Mijns inziens maakt deze uitzondering het *Repertorium* niet echt geschikt voor onderzoek naar de ruimere vraagstelling en vertroebelt ze het beeld voor gebruikers met andersoortige vragen. De situatie in het definitieve *Repertorium* is nog problematischer dan in dat van Strijbosch, omdat deze uitzondering niet verantwoord wordt. De Hoogduitse auteurs zijn wel gerepertorieerd, maar het opmerkelijke daarvan is niet gesignaleerd, noch in de inleiding noch bij afzonderlijke liederen. Daar komt bij dat een aantal liederen van Hoogduitse auteurs in meer dan één bron voorkomt. In principe is het dus mogelijk dat in het ontsloten materiaal Hoogduitse versies naast Nederduitse of Ripuarische 'Umschreibungen' voorkomen. Ik heb daar niets over kunnen vinden en ik hoop dat ik dingen over het hoofd heb gezien, want er kan toch niet worden aangenomen dat dit soort dialectologische kwesties door modale gebruikers op eigen houtje en slechts op basis van incipits en een enkel opschrift kan worden opgelost.

Voor de zestiende eeuw wordt goeddeels hetzelfde gebied ontsloten, maar in het zuidoosten heeft men de grens op laten schuiven, omdat de invloed van het Hoogduits toegenomen is. De zuidgrens is nu de lijn Maastricht-Aken-Keulen. Deze argumentatie is helder en verdedigbaar. Dan echter staat er dat vanaf Keulen de Rijn als oostgrens geldt en dat bronnen uit Keulen zelf buiten het *Repertorium* zijn gelaten. Wat het tweede betreft, dit is niet waar. Het trefwoord 'Keulen' in het zoekscherm voor bronnen levert treffers uit de zestiende eeuw op.¹⁷ Als men het eerste letterlijk neemt, zouden bronnen uit bijvoorbeeld Arnhem, Deventer en Zwolle uitgesloten moeten zijn, omdat die zich aan de 'west'kant van de Rijn bevinden. Waarschijnlijk zal de uitspraak wel bedoeld zijn voor het gebied tot aan de huidige landsgrens. Ook bij die interpretatie wordt het criterium overigens niet streng gevolgd. Het *Repertorium* bevat een bron uit Empel en twee uit Rees, plaatsjes op de westoever van de Rijn.¹⁸ Problematischer dan deze onduidelijkheid en het niet respecteren van het criterium vind ik overigens dat het niet verantwoord wordt. Bij mijn weten verandert er in de zestiende eeuw in het 'Nederduitse' gebied heel weinig in de linguïstische situatie. Waarom is de Eems dan niet als oostgrens aangehouden? Dat zou voor gebruikers eleganter en eenvoudiger geweest zijn.

De opname van bronnen uit Empel en Rees zou gemotiveerd kunnen zijn door de mededeling: 'Ook buiten het aldus afgebakende gebied zijn Nederlandstalige liederen opgetekend. Deze zijn in dit repertorium eveneens beschreven.' Deze uitspraak levert een methodologische tegenspraak op. Immers wat als Nederlands beschouwd moet worden, was op linguïstische gronden niet te bepalen. Daarom is voor een geografisch

criterium gekozen. Dat geografische criterium wordt hier op niet nader toegelichte linguïstische gronden weer verlaten. Dit is een van de meest onbevredigende elementen uit het *Repertorium*. Gebruikers voor wie het talige/geografische aspect van belang is, moeten het *Repertorium* voor de zestiende eeuw met de grootst mogelijke voorzichtigheid benaderen.

Voor een volledig perspectief moet aan deze kritiek wel worden toegevoegd dat bij een aantal gedrukte bronnen de plaats van productie helemaal niet de beoogde afzetmarkt lijkt te zijn, wat de situatie complexer maakt dan die bij de handschriftelijke overlevering. Bovendien is dit *Repertorium* het eerste grote ontsluitingsproject waarbij de moderne landsgrenzen principieel genegeerd zijn. Het is dus ook wel begrijpelijk dat er niet meteen een volledig bevredigende oplossing geboden wordt. En naar alle waarschijnlijkheid zal het opnemen van al dit oostelijke materiaal een van de meest vernieuwende aspecten van het *Repertorium* blijken te zijn.

Het wordt tijd om de balans op te maken. In het bovenstaande is betoogd dat de algemene criteria waarop het *Repertorium* gebouwd is, verdedigbaar, verstandig en (als mijn steekproeven representatief zijn) in grote lijnen consistent toegepast zijn. Het bevat echter materiaal dat er strikt genomen niet in thuishoort, de grondslag van een aantal beslissingen is niet duidelijk en de verantwoording is veel te beknopt. Met name bij de linguïstisch/geografische afbakening zijn bedenkingen geformuleerd, maar zoals gezegd, juist op dit terrein is tegelijkertijd werkelijk vernieuwend gewerkt.

Deze kritiek dient in breder perspectief gezien te worden. Specialisten zullen probleemloos met dit nieuwe hulpmiddel kunnen werken, omdat zij de valkuilen waarvan hierboven sprake is geweest uit de eigen praktijk wel kennen en omdat zij meestal een redelijk beeld zullen hebben van de secundaire studies die hier bekend verondersteld worden. Niet-specialisten zullen het repertorium makkelijk kunnen gebruiken, want de gebruiksinstructies zijn helder, maar het is denkbaar dat zij in bepaalde gevallen op het verkeerde been gezet worden.¹⁹ Voor een deel is dit echter onvermijdelijk, omdat bij een onderneming als deze altijd randgevallen bestaan, welke criteria men ook hanteert, en die altijd problemen opleveren.

Beide groepen gebruikers zullen diep onder de indruk zijn van de enorme rijkdom aan gegevens die het *Repertorium* bevat en tevreden over de mogelijkheden die met name de cd-rom biedt om dit grote corpus te bevragen. De meerderheid van de hierboven geformuleerde kritiek is voortgekomen uit het sorteren van het hele materiaal op verschillende manieren en vervolgens de randen van de ordening te bekijken. Het heeft iets ironisch dat het juist de kracht van deze onderneming is die het zo makkelijk maakt de zwakke plekken ervan aan te wijzen.

Noten

- 1 Dicke & Grubmüller 1987.
- 2 De termen zijn ontleend aan Van Gorp e.a. 1991, p. 379, 384.
- 3 Ik volg de aanduidingen van het *Repertorium*. T+nummer duidt een tekst aan, M+nummer een melodie.
- 4 Zie o.a. haar bijdrage aan deze bundel.
- 5 *Repertorium*, II, p. 828.
- 6 Ik heb het trefwoord 'Hulthem' gebruikt op de cd-rom. Het volgende gaat over de uitkomsten van die zoekactie.
- 7 T7002 en vijf gevallen zonder nummer.
- 8 Mondelinge mededeling van K. Vellekoop, tijdens het symposium in 2001.
- 9 Hogenelst 1997, I, p. 67.
- 10 Willaert 1986.
- 11 Kossmann 1940, nr. 18, p. 25-26.
- 12 Hogenelst 1997, II, p. 77.
- 13 Strijbosch 1996.
- 14 Vgl. Van Anrooij & Mertens 1992, p. 228.
- 15 *Repertorium*, I, p. 16.
- 16 *Repertorium*, I, p. 15.
- 17 D003 komt zeker uit Keulen. Van D283, D284, D285, D287 en D289 wordt die herkomst verondersteld. Terzijde: het trefwoord 'Keulen' leverde ook D444 op, wat mij verbaasde, omdat het daarbij gaat om een in Antwerpen gedrukt boek.
- 18 H093 ('Darfelder Liederhandschrift'), D057 (Coornhert, *Abrahams Uutganck*. Rees: Derick Wylicks van Santen, 1575), D235 (Soetken van den Houde, *Een Testament*. Rees: Thierry Wulicks van Santen, c. 1582).
- 19 Dat zou op te vangen zijn door een uitgebreidere toelichting op te nemen in de internetversie van het *Repertorium* en door het aanpassen van een aantal velden in de database.

Literatuur

- Anrooij, W. van & Th. Mertens, "‘Een cort jolijt’". Middelnederlandse spreukstrofen met het rijmschema aabccb', in: F. Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 219-233, 392-399.
- Dicke, G. & K. Grubmüller, *Die Fabeln des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihre lateinischen Entsprechungen*. München 1987.
- Gorp, H. van e.a., *Lexicon van literaire termen*. 4de volledig herziene druk. Groningen 1991.
- Hogenelst, D., *Sproken en sprekers. Inleiding op en repertorium van de Middelnederlandse sproke*, 2 delen. Amsterdam 1997.
- Kossmann, E.F. (red.), *Die Haager Liederhandschrift. Faksimile des Originals mit Einleitung und Transskription*. Den Haag 1940.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*, ed. M. de Bruin & J. Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen en cd-rom.
- Strijbosch, C., *Repertorium van Middelnederlandse liederen in bronnen tot 1500, deel 1*. Antwerpen 1996.

Willaert, F., 'Vier acrostichons in het Haagse liederhandschrift', in: G. van Eemeren en F. Willaert (red.), *'t Ondersoek leert: studies over middeleeuwse en 17de-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof. dr. L. Rens*. Leuven etc. 1986, p. 93-104.

Over de auteurs

Ineke van Beersum (1957) studeerde milieuhygiëne aan de Landbouw Hogeschool Wageningen en later muziekwetenschap aan de Universiteit Utrecht. Als musicologe is zij sinds 2005 betrokken bij de Nederlandse Liederbank van het Meertens Instituut, waar ze de veldwerkopnamen uit de collectie *Onder de groene linde* documenteert. Haar onderzoeksinteresse gaat uit naar de zangers en zangeressen en hun eigen inbreng in de mondelinge overlevering van liederen. Zij had een belangrijk aandeel in de selectie en redactie van de onlangs verschenen cd-box *Onder de groene linde*.

Herman Brinkman (1958) is clusterleider en senior onderzoeker bij het Huygens Instituut KNAW in Den Haag. Hij publiceerde over Middelnederlandse literatuur in haar sociale en politieke context en editeerde samen met Janny Schenkel het Comburgse handschrift en het Handschrift-Van Hulthem in de reeks Middeleeuwse Verzamelhandschriften uit de Nederlanden. Tegenwoordig werkt hij met Ike de Loos aan een kritische uitgave van het Gruuthuse-handschrift; daarnaast houdt hij zich bezig met editiewetenschap en processen van cultuuroverdracht.

Martine de Bruin (1969) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit Utrecht. Vanaf 1995 is ze als onderzoeker verbonden aan het Meertens Instituut, afdeling Etnologie. Hier werkte ze aan het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* in samenwerking met de Universiteit Antwerpen, gepubliceerd in 2001. Vervolgens werkte ze mee aan het project Straatliefden dat werd gepubliceerd op de site Het Geheugen van Nederland. Ze verzorgde de technische ontwikkeling van de Nederlandse Liederbank, waarin de resultaten van deze projecten zijn ondergebracht. Daarnaast werkt ze aan een proefschrift over de smartlap.

Dirk Coigneau (1948) studeerde Germaanse Filologie aan de Universiteit Gent en is daar sedert 1971, thans als hoofddocent, verbonden aan de Vakgroep Nederlandse literatuur. Hij promoveerde op een proefschrift over het komische en het zottheidsthema bij de rederijkers (*Refreinen in het zotte bij de rederijkers*, uitgegeven in 1980-1983) en publiceerde over verschillende andere genres en thema's uit de rederijkersliteratuur, over toneel, *Mariken van Nieumeghen*, Eduard de Dene, Cornelis Crul en Matthijs de Castelein.

Anikó Daróczy (Kolosvár, Roemenië 1967) studeerde Engelse en Nederlandse taal- en letterkunde aan de Eötvös Loránd Universiteit te Boedapest en doceert momenteel oude Nederlandse letterkunde en literaire vertaling aan de Károli Gáspár Universiteit in dezelfde stad. Ze is daarnaast werkzaam als literair vertaalster. In 2005 promoveerde ze in Leuven op het proefschrift *Groet gheruchte van dien wondere* over Hadewijch, over wie ze eerder *Ende hier omme swighic sachte* (boek en cd) publiceerde; ook werkte ze mee aan een Hongaarse vertaling van teksten van Hadewijch. Verder schreef ze over de Hongaarse dichteres Zsuzsa Beney, wier verzamelde gedichten ze heeft uitgegeven.

Willem Pieter Gerritsen (1935) studeerde aan de Universiteit Utrecht en aan de Sorbonne, promoveerde in 1963 bij Maartje Draak, doceerde van 1968 tot 2000 als hoogleraar letterkunde van de middeleeuwen aan de Universiteit Utrecht en bezette van 2001 tot 2007 de Scaliger-leerstoel aan de Universiteit Leiden. Publiceerde onder meer over Arturromans en middeleeuwse lyriek. Is sinds 1978 lid van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Ontving in 1999 de Prijs voor Meesterschap van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde voor zijn gehele oeuvre.

Louis Peter Grijp (1954) studeerde muziekwetenschap in Utrecht, waar hij in 1991 promoveerde, en luit aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Hij werkt bij het Meertens Instituut in Amsterdam als senior onderzoeker en hoofd van het Documentatie- en Onderzoekscentrum van het Nederlandse lied, waar de door hem gestichte Nederlandse Liederbank wordt gemaakt. Daarnaast is hij bijzonder hoogleraar in de Nederlandse liedcultuur in heden en verleden aan de Universiteit Utrecht en artistiek leider van Camerata Trajectina. Hij was hoofdredacteur van *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (2001).

Hermine Joldersma (Hagersville, Canada 1953) studeerde Duitse taal- en letterkunde en promoveerde in 1982 op het *Antwerps Liedboek* bij Michael Curschmann in Princeton. Sinds 1985 is zij hoogleraar Germanistiek aan de University of Calgary in Canada. Zij publiceert vooral over de internationale dimensie van het Middelnederlandse lied (oratie Belle van Zuylen leerstoel, Universiteit Utrecht 2004). Zij werkte mee aan de editie van *Het Antwerps Liedboek* uit 2004 en gaf met Louis Grijp *Testimonials and Songs of Martyred Anabaptist Women in the Low Countries* (2001) uit.

Ulrike Hascher-Burger (1955) studeerde muziekwetenschappen, historische hulpwetenschappen en middeleeuwse geschiedenis aan de universiteiten Tübingen en Bazel. Ze is gepromoveerd aan de Universiteit Utrecht op een muziekhandschrift uit kringen van de Devotio moderna. Aan de Universiteitsbibliotheek Tübingen heeft zij middeleeuwse handschriften gecatalogiseerd tijdens een project van de *Deutsche Forschungsgemeinschaft*. Ze is geaffilieerd onderzoeker bij het Onderzoeksinstituut voor

Geschiedenis en Cultuur van de Universiteit Utrecht en docent muziekgeschiedenis bij HVOV Amsterdam, Vrije Universiteit Amsterdam. Haar belangstelling gaat uit naar middeleeuwse muziekhandschriften vooral uit de *Devotio moderna*, waarover zij onder andere twee monografieën/edities en een omvangrijke website (www.musicadevota.nl) heeft gepubliceerd.

Ike de Loos (1955) studeerde muziekwetenschap in Utrecht en promoveerde aldaar op een onderzoek naar de notatie van het gregoriaans. Ze is gespecialiseerd in middeleeuwse monodie (zowel religieus als wereldlijk) en vroege meerstemmigheid. Sinds 2005 werkt ze samen met Herman Brinkman aan het Huygens Instituut aan de integrale editie van het Gruuthuse-manuscript. Ze heeft aan verschillende universiteiten college gegeven; tevens geeft ze les aan de opleiding Oude Muziek van het Fontys Conservatorium te Tilburg. Daarnaast is ze als coördinator verbonden aan het Liturgisch Instituut (Universiteit van Tilburg).

Johan Oosterman (1962) studeerde Nederlands in Groningen en promoveerde in Leiden in 1995 bij Frits van Oostrom. Van 1997-2000 heeft hij aan de Universiteit van Antwerpen in samenwerking met het Meertens Instituut gewerkt aan het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*. Sinds 2002 is hij werkzaam aan de universiteit in Nijmegen, vanaf 2006 als hoogleraar Oudere Nederlandse letterkunde. Recente publicaties zijn *De zeven wijze mannen van Rome* (vertaling en nawoord) en *In daz Niderlant gezoget. De periferie in het centrum: het Maas-Rijngebied als speelveld voor filologen* (oratie).

Herman Pleij (1943), emeritus-hoogleraar Historische Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Houdt zich bezig met de literatuur van de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd, de rol van de drukpers en de ontwikkeling van collectieve mentaliteiten in de lage landen. In 2007 verscheen *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1400-1560*. Werkt aan een jeugdboek over de middeleeuwen en aan een boek *Anna Bijns, van Antwerpen*.

Dieuwke E. van der Poel (1958) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Universiteit Utrecht, waar zij in 1989 promoveerde op een proefschrift over de Middelnederlandse bewerkingen van de *Roman de la Rose*. Zij is als senior docent-onderzoeker verbonden aan het Departement Nederlands en het Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur van de Universiteit Utrecht en publiceert vooral over het wereldlijke en geestelijke lied in de late middeleeuwen, voorts over allegorie, toneel en gender.

Björn Schmelzer (1975) studeerde musicologie en culturele antropologie in Leuven. Hij schreef zijn thesis over de vocale versierpraktijken van broederschappen op Noord-

Sardinië. Deze kennis en ervaring past hij toe in het muzikale kunstenaarscollectief Graindelavoix, dat hij in 1999 oprichtte indachtig het woord van Roland Barthes: “Le grain, c’est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute”. Met deze groep, waarin hij als artistiek leider zelf meezingt, maakte hij cd’s met muziek van Ockeghem, Binchois en Brabantse mystici, minstreels en monniken uit de dertiende eeuw.

Clara Strijbosch (1956) studeerde piano aan het Utrechts conservatorium en Nederlandse taal- en letterkunde aan de Utrechtse Universiteit. Daar promoveerde zij in 1995 cum laude op een proefschrift over de Ierse heilige Brandaan, dat in 2000 in Dublin in een Engelse bewerking verscheen als *The Seafaring Saint*. Van 1992-1995 werkte zij in Antwerpen aan een liederenrepertorium, dat in 2001 verscheen als *Repertorium van het Middelnederlandse Lied tot 1600*. Zij publiceerde een dertigtal wetenschappelijke artikelen over middeleeuwse reisliteratuur en lyriek. Sinds 2000 werkt zij als docent, journalist en onderzoeker.

Helmut Tervooren (1935) is emeritus-hoogleraar Duitse taal- en letterkunde van de middeleeuwen aan de Gerhard-Mercator-Universiteit in Duisburg. Hij gaf *Des Minnesangs Frühling* uit en publiceerde tal van werken over Minnesang en Sangspruchdichtung, over middeleeuwse literatuur in het Rijn-Maasgebied en over de taalgiedenis van het Nederrijng gebied. Recentelijk verscheen van hem *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas* (2006). Daarnaast is hij mede-uitgever van het *Zeitschrift für deutsche Philologie*.

Paul Wackers (1950) is hoogleraar Oudere Nederlandse letterkunde voor 1500 aan de Universiteit Utrecht. Hij publiceert onder andere over de Nederlandse en de Europese Reynaerttraditie, over de relaties tussen het Latijn en het Nederlands in de middeleeuwen en over religieuze literatuur. In zijn onderzoek is aandacht voor methodologie een rode draad.

Frank Willaert (1952) is gewoon hoogleraar in de Middelnederlandse letterkunde aan de Universiteit Antwerpen. Hij publiceerde vooral over middeleeuwse mystiek (Hadewijch, Ruusbroec) en minnelijerik. Met Louis Grijp leidde hij het project dat in 2001 resulteerde in het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*. Samen met Veerle Fraeters en Louis Grijp is hij de uitgever van de meest recente editie van Hadewijchs liederen (2008). Hij legt nu de laatste hand aan een geschiedenis van het Nederlandse minnelied in de middeleeuwen, die bij Amsterdam University Press zal verschijnen.

Register

A

Achterberg, G. 129
Achtien-de Jager, J. 341
Adelheid Langmann 184
Aemstelredams Amoreus Liedboek 178, 208,
211, 225, 251, 253, 324, 353
aftelversjes 314
Ain ellend schyd durch zahern flins (Oswald
von Wolkenstein) 121
alba amicorum 270
Albrecht, C. 44-45, 47
Album Aefgen Claesdochter van Gibrant 290
Album Agnes de Hertog 290
Album Aleyd van Arnhem 290
album amicorum 210, 212
Album Anna de Hertoghe 290
Album Clara de Beers 211, 290
Album Dorte Gjoë 289
Album gravinnen van Egmond 290
Album Habel Wiglesdr Herema 290
Album Henricus van der Borch 290
Album Johanna Bentinck 288
Album Johannes Rademaker 290
Album Magdalene Bonde 289
Album Margriet van Mathenesse 288
Album Maria van Besten 271-281, 283, 286,
288-290
Album Marie de Bekercke 290
Album Marie de Marnix 290
Album Philippe d'Auxy 290
Album Quirine van Horne 290
Album Sophia van Renesse van der Aa 288
Album Theodora van Wassenaer en Duven-
voerden 288
Album Walraven van Stepraedt 288
Alfonso de Wijze 60
Al hadde wy vijfenveertich bedden 20
Alit en Lijsbeth 192, 202-203
Alkmaar, beleg van 245
Alle Vögel sind schon da 302
Als de eckelen rijpen 277, 290
Ambraser Liederbuch 178, 256
Amoureuse Liedekens 208, 211, 266
Andersen, F. 339
Antwerps Liedboek 12, 14, 16, 21, 24, 27,

29, 196, 206-207, 213, 223, 225, 252,
256, 258, 260, 269-271, 276, 278, 299,
303-305, 307-308, 312, 314-315, 317,
319-320, 324-326, 331, 345

apertum 112

Arnim, A. von 304

Arnim-Brentano, B. von 304

Augsburger Liederbuch 79

Augustinus 153

Axters, S. 183, 185

B

Bake, J. 299

ballade 78, 112, 314, 331

Barrefelt, H.J. 219, 221, 225-226, 228

Bartók, B. 42

Bastiaanse, F. 131, 133

Bazelmans-Versteinen, I. 336, 338

Beaumont, Herbert 209

Beaumont, Simon 209

Becker, H. 82

Beers, Clara de 211, 212

Beersum, I. van 17

Behr, H.J. 83

Beney, Z. 42-45, 47

Benkhäuser Liederhandschrift 289

Bentheim, Adolph van 274

Berchem, Engelbert van 274

Berg, Friedrich van 274

Berge, I. zum 306

Berlijns Liederhandschrift (15e eeuw) 76,
78, 83

Berliner Liederhandschrift (16e eeuw) 289

Berlioz, H. 307

Besten, Adolph van 272

Besten, Anna van 272

Besten, Geerlig van 272-273

Besten, Hendrik van 272

Besten, Johan van 272-273

Besten, Maria van 272, 275

Besten, Sijert van 272

Besten, Sofia van 273

Besten, Wolter van 273

Biezen, J. van 106

Bilderdijk, W. 299, 301-302

Binnendijk, D.A.M. 134-135
 Blankenheimer Tristan-handschrift 76
 Boerdelijck Geck 196-197
 Boeren, P.C. 162
 Boertelijck Sin 192, 195, 203
 Boisot, L. van 242
 Bolte, J. 271
 Bonaventura 184
 Bor, P. 233, 247
 Borne, D. van de 221, 227
 Boudewijns, Katharina 208
 Brahms, J. 307
 Brednich, R. 269, 271, 276
 Brentano, C. 304
 Breughel, G.H. van 202
 Brienens, Derk van 275
 Brink, J. ten 130
 Brinkman, H. 16
 Broeders van het Gemene Leven 164
 Bronchorst, Kathryna van 271, 276
 Brouwer-Somhorst, H. 323
 Bruder Hans 83
 Buuren, F. van 156, 159
 Böhme, F. 178

C

Canin, J. 231, 234
 Cantica H.N. Lieder offte gesange 223
 Cantigas de Santa Maria 60
 Carmina Cantabrigensia 83
 Carton, C. 129-130, 142
 Catharinaconvent (Hoon) 163
 Cerquiglioni, J. 98, 100
 charivari 25, 27
 Charles d'Orléans 93
 Christina van Sint-Truiden 65
 Christina van Stommeln 64
 Christine Ebner 184
 clausum 112
 Clinghermans, J. 275
 clos 112
 Cock, Symon 206
 Coigneau, D. 15
 conductus 63
 Confoort confoort sonder verdrach 224, 284
 Const, cracht, wille zonder daet 99
 constraints 314, 333
 contrafactuur 13, 56, 58, 222
 Coornhert, D.V. 208, 222, 264
 Coppelt aen een, de nacht is lanck 22
 Corbellini, S. 161

Cornelis Loufsz 265
 Coster, D. 131-132
 Coster Johannus 192, 196-197
 croonspel 25
 Csángó's 38-39, 41
 Cupido triumphant 261
 Czerny, C. 307

D

Daar achter in dat vensterlain 323
 Daar achter in die velden 334
 Daar had eens een meisje water gehaald 327
 Daar reed een jonkheer, hij was wellegemoed 327
 Daar reed een markgraaf al over de Rijn 328
 Daar was er eens een ruitertje 327
 Daar zou een magetje vroeg opstaan 327
 Daer ick lach en sliep 254
 Dalman-Douma, B. 331
 Damien Vincentszoon 27
 Damsteegt, B.C. 135
 dans 24
 danslied 62
 Darfelder Liederbuch 269, 271, 276, 289
 Darmstädter Hs. 289
 Daróczy, A. 16, 56, 66
 Datheen, P. 242
 Dat reet een heer, In syn schilt knecht 325
 Dat sou een moey meisje te reyden gaen 325
 De bervoete bruers 191, 193, 195, 201
 De Blinde die tgelt begroef 192, 197-198, 202
 De fiere nachtegaal 12
 De katmaecker 192-193, 197
 Delen, M.-A. 270
 Delen zü Harzkamp, Sweher van 274
 De Luijstervinck 192, 196, 202
 Den Blinden ende synen Knecht 192, 198-199, 202
 Dene, Eduard de 28
 De Nichte 191, 199-200
 Den tijt is hier 257
 Deprez, A. 305
 Deschamps, E. 98
 Des Knaben Wunderhorn 304-305
 De sotslach 192, 199
 Desplenter, Y. 162
 Deutschland, Deutschland über alles 302
 Devoot ende profitelick boecxken 205, 207, 213
 D'Een ende d'Ander 192, 198, 202
 Diepenbrock, Eva van 275

Diessenhofener Liederblatt 107, 119
Dijn troost allein 115-117
dodenklacht 95
Doornbosch, A. 52, 311-312, 315, 318, 322-323, 331, 344
Douceline van Digne 65
Duijpen en Gebuerinne 192, 194, 202-203
Duyse, F. van 178-179, 186, 279, 308
Dylan, B. 23

E

Ebstorfer Liederhandschrift 180
Edda 48
editieproblemen 105
Een boerman hadde eenen dommen sin 325
Een Crijzman die eens buermans paert steelt 191-192, 197
Een lindeboom stond in het dal 327
Een nieu Gheestelijck Lietboecxken 277
Een nieu Lieden Boeck 277
Een ridder ende een meysken jonck 325
Een Soudaen had een dochterkijn 312, 326, 331
Een wijflic wijf vul reinicheden 92
Eeuwige Edict 233
Egelantier (Amsterdamse rederijderskamer) 262, 264
Egidius 95, 100, 129-133, 135-136, 138, 141
Egidiuslied 16
Egmond en Hoorne 233
Eikelenberg, S. 245
Ein Männlein steht im Walde 302
En daar waren twee gezusters 327
Enige Hijmnen ofte loffsangen 208
En Jan Albers die wou er uit rijden gaan 326
Erk, L. 178
Er was laatstmaal een heidens kind 311
esbatement 191
Es sprutten 3 blomkens in gennen tael 325
etnologie 11, 13, 16-17, 24, 29
etnomusicologie 13, 16

F

factie 191
Floris ende Blancefloer 300
Fonteyne (Dordtse rederijderskamer) 263
formes fixes 111
Fraeters, V. 12, 16
Franciscus van Assisi 64, 159
Frederik, don (Alvarez de Toledo) 245
Frings, T. 75

Froissart, J. 98, 100
Fruytiers, J. 224

G

Gar leis in senfter weis (Mönch von Salzburg) 107, 121-122
Gautier de Coincy 61
Geerts, N. 132, 141
geestelijk bespiegelend lied 180
geestelijk drinklied 180
geestelijk tafellied 180
Gennrich, F. 56
Gerritsen, W.P. 16, 132, 140-141, 314-314, 325, 337-338, 345
Gesellen van de Heilige Gheest 138
Geuzenliedboek 232, 234, 256
Ghisternavent was ic maecht 23
Ghy Amoruese gheesten 261
Ghy Venus kinderen jent 263
Gods licht wil nicht vorborgen zijn 221-222
Goethe, W. von 313
Gottfried von Straßburg 96
Goudriaan, K. 160
Graindelavoix, ensemble 53
Grijp, L.P. 16, 34-35, 37, 48-49, 55-58, 66, 205, 233, 243, 333
Grimm, J. 299, 313
Groot, J. 133
Grubbe, H.G. 273
Grubbe, H.J. 273
Gruuthuse-handschrift 16, 77-78, 91, 93, 100, 105-108, 122-123, 130, 132, 141-142, 208, 352

H

Hülsmann, M. 163
Hüsken, W.N.M. 191
Haags Liederhandschrift 77-78, 82, 354
Hadewijch 16, 33-34, 36, 38, 40, 42, 46-50, 55-58, 60, 66
Haerlems Oudt Liedt-Boeck 277, 279
Haghen, Anna 211
Haghen, Margareta 211
Halewijn, lied van Heer 326
Hamburger, J. 184
Handschrift-Van Hulthem 76, 107, 353-354
Handschrift Amsterdam I C 17 151
Handschrift Arnhem, Centrale Bibliotheek, hs 6 107
Handschrift Arnoldus Krouft/Crudener 289

Handschrift Bamberg Staatsbibliothek, Msc
Astr. 4 107
Handschrift Berlijn 190 119, 150, 154, 159,
176, 181, 207
Handschrift Berlijn 280 157
Handschrift Berlijn mgq 284 78
Handschrift Berlijn ms. germ. 922 107
Handschrift Brüder Helmstorff 289
Handschrift Brussel II 2631 151, 155, 157,
175, 181
Handschrift Brussel II 270 157
Handschrift Brussel IV 209/11 82
Handschrift Brussel IV 421 157, 176
Handschrift Den Haag 129 E 4 154
Handschrift Huis Bergh, hs. 70 163
Handschrift Utrecht 16 H 34 154-155, 157
Handschrift Vaticaanstad, Bibl. Apost. Vat. Pal
Lat. 1260 107
Handschrift Wenen 12875 154, 159
Handschrift Zwolle Emm. VI 151-152, 154-
155, 157
Hans Snapop 192-194, 196
Hascher-Burger, U. 15, 352
Hasselt, Augustijn van 222, 229
Hebban olla vogala 352
Hebel, J.P. 302
Heere, Lucas d' 221-223
Heeroma, K. 92, 105, 132-135, 141
Hegel, G.W.F. 303
Heine, H. 301
Hellinga, W.G. 308
Hendrik III van Brabant 84
Herder, J.G. 313
Herenc, Baudet 98
Het versteende brood 327
Het was een meisken vroech opghestaen 325
Het was op enen avond laat 327
Hiël 219
historielied 26
historische antropologie 11
hoefnagelschrift 106
Hoffman, D.L. 303
Hoffmann von Fallersleben, A.H. 16, 130,
299-308, 313
Hogendorf-Dijkstra, A.P. 338
Hogenelst, D. 157
Holländische Volkslieder 302
Holzapfel, O. 303-305
Horae Belgicae 300, 307
Huis der Liefde 220, 222, 226
Hulst, Jan van 98, 100, 138
Hummelen, W.M.H. 191

Hus, J. 220
hymnen 355

I

Ick ginck noch gister avent 196
Ick heb die groene straete 326
Ick weet een reyn Casteel 261
Ic stont op hoogen bergen 326
Ida van Boulogne 85
Iesus et Maria sint mecum semper in via 154
Ik ging laatst al over de groen heide 327
Ik heb een tante in Marokko en die komt 315
Ik stond op hoge bergen 345
improviseren op stramien 322, 324
In Amsterdam die vergulde stad 333
In de maneschijn 19
In oostlant wil ic varen 315, 317, 321, 323

J

Jammers, E. 106
Jan Goemoete 191, 195
Janse, A. 160
Jan van Brabant 75, 77, 80, 84
Jan zonder Vrees 100
Jeanuin (trouvère) 85
Jenaer Liederhandschrift 77, 82
Jesu dulcis memoria 64
jeu parti 85
Johannes Gallus 161
Joldersma, H. 15, 157, 271
Jonckbloet, W.J.A. 129-130
Joris, David 219, 221, 225, 227
jubilus 64

K

Kalff, G. 130, 141, 272, 274, 308, 313
Kalla, A. 83
Kapittel van Sion 159
Kapittel van Utrecht 158, 160
Kapittel van Windesheim 156
Karel de Stoutte 27
Karel van Anjou 85
Kemper, E. 301
Kemper, J.M. 299, 301
keserves 38
Kettler, familie 275
kinderliedjes 19
klaaglied 38, 40, 45
Klein, T. 82

klucht 15, 191
 Kluppels, G.J. 336, 338
 Knuttel, J.A.N. 132, 177-178, 186
 Kodály, Z. 42, 47
 Kolb, H. 91
 Kolmarer Liederhandschrift 122
 Komrij, G. 133-134, 139-140
 Kopp, A. 271
 Korenbloem (Haagse rederijkerskamer) 262
 Kornrumpf, G. 76
 Kramer, F. 202
 Kramer, J.M. 131-132
 Krechting, B. 273
 Kretzschmer, A. 304-305
 Kuile, G.J. ter 272, 274
 Kuiper, E.T. 233-234
 Kunst, J. 313

L

Lamsoij, Jan 193, 196
 Langebeks Quarthandschrift 289
 Langhe Truye, een zwingeriste 192
 Latijnse gezangen 56, 149
 Lebensgrund 271
 Leendertz, P. 233, 239
 Le garçon et l'aveugle 199
 Leiden, beleg van 240
 Leiden, Jan van 220
 Lelijkens onder den doornen 262
 Lichtekoj 192, 194
 Liedboek van Anna van Keulen 157, 175,
 178, 183-186
 Liedboek van Herbert Beaumont 209, 290
 Liedboek van Jacob Käbitz 79
 Liedbundel van Jacob Razet 208
 Liederbuch Amalia von Cleve 289
 Liederbuch des Grafen von Manderscheid 290
 Liederbuch Kathryn van Hatzfeld 289
 Lief uutvercoren, Lief triumphant 255
 Lijsgen en Jan Lichthart 192, 199
 Lindenburg, C. 105, 109, 111, 113, 118
 Lingier, C. 160
 Liszt, F. 306-307
 liturgische gezangen 151
 Long, E.R. 346
 Loos, I. de 16, 151, 163
 Loverkens 301-302
 Lubbertsz, Jan 163
 Luijk, M. van 160, 164
 Lundse fragmenten 76, 80, 355
 Lutz, C.E. 119

M

März, C. 119
 Maastrichts Fragment 78
 Maastrichts Liedboek 20, 28
 Machaut, Guillaume de 98, 100, 113
 Maerlant, J. van 99
 Mander, K. van 208
 Manessische Liederhandschrift 76, 207
 Maravillosos e piadosos 60
 Margareta van York 27
 Mariacontract 37, 60-61
 Mariae praeconio 34, 57
 Marialied 58, 95
 Mariënhof 163
 Mariken van Nieumeghen 99
 marktanger 27
 Marot, theatergroep 191, 202, 204
 Mauburnus, J. 155
 Mechthild van Magdeburg 184
 meditatie 25
 Meertens Instituut 311
 Melancolie 96
 memoratieve kracht 314, 346
 Menich Vileijn 199
 Men mach den nuwen tijt 57-58
 Menno Simons 221
 Mertens, T. 183
 Metzger notatie 124
 Meusebach, K.H.G. 303-304, 307
 Meysken wildi vechten 28
 Michels, L.C. 132
 Mien mouder, dij wol mie geven 323
 Mijn hertze en can verbliden niet 110,
 117-119
 Minne 36-37, 42, 94
 minnellyriek 93
 Minnesänger 36
 Minnesang 81
 mnemonische kracht 314, 346
 modaliteit 37
 Moderne Devotie 15, 150, 153, 158
 Mohammed 220
 Monasticon 160
 mondelinge overlevering 13, 16, 313, 332
 Mondsee Wiener Liederhandschrift 121
 Moniot d'Arras 57
 Mooi Elsje 327
 Mook, slag bij 246
 Moritoen, Jan 100, 133, 137, 141
 Mulert, Alynna 211
 Muller, Harmen Jansz. 251, 259-260, 264

muziekhistorische uitvoeringspraktijk 13
mystagogie 62, 64
mystiek 15-16, 33, 35-37, 44-47, 49, 52, 55,
62, 66, 176-177, 181-185
mystieke ervaring 16, 57
mystiek lied 180
Mönch von Salzburg 107, 119, 121-122

N

Naar het Rozeland zo zijne wij gevaren 319
Na Oostland wil ik varen 320
Natureingang 39
Nederlandse Liederensbank 15
Nederrijnse Liederenshandschrift (14e eeuw)
77, 78
Neidhart von Reuenthal 82, 83, 357
Niclaes, Hendrick 219-229
Niederrheinisches Liederhandschrift (16e
eeuw) 276, 289
Niete, Barthelmeuse 100
Nieu Amstelredams Lied-Boeck 208, 251
Nieu Groot Amstelredams Liedtboeck 251
Nieuwe Amoreuse Liedekens 211
Nieuwe vermaaklyke gaare-keuken 277
nieuwjaarsliederen 264
Nijhoff, M. 26
Niles, J. 346
Noot, Jan van der 222
Nouvele amour, qui si m'agree 58

O

Och moeder seyde si moeder 326
officie 158-159, 164
OGL zie Onder de groene linde
O gy Geweldigens die nu staet groene 223
O lustelike mey ghi zijt nu in saisoene 223
Onder de groene linde 311-313, 318, 323-
326, 328, 331, 333-334, 340, 342-345
Ostrom, F. van 12, 14, 157
orale circuit 20
orale cultuur 34, 37-38
orale overlevering 332
orale principes 17
orale productiebeginselen 322, 324
orale zangstijl 314
oraliteit 16, 56
Orpingalik 45, 47
Osnabrücks Liederenshandschrift 289
Ostaijen, P. van 26
O Strassburg, o Strassburg, du wunderschöne
Stadt 340

Oswald von Wolkenstein 111, 119-121
Otto IV van Brandenburg 84
Oud Amsterdams Liedboek 277
ouvert 112
Overijssels Liedboek 211, 276, 289
overstappen 315, 322, 324
Ovidius 264

P

Pacificatie van Gent 233
Page, C. 64
Palm, J.H. van der 299
paraliturgetische gezangen 151, 154
pastourelles 78
performance 12-13, 15-17, 20, 22, 56, 315
performance practice 13
Pisan, Christine de 98
Plantijn, C. 221-223
Platje-Sterkenburg, I. 344
Playerwater 192, 199-200
Pleij, H. 12, 14, 16
Poel, D. van der 151, 157, 317
Poirion, D. 93
pommer 121
Postma, G. 137-140
Pruys Liedt-Boeck 264
Psalmen vnde Ledern 223

Q

Quarhandschrift 1597 289
quodlibet 318

R

Radewijns, Florens 153
Rapenbloem (Delftse rederijkerskamer) 263
Razet, Jacob 208
recreatieve kracht 314, 339
rederijkers 222, 225, 257-258, 260
rederijkersklucht 191
refrain 62
Reijn Geneucht en Menich Vileijn 192, 199
Reinke de Vos 304
Reinmar von Zweter 357
Reinolt von der Lippe 82
Repertorium van het Nederlandse lied tot
1600 12, 14-15, 76, 150, 175-176, 179-
180, 182, 186, 191, 205, 207, 214, 222,
225, 232, 253, 255, 269, 271, 276, 311-
312, 325, 328, 349-350, 352-354, 358

Repertorium van Middelnederlandse liederen
 in bronnen tot 1500 354
 Requesens, don Luis de 243, 245
 Reuvs, C.J.C. 299
 Reynaert, J. 79, 92-93, 95, 108
 Richard de Fournival 57
 Richter, E. 304
 Riet-Luijckx, E. van de 331
 Rijk der Liefde 220
 Rijsssele, Colijn van 25
 Ritmata van Hadewijch 34
 Roelen-Vermeulen, M. 344
 Roelof Roelofs 27
 Rogeret de Cambrai 57-58, 60
 rondeau 62
 rondeel 78, 112
 rondellus 62
 Rooth, E. 75, 80
 Rostocker liedboek 327
 Roulans, Jan 258, 269
 rouwlied 38, 40, 45
 Rubin, D. 314-315, 333
 Ruusbroec, Jan van 183

S

Sárosi, B. 39-40
 Sa lustig meises lustig 323
 Sangspruch 75, 77, 81
 Sceiden onverwinlic leit 112-114
 Scheepers, W.D. 313, 345
 Scheepsma, W. 156
 Schlegel, A.W. 301
 Schlesische Volkslieder mit Melodien 304-305
 Schmelzer, B. 16, 53
 Schottmann, H. 55
 schriftcultuur 38
 Schrik-van Hooren, H. 341
 Schuiling, H. 334-335
 Schuitje varen, theetje drinken 315
 Schwabacher 221
 Sebestyén Dobó, K. 41
 sequens 63
 Sequentia, ensemble 48
 sequenzen 355
 Sergius en Bacchus 137-140
 Serrure, C.A. 130
 Siegenbeek, M. 299
 Simons, A. 299
 Sittig, D. 79
 Slauerhoff, J.J. 129
 Sloet, Timan 211

Slok-Vleeming, J. 343
 Smet, G. de 222
 Smetana, B. 307
 Snellaert, F.A. 302
 sottes chansons 78
 Souterliedekens 214, 223-224, 285, 305, 345
 spotlied 27
 Sprachgestus 81
 Stals-van Dael, C. 311
 Stella, F. Martini 233
 Sterlinx, P. 233
 Sterzinger Liederhandschrift 79
 Stevens, J. 61
 Stewart, R. 49
 Stijvoort, Jan van 26
 Stobbe-Wortel, H. en F. 318
 straatlied 27
 streepjesnotatie 16, 106, 110, 112, 116-118,
 122
 Strijbosch, C. 355-357
 Strofische Gedichten van Hadewijch 34
 stroke notation 106
 Susato, Tylman 29
 Székely 38, 41

T

Tachtigjarige Oorlog 232, 256
 TCalf van wondere 191-192, 194
 Tersteeg, J. 202
 tertiariissen 159-163
 Testament rhetoricael 28
 Thomas van Celano 64
 Tho Uterrt for die portte 322, 326
 Toen onze mops een mopsje was 302
 trouvère 36, 58, 85
 Tsoude een meijsgen gaen om wijn 197
 Tusschen se berch hoghe 326
 Tydeman, H.W. 299

U

übersingen 121
 Unpolitische Lieder (Hoffmann von Fallersleben) 305
 Urgrund 45
 Uria, François de 274
 Urwirkliche 44
 Urwörter 45

V

Vaer wel, vaer wel, mijn soete lief 302
 Valkema Blouw, P. 221, 231, 233
 Vanderheijden, J.F. 131
 vastenavondvermaak 23
 vedelaar 122
 Veelderhande gheestelicke liedekens 206
 Veelderhande liedekens 206-207, 208, 277
 Veelderhande liedekens (1997) 12
 Veldeke, Heinric van 51, 75, 77, 80, 91
 Vellekoop, C. 80, 106, 108, 110
 Venlo's Handschrift 289
 Venus 94
 Verdam, J. 133, 135, 139
 verhalende liederen 331
 Verhuecht in duecht, Ghy Retrozynse juecht
 225, 262
 Versunkenheit 44
 Verwey, A. 131
 Verwijs, E. 130
 Vincke, Hans 211
 Violette, zuver wit 95
 visioenen 56
 volkskunde 11, 24
 volkslied 313
 Vollenhovens Liedboek 289
 Vondel, J. van den 131
 Voorst, Anna van 275
 Vor al dat God ye an mi wrachte 92
 Vreuchdenbloem (Brielse rederijkerskamer)
 262
 Vroeu manne laet v scijnnen staen 280, 286

W

Wackers, P. 15
 Wael, Jan de 161-162
 Wagner, R. 307
 Walther von der Vogelweide 82
 Welker, L. 111
 Wemmel, Engelbert de 274
 Wemmel, J. 274
 Wenceslas II van Bohemen 84
 Wenceslas van Brabant 84
 Werenbracht 200
 Werumeus Buning, J.W.F. 131
 Wienhäuser Liederhandschrift 176, 180
 Wie wil hoeren een nieu liet 243
 Wie wil hoeren singhen 240
 Wilhelmus 231, 234-235, 238-240, 246-247,
 326

Willaert, F. 12, 16, 36, 55-58, 66, 75-76, 80
 Willem die Madocke makede 96
 Willems, J.F. 302, 305
 Windesheim 153, 158
 Witt, Maria de 210
 Wolf, J. 106

Y

Ypma. E. 159

Z

Zilies von Sayn 82
 Zusters van het Gemene Leven 164
 Zutphens Liedboek 21, 269, 282, 289, 312,
 322-323

Onder redactie van Louis Peter Grijp en Frank Willaert

De fiere nachtegaal

De fiere nachtegaal brengt boodschappen van geliefden over in liederen, gezongen door vrolijke gezelschappen thuis en in de kroeg, of door boeren en knechten onder het wieden, maaien en binnenhalen van de oogst. Op dezelfde melodieën bezingen religieuzen hun verlangens naar God of hun afkeer van de wereld. Dit boek bestrijkt vele facetten van het middeleeuwse lied in de Nederlanden tot aan het jaar 1600. Achttien auteurs – neerlandici en musicologen uit Nederland, Vlaanderen en daarbuiten – buigen zich over de liederen van hoofse minnezangers, mystici en Moderne Devoten, van kettters en geuzen, over de liedboeken en -albums van rederijkers en edelen, over de performance en de mondelinge overlevering van oude liederen, over intertekstualiteit en contrafactuur. Nieuw is het etnologisch perspectief dat een aantal auteurs hanteert. Hun bijdragen bewijzen eens te meer de rijkdom van het middeleeuwse lied als onderzoeksveld.

Over de redacteuren: Louis Peter Grijp is onderzoeker aan het Meertens Instituut in Amsterdam en bijzonder hoogleraar in de Nederlandse liedcultuur aan de Universiteit Utrecht.

Frank Willaert is gewoon hoogleraar in de Middelnederlandse letterkunde aan de Universiteit Antwerpen.

www.aup.nl



9 789089 640215



Amsterdam University Press