



Zingend door het leven

Het Nederlandse liedboek
in de Gouden Eeuw

NATASCHA VELDHORST

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Zingend door het leven



1. Zeventiende-eeuwse liedboeken in uiteenlopende formaten en uitvoeringen, van de luxe-edities van Jan Jansz Starter en Gerbrand Adriaensz Bredero tot mini-uitgaafjes (32°, 6 x 4 cm.) van Datheens *Psalmen* (1668) en *'t Groot Hoorns, Enkhuyser en Alkmaerder liede-boeck* (1696). De opengeslagen bundels zijn Starters *Friesche Lust-hof* (1621) en *'t Gespeende Diemer-baersjen* (1675).

ZINGEND DOOR HET LEVEN

HET NEDERLANDSE LIEDBOEK IN DE GOUDEN EEUW

Natascha Veldhorst

Amsterdam University Press

Dit boek is tot stand gekomen met financiële steun van Prins Bernhard Cultuurfonds, Stichting Charema, Thijssen-Schoute Stichting, en Gravin van Bylandt Stichting.

Omslagillustratie: Frans Hals, *Twee zingende jongens* (1623-1625).

Kassel, Hessisches Landesmuseum.

Ontwerp omslag: Geert de Koning, Ten Post

Lay-out: Prografici, Goes

ISBN 978 90 8964 146 5

E-ISBN 978 90 4851 078 8

NUR 662/685

© Natascha Veldhorst / Amsterdam University Press, 2009

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.

De uitgeverij heeft ernaar gestreefd alle copyrights van in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press.

Inhoudsopgave

VOORWOORD		7
1	Inleiding	11
2	Een geliefd genre	21
3	Het Nederlandse muziekleven	31
4	Mondelinge overlevering	41
5	Liedteksten en muziek	49
6	Verspreiding van liederen	59
7	De invloed van de uitgever	71
8	Vormgeving en structuur	79
9	Geschenk aan de vrouwen	91
10	Liedboeken en het theater	101
11	Religieuze successen	109
12	Verzet tegen losbandigheid	119
13	Giftige melodieën	131
14	Gouden Eeuw voor het liedboek	139

NOTEN	147
BIBLIOGRAFIE	155
VERDER LEZEN OVER DE TWAALF LIEDBOEKEN	166
VERANTWOORDING ILLUSTRATIES	168
REGISTER	173

Voorwoord

Wij Nederlanders zien onszelf niet als zangers. Zeker niet in vergelijking met de veel uitbundiger Italianen en Spanjaarden, die hun vloeiende taal mee hebben en geen calvinistische remmingen met zich meedragen. Zelfs de Duitser, toch net zo'n hoekige Germaans-talige, zingt nog altijd makkelijker in gezelschap dan wij. 'Dat de Italiaan een zangeriger keel ontving dan de Schot, en de Duitser door stormachtiger zangdrift beheerst wordt dan een Nederlander, zijn onloochenbare gegevens', constateerde de invloedrijke Nederlandse theoloog, staatsman en journalist Abraham Kuyper in 1898 in zijn beroemde *Stone-lezingen*, gehouden in Princeton, New York, waarin hij zijn conservatief-christelijke visie op de Nederlandse samenleving uiteenzette.¹ Aan deze opvatting is vandaag de dag nog maar weinig veranderd.

Het beeld is ons in de afgelopen eeuwen goed ingeprent. *Frisia non cantat*. De Nederlander is van nature niet zanglustig, en het Nederlands is ongeschikt als zangtaal. Popmuziek klinkt beter in het Engels, en ook binnen de klassieke zangopleidingen voelen studenten zich meestal ongemakkelijk als ze zich in hun eigen taal moeten uitdrukken: liever een aria in het Frans, Italiaans, Tsjechisch of Russisch, dan een lied in het Nederlands. Daartegenover staat het cabaret- en kleinkunscircuit, waar traditioneel wel met succes in het Nederlands wordt gezongen. En ook de populariteit van het Nederlandstalige levenslied is nog altijd stijgende, getuige de gigantische meezingende mensenmenigten die zich in uitverkochte concertzalen collectief weer vertrouwd hebben gemaakt met het zingen in de eigen taal.

Dat vocale gemak en die talige vrijheid had ooit iedere Nederlander: in de middeleeuwen, de zestiende en de Gouden Eeuw – tot nog ver daarna. Arbeiders en middenstanders, maar ook de hoger geplaatsten op de maatschappelijke ladder. Meezingend in gezelschappen en zelf zingend, want onze voorouders waren zelfstandiger zangers dan wij. Iedereen zong, thuis en onderweg, samen en alleen, én in het Nederlands. Duizenden Nederlandstalige liederen waren er in omloop. Deze werden aangeboden in goedkope en dure boeken en boekjes, die op verschillende plekken in de steden en dorpen te koop waren. Op verschillende contemporaine schilderijen, prenten en tekeningen is te zien hoe ze in de dagelijkse praktijk werden gebruikt.

De liedboeken van toen zijn vergelijkbaar met de walkmans en mp3-spelers van nu: beide bieden ze draagbare muzikale troost. Zoals de zeventiende-eeuwer zijn melancholie te pas en te onpas bestreed met zijn handzame boekje vol geruststellende en opwekkende liederen, zo verlicht de tegenwoordige luisteraar zijn dagelijks bestaan met favoriete muziek die hij overal bij zich draagt. Zelfs het formaat komt overeen: de iPod lijkt gemodelleerd naar het zeventiende-eeuwse liedboek op *mopsjes*-grootte, zij het dat de eerste een veelvoud aan muzikale nummers bevat, en tegelijk op wonderbaarlijke wijze toch dunner is. Een ander belangrijk verschil is dat het liedboek bedoeld was om zelf uit te zingen en de iPod om naar te luisteren. Dat tekent meteen ook het cultuurverschil. Vandaag de dag zijn er alleen nog restanten van die bloeiende zangcultuur: de zelfgefabriceerde liedjes op feestjes en partijen; de luid zingende fietser met zijn voor anderen onhoorbare muziek op zijn oren, die je voorbij hoort komen als je op balkons en in tuinen zit. Het zijn eigentijdse echo's van die ooit zo stormachtige Nederlandse zangdrift.

Bij het ontstaan van dit boek zijn verschillende mensen en instanties behulpzaam geweest. De universiteitsbibliotheken en musea die illustraties hebben geleverd ben ik zeer erkentelijk. Mijn dank gaat speciaal uit naar Hans Luijten, Ger Luijten, Huigen Leeftang, Eddy de Jongh, Louis Grijp, Iain Fenlon, Bonnie Blackburn, Elmer Kolfin, Eric-Jan Sluijter, Paul Dijkstra, Maartje de Wilde, Garrelt Verhoeven, Piet Visser, Henk Veldhorst, Hardy Veldhorst, Steven Van Impe, Hans Ester, Johan Oosterman en Carina Greven, en verder naar alle personen met wie ik in de afgelopen jaren over het onderwerp van gedachten heb gewisseld.





2. Met het zingen werden Nederlanders in de Gouden Eeuw van jongs af aan vertrouwd gemaakt.
Nicolaes Maes, *Jonge vrouw bij de wieg* (1652-1662).

1 *Inleiding*

Ooit klonken de straten anders. Gebeier van klokken, ratelende wielen en klapwiekende molens, het klakken en tikken van klompen en hoeven op keien. In de zeventiende eeuw waren er buiten allerlei geluiden te horen. Trompetters bliezen op de trappen van het stadhuis, een fluitspeler speelde in de binnentuin van een kerk. Ook klonken er stemmen, van roepende marktkoopliden en marskramers, van zingende liedventers, en van onbekende mannen en vrouwen en kinderen – de hoge en lage zangstemmen van jong en oud. Voor dat zingen was bladmuziek niet per se noodzakelijk, veel mensen konden immers geen muzieknoden lezen. Toch waren er juist voor die mensen ook speciale uitgaven: de liedboeken voor muzikale leken, die jaarlijks in grote oplagen verschenen. Het waren gevarieerde verzamelingen van wereldlijke en geestelijke liederen op bekende melodieën die door iedereen konden worden gezongen of meegezongen. De overweldigende stroom aan liedboeken die werd gepubliceerd wekt de indruk dat het voor de zeventiende-eeuwer bijna onmogelijk was om níet te zingen.

Over het fenomeen van de liedboeken is tot nog toe door wetenschappers weinig geschreven; over het lied in Europa echter des te meer. Liefhebbers en componisten gingen sinds de negentiende eeuw op zoek naar hun eigen vocale wortels, zij verzamelden de liederen en lieten ze opnieuw uitgeven. Onder die fanatieke liedcollectioneurs zijn bekende namen zoals Jacob Böhme in Duitsland, Cecil Sharp in Engeland en Béla Bartók in Hongarije. In *Het oude Nederlandse lied* (1903-1907) bracht de Vlaming Florimond van Duyse het Nederlandse muzikale erfgoed bijeen. Meestal wordt voor dit traditionele liedrepertoire de term ‘volkslied’ gehanteerd, ter onderscheiding van het in Duitsland gecultiveerde kunstlied, kortweg ‘Lied’ genoemd, dat met componisten als Franz Schubert en Robert Schumann in de eerste helft van de negentiende eeuw tot grote bloei kwam. De eerste liederenverzamelaars legden de grondslag voor het twintigste-eeuwse wetenschappelijke onderzoek naar het lied, dat onderdeel ging uitmaken van de volkskunde, en later van de etnologie. In Nederland werd in 1954 het *Volkslied Archief* opgericht, dat tegenwoordig als het *Documentatie- en Onderzoekscentrum van het Nederlandse lied* is gehuisvest in het Meertens Instituut te Amsterdam.

Doorgewinterde muziek liefhebbers denken bij vocale muziek uit de zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederlanden gewoonlijk meteen aan de geniale polyfone creaties van beroemde Vlaamse grootmeesters als Josquin des Prez, Adriaan Willaert en Orlandus Lassus. Zij schreven composities die nog altijd tot de verbeelding spreken. Neem Josquins meerstemmig tsjirpende 'El Grillo' (De krekel), een relatief eenvoudig maar effectief polyfoon stukje dat zelfs de meest a-muzikale luisteraar uit de eenentwintigste eeuw over de renaissancestreef weet te trekken. Ook Jan Pietersz Sweelinck is voor velen nog een bekende naam; hij was bij leven organist van de Oude Kerk in Amsterdam en componist van betoverende instrumentale en vocale muziek, waaronder vier boeken met meerstemmige *Pseaumes de David* (1604-1621), op de teksten van Clement Marot en Theodore de Bèze, die nog regelmatig worden uitgevoerd. Verder zijn bij een aantal liefhebbers de Franse, Latijnse en Italiaanse aria's van Constantijn Huygens uit zijn *Pathodia sacra et profana* (1647) nog geliefd. Daarmee lijkt het in Nederland echter afgelopen met het zingen; namen van componisten zijn althans nauwelijks bekend.

Toch was er in de Nederlanden nog een andere belangrijke vocale traditie, één die in de gangbare muziekgeschiedenissen en encyclopedieën moeilijker terug te vinden is, maar in feite minstens zoveel aandacht verdient als dit rijtje van gerenommeerde componistennamen. Al was het alleen al omdat ze de gehele toenmalige bevolking, van jong tot oud en van arm tot rijk, in haar ban hield. Van alle soorten muziek was dit verreweg de meest wijdverbreide: de traditie van het eenstemmig gezongen lied in de volkstaal, die ontstond in de vroege middeleeuwen, een enorme bloei beleefde in de zestiende en zeventiende eeuw, en onverminderd bleef voortbestaan in de eeuwen daarna. Een mondelinge liedcultuur die in de loop van de zestiende eeuw voor een groot deel verschriftelijkte, en waarvan de bestudering noodzakelijk is voor een goed beeld van het muziekleven van onze voorouders.²

Tienduizenden liederen zijn er in de loop van die eeuwen geschreven. Daarbij werd voornamelijk het principe van de *contrafactuur* gehanteerd: nieuwe teksten werden gedicht op bestaande populaire melodieën, die zelf oud of nieuw, binnen- of buitenlands, eenvoudig of ingewikkeld konden zijn. Het is een gebruik dat wij tegenwoordig eigenlijk alleen nog kennen van bruiloften en partijen, waar ooms en tantes voor het bruidspaar gelegenheidsteksten fabriceren op de wijs van 'Toen onze mop een mopje was' of 'Het kleine café aan de haven'. Men zong de liederen op straat en thuis, in kroegen en muziekherbergen, en op muziekcolleges. De melodieën werden hergebruikt door de stadsmuzikanten, zoals organisten, beiaardiers en trompetters, en weerklonken, al dan niet voorzien van nieuwe teksten, in toneelvoorstellingen die op markten, in plaatselijke rederijerskamers en in officiële schouwburgen werden opgevoerd. Het waren de tophits van toen, waar iedereen tijdens zijn leven mee te maken kreeg, ongeacht of hij of zij nu een boer, bakker, dienstmeid, advocaat of prinses was. En dit niet alleen luisterend, maar vooral ook zelf zingend. Nog niet zo lang geleden was het in Nederland gebruikelijk dat een bouwvakker op de steigers zong. Op dezelfde manier was het zingen eeuwenlang de favoriete bezigheid van velen – een tweede natuur, en daardoor een activiteit die kenmerkend was voor de toenmalige Nederlandse cultuur.



3. Adriaen van Ostade, *Vioolspeler en een zingende man en vrouw met liedboek* (1651).

Die onstuitbare zanglust zijn we inmiddels verloren. Vrijwel niemand zingt tegenwoordig nog tijdens het werk of op verjaardagsfeestjes. Alleen op feesten en bruiloften bloeit de praktijk van contrafactuur, maar dan meestal met enige gêne. En in de decembermaand wordt het traditionele sinterklaas- en kerstrepertoire afgestoofd, opnieuw ingezet, en weer opgeborgen. Onze voorouders zongen het hele jaar door, ze leefden met hun liederen. Zo blijven ze dan ook in de herinnering bestaan: in de eerste plaats door de vele zingende getuigen op zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen en prenten, maar daarnaast vooral ook door de enorme oogst aan Nederlandstalige liedboeken die in de bibliotheken wordt bewaard. Het gaat om honderden bundels en boekjes in allerlei uitvoeringen en formaten – een enorm rijke en fascinerende verzameling die in kwaliteit en kwantiteit uniek is voor Europa. Het is opmerkelijk dat een samenvattende studie over het Nederlands liedboek tot op heden ontbreekt. Voor het nationale en internationale liedonderzoek is sinds de negentiende eeuw immers volop gebruikgemaakt van deze historische bronnen, waarin het lied is overgeleverd: de liedbladen, liedboeken en liedhandschriften.³ Wel verschenen in de afgelopen decennia diverse essentiële bibliografieën en verschillende belangrijke deelstudies en artikelen. Ook het recente monumentale overzicht van de renaissanceliteratuur, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700* van Karel Porteman en Mieke Smits-Veldt, bevat een schat aan gegevens over de traditie van het lied en de liedboeken.



4. Zangers en zangeressen met liedbladen in de hand: Nicolaes van Haeften, *De zangers* (z.j.). Adriaen van Ostade, *Drie mannen met een liedblad bij kaarslicht in een open raam* (1666-1670). Harmen Hals, *Zingende boer met liedblad en fluitspeelster* (1626-1669).

Deze monografie vormt een eerste overzicht van dit interessante cultuurhistorische fenomeen, waarin die eerder gepubliceerde literatuur over het liedboek zo veel mogelijk is verwerkt. Talrijke liedbundels passeren de revue (vanzelfsprekend niet alle, want volledigheid kon in dit kort bestek niet worden nagestreefd), en bovendien is een groot aantal afbeeldingen bijeengebracht waarop liedboeken een prominente rol spelen. Ik heb me daarbij vooral geconcentreerd op de zeventiende eeuw. Weliswaar zijn er ook daarna nog talrijke liedboeken verschenen – tot ver in de twintigste eeuw, voor wandelaars, scholieren en padvindders; het *Liedboek voor de kerken* wordt zelfs tot op de dag van vandaag herdrukt – maar de liedboekenproductie van de Gouden Eeuw blijft toch het meest verrassend: het is de eerste bloeitijd van het liedboek na het ontstaan ervan in de zestiende eeuw, waarin lieddichters en uitgevers met een overstelpende energie en daadkracht honderden mooie, stijlvolle, grappige en ontroerende uitgaven op de markt brachten. ‘In de zeventiende eeuw regent het liederboeken’, constateerde literatuurhistoricus Gerrit Kalff al in 1884.⁴

Was het liedboek eigenlijk een typisch Nederlands verschijnsel? Het lijkt er wel op, en dat idee wordt nog versterkt doordat buitenlanders meestal geen voorbeelden uit hun eigen cultuur weten te noemen. Toch zijn er ook van elders zeker pendanten bekend van zulke gedrukte verzamelingen liedteksten. In Duitsland werden bijvoorbeeld de liedbundels *Poetische Lust-Gärtlein* (1645), *Venus-Gärtlein* (1656) en *Gesechste Tugend- und laster Rose* (1665) gedrukt.⁵ Uit Frankrijk kennen we het elegante *Receuil des plus beaux vers* (1661) van Bénigne de Bacilly, naast anonieme collecties met populaire liedjes zoals *Nouveau recueil de chansons* (1656) en *Receuil nouveau des chansons* (1665).⁶ Uit Italië zijn er onder meer de vierhonderd *Canzonette per musica* van Remigio Romano, in vier delen uitgegeven tussen 1618 en 1623.⁷ Soortgelijke voorbeelden zijn te geven uit Spanje en Engeland. In al deze Europese landen blijken liedboeken echter, anders dan in Nederland, op de vingers van een hand te tellen. Het accent lag in gepubliceerde bundels doorgaans meer op nieuw gecomponeerde muziek. Of het waren bijvoorbeeld ‘chapbooks’, zoals in Engeland; vergelijkbare goedkope boekjes die naast liederen allerlei andere soorten teksten bevatten. Het liedrepertoire dat in Nederland werd gebundeld, bleef in andere landen vaak lange tijd circuleren op gedrukte bladen. Dit was een verschijnsel dat wijdverbreid was in heel Europa: de losse liedbladen, ofwel ‘Flugblätter’ of ‘broadside ballads’. Niet de liedboeken zelf kunnen dus als typisch Nederlands worden bestempeld, maar wel de enorme aantallen waarmee ze hier te lande werden geproduceerd.

Een eenduidige definitie van de term ‘liedboek’ is eigenlijk niet te geven. Dat is te wijten aan de enorme variatie binnen het genre, zowel wat betreft formaat, uitvoering, inhoud, als de aan- of afwezigheid van muzieknotatie, illustraties en eventuele overige literaire genres. Eenvoudig gezegd is het een gedrukte verzameling liederen in de volkstaal, soms vermengd met andere poëzie, en meestal (maar niet altijd) met melodie-aanduidingen boven de liederen in plaats van muzieknotatie. Daarnaast kan wellicht het best worden gezegd wat het liedboek niet is: het is geen toneelstuk of zangspel, geen bundel instrumentale muziek, en geen pure poëziebundel. Liedbladen vallen er ook buiten. Maar de praktijk is weerbarstig, en het onderscheid is niet altijd even duidelijk aan te geven.

Een verzameling die jarenlang als liedboek bekend stond, Karel van Manders *Bethlehem, dat is het broodhuys* (1613), blijkt bij nader inzien een kerstzangspel in een oude Europese traditie.⁸

Dit boek is thematisch opgezet. Veertien hoofdstukken worden afgewisseld met paragrafen die aan afzonderlijke liedboeken zijn gewijd. Die twaalf voorbeelden zijn niet chronologisch geordend, maar zijn representatief voor de diversiteit van het genre, en zijn steeds gerelateerd aan de ter sprake gebrachte thema's. Algemene kwesties die in de hoofdstukken aan bod komen, zijn: de vormgeving en inhoud van de liedboeken, de invloed hierop van uitgevers en drukkers, het aandeel van nieuw gecomponeerde en bestaande muziek in de bundels, de wisselwerking en de strijd tussen geestelijke en wereldlijke liedboeken, de uiteenlopende doelstellingen van uitgevers en auteurs, van conserveren tot vernieuwen. En verspreid door alles heen (daar ligt voor de toekomst een mooi onderzoeksterrein): de verschillen tussen de Noord- en Zuid-Nederlandse liedboekenproductie. Die laatste lijkt in elk geval minder uitbundig te zijn geweest dan de eerste: in het Zuiden voerde het geestelijke liedboek de boventoon. Het populaire wereldlijk repertoire werd wel gezongen, maar tot in de jaren dertig nauwelijks uitgegeven.⁹ Dat was destijds in Amsterdam, Den Haag en Utrecht wel anders. Vanuit het Zuiden werd dan ook met een zekere afgunst naar het Noorden gekeken – iets waarvan een lofdicht in Willem van der Borchts liedboek *Brusschelschen blom-hof van Cupido* (1641) getuigt:

O! wat een harden spijt quam dickmaels grondt-vast woonen
Ghekanckert in mijn borst, wanneer ick maer bedacht
Hoe dat een maghet ons steeds nieuwe boecken braght.
Oft als de *Amstel-vrouw*' een ieder quam vertrotsen,
Te recht hooveerdigh, en ded' hare rijmers botsen
Met stemmen vol van lof, tot in de kouwen noort,
Wiens weer-galm wirdt ghehoort tot in het suyden oort,
[...]
Wat voelde ick voor spijt, die my met menigh' beet
't Jalouse herssens-deel, en hert', en ziele sleet.
Ach! (riep ick) moet ick dit noch langher dan verdraghen?¹⁰

Gelukkig kwam er op tijd artistieke redding uit de eigen plaatselijke gelederen. Weg was het minderwaardigheidsgevoel. Met het verschijnen van de *Brusschelschen blom-hof* konden de Brusselse burgers in 1641 eindelijk weer opgelucht ademhalen, en met fier opgeheven hoofd verder leven. Zo presenteerde het lofdicht van Willems broer Jan het althans. Natuurlijk was die zuidelijke jaloezie poëtisch sterk aangedikt – ongetwijfeld ook om de verkoop van het boekje te bevorderen. Maar er school zeker een kern van waarheid in. De bewondering van het Zuiden voor het Noorden was in de jaren ervoor duidelijk zichtbaar geworden in de vormgeving en inhoud van enkele Zuid-Nederlandse liedbundels, die gemodelleerd waren naar populaire Noord-Nederlandse voorbeelden van dichters als Jacob Cats en Jan Harmensz Krul.

Het gedrukte liedboek kan worden beschouwd als een belangrijke schriftelijke getuige van een eeuwenoude orale traditie. Het mondeling overgedragen repertoire werd hierin voor het eerst gecanoniseerd. Veel van de bundels en boekjes zijn bewaard gebleven, en zijn in bibliotheken te raadplegen. Toch is het onmogelijk, en niet alleen door de hoeveelheid, om een complete lijst van titels als bijlage in dit boek op te nemen. Van het aantal zeventiende-eeuwse liedboeken dat op dit moment in Europese bibliotheken wordt bewaard, bestaat geen exact overzicht. De zestiende-eeuwse handschriftelijke en gedrukte liedbronnen zijn inmiddels in beginsel volledig gedocumenteerd.¹¹ Maar voor de zeventiende eeuw moeten we ons behelpen met enkele lijsten, bibliografieën en databestanden die op zichzelf zeer waardevol zijn, maar zeker geen sluitend overzicht bieden. Veel onderzoekers maken nog steeds gebruik van de handige, maar tegelijkertijd sterk verouderde bibliografie *Nederlandsche liedboeken* van Daniel François Scheurleer (1912, met een supplement uit 1923), waarvan in 1977 een ongewijzigde herdruk is verschenen. Volgens de samensteller bevat deze lijst alle gedrukte liedboeken van vóór 1800, in totaal 4547 titels.¹² Op dat getal valt echter wel wat af te dingen. Scheurleer blijkt het begrip 'liedboek' namelijk erg ruim te interpreteren: de bibliografie bevat niet alleen titels van liedboeken, maar ook van uitgaven waarvan het maar de vraag is of we ze inderdaad als 'liedboek' kunnen bestempelen: poëziebundels met slechts één of enkele liederen, toneelstukken met muziek, laatzeventiende-eeuwse zangspelen en opera's, bundels met meerstemmige of instrumentale bewerkingen, pamfletten en losse liedbladen.¹³ Bovendien nam Scheurleer enkele titels van boekjes op die bij nader inzien helemaal geen liederen bevatten.¹⁴

Dergelijke onzorgvuldigheid kleeft minder aan recente liedboekbibliografieën. Het nadeel daarvan is echter dat ze vaak maar een deel van het repertoire beslaan. De *Fontes hymnodiae neerlandicae impressi 1539-1700* (1985) van C.A. Höweler en F.H. Matter bevat handige beschrijvingen van achthonderd Nederlandstalige liedboeken uit tweehonderd binnen- en buitenlandse bibliotheken, maar die zijn uitsluitend van geestelijke bundels met muzieknotatie, en inclusief de herdrukken.¹⁵ Gilbert Huybens bracht in *The-saurus canticorum Flandrensiūm* (2004) voor de periode tot 1800 in totaal 985 Vlaamse liedboeken bijeen, uit alle openbare bibliotheken in Nederland en Vlaanderen.¹⁶ MARRIGJE Rikken stelde in 2006 een overzicht samen van de collectie liedboeken in het bezit van de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam.¹⁷ Een veel weidser terrein beslaat intussen de sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw functionerende *Nederlandse Liederenbank*, die in principe niet is opgezet als liedboekrepertorium maar als databank van afzonderlijke liederen; zij bevat intussen talrijke verwijzingen naar een enorm aantal primaire bronnen.¹⁸ Ten slotte is er de *Short Title Catalogue Netherlands*, een databestand waarin het trefwoord 'liedboek' alleen al voor de periode 1600-1700 ruim 5000 titels oplevert – maar daaronder vallen tevens vele tientallen liedbladen, en ook alle herdrukken van eerdere liedboeken. Dit indrukwekkende aantal verdient dus nader onderzoek. In elk geval zou daarbij dan ook nog het materiaal geteld moeten worden dat zich in buitenlandse bibliotheken bevindt, al hebben eerdere steekproeven op dat vlak alleen nieuwe edities opgeleverd, en geen nieuwe titels.¹⁹

Overigens is het niet verwonderlijk dat tot nog toe niemand zich geroepen heeft gevoeld een nieuwe liedboekbibliografie à la Scheurleer – maar dan volgens de moderne maatstaven – samen te stellen. Het zou een titanenarbeid zijn met veel haken en ogen. Alleen al het vaststellen van een sluitende definitie voor de term ‘liedboek’ levert aanzienlijke problemen op.²⁰ Bovendien wordt de uiteindelijke telling bemoeilijkt door het feit dat latere herdrukken van liedbundels niet altijd exacte kopieën zijn van eerdere. Sommige populaire bundels werden gedurende de eeuw zonder noemenswaardige wijzigingen tientallen keren herdrukt.²¹ Maar het kwam veel vaker voor dat liedboeken in de loop van de tijd werden aangepast, uitgebreid en grondig herzien – waardoor de vraag gerechtvaardigd is of we in bepaalde gevallen eigenlijk niet mogen spreken van *nieuwe* bundels, in plaats van verwaarloosbare hernemingen van de oude.²² Hetzelfde geldt voor sommige muziekloze poëzie-uitgaven, die door de stijgende populariteit van het lied in de loop van de zeventiende eeuw alsnog werden voorzien van een liederenafdeling: zulke latere drukken zouden eveneens in de lijst moeten worden opgenomen. Daarnaast zullen er ongetwijfeld titels uit de lijst moeten sneuvelen: bijvoorbeeld die boekjes die inhoudelijk hetzelfde bleven, maar onder een nieuwe titel opnieuw op de markt werden gebracht, of van herdrukken die soms in voorwoorden worden genoemd maar wellicht nooit hebben bestaan. Zulke verkoopcijfers konden fictief zijn, door de auteurs of uitgevers slechts opgevoerd om de verkoop van de bundels te stimuleren.²³



6. Op schilderijen zijn soms liedboeken afgebeeld. Gerard Dou's *De vioolspeler* (1637) laat Starters liedboek *Friesche lust-hof* (1621) zien, opengeslagen op fol. A1v-A2r van het nawerk 'Boertigheden' (zie voor die pagina's de foto op het frontispice).

2 *Een geliefd genre*

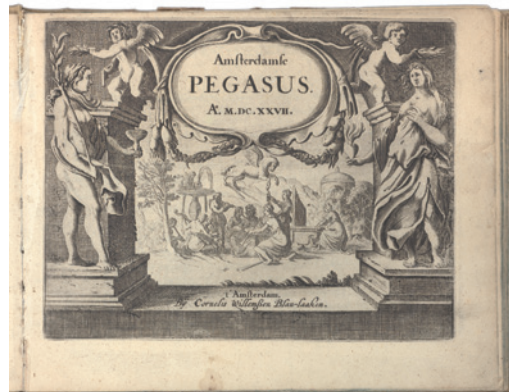
Liedbundels waren in Nederland in grote aantallen en in allerlei soorten, maten, prijzen en uitvoeringen te koop. Ze bevatten eenvoudige liederen over allerhande onderwerpen, en konden worden gebruikt door mensen die niet muzikaal geschoold hoefden te zijn. Er waren speciale liedboeken voor verliefden, bloemlezingen voor oudere mensen die graag traditionele liedjes wilden zingen, bundels voor uiteenlopende religieuze groeperingen, lokale boekjes voor de inwoners van een stad of dorp, en ook liedboekjes voor kinderen, zoals het anonieme *Kinder-liedekens ofte jeughds-boecxken* (1630) en Franciscus Ridderus' *Huysgesangen voor kinderkens* (1657).²⁴ Aparte bundels voor de verschillende beroepsgroepen waren er aanvankelijk nog niet; die werden pas in de achttiende eeuw echt populair.

Verder had vrijwel iedere groepering en elke gezindte haar eigen liedboekenproductie, afgestemd op de gewoonten, gebruiken en voorkeuren binnen die specifieke (geloofs)richting. Het lied was een ideaal middel om groepen samen te binden; een functie die muziek in uiteenlopende samenlevingen vaker heeft vervuld, zowel in tijden van oorlog als vrede. Het gezamenlijk zingen, en ook beluisteren van eigen repertoire kon de identiteit versterken. In het wereldlijke circuit gold die identiteitsbevestigende kracht destijds voor het genre van de lokale liedboeken. En voor de zangbundels van de verschillende religieuze denominaties gold zij misschien nog wel veel sterker. Binnen de religie had het lied een stichtende en sturende functie gekregen, die vroeger voorbehouden was aan het belerende refrein. Lieder waren voor de verspreiding van nieuwe geloofsovertuigingen onder het volk enorm belangrijk geworden, iets wat mede te danken was aan het gebruik van toegankelijke melodieën. Van die effectieve propagandistische werking heeft vooral de zestiende-eeuwse Hervorming geprofiteerd, maar ook de nieuwe contrareformatische opleving aan het begin van de zeventiende eeuw.

De oudste liedboeken dateren uit het begin van de zestiende eeuw, en bevatten uitsluitend geestelijk repertoire. Dat gold voor het vroegste liedboek, het *Suverlijc boecxken* (1508) en voor het *Devoet en profitelijc boecxken* (1539), evenals voor het eerste Nederlandse psalmboek, de *Souterliedekens* (1540). De eerste wereldlijke bundels verschenen iets later, te beginnen met het *Antwerps liedboek* (1544), dat in de Noordelijke Nederlanden werd gevolgd door verzamelingen als het *Aemsteldams amoreus lietboeck* (1589) en



7. *Een schoon liedekens boeck*, in 1544 gedrukt te Antwerpen, tegenwoordig beter bekend als het *Antwerps liedboek*.
8. Een vernieuwende poëzie- en liedbundel uit het begin van de zeventiende eeuw, *Apollo of ghesangh der musen* (1615).
9. Titelpagina van de *Amsterdamsche Pegasus* uit 1627.



Nieu Amstelredams lietboek (1591). Gedurende de zeventiende eeuw verschenen er naast verschillende herdrukken talloze nieuwe geestelijke en wereldlijke liedboeken. Daaronder waren eenvoudige, maar ook luxueus uitgevoerde bundels zoals de bloemlezing *Apollo of ghesangh der musen* (1615), Jan Jansz Starters *Friesche lust-hof* (1621), Adriaan Valerius' *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626) en de *Amsterdamsche Pegasus* (1627). De dure bundels waren vanzelfsprekend bedoeld voor de rijken, de goedkope liedboeken werden door zowel arm als rijk gebruikt.

Vooral de chique liedboeken zijn meestal goed bewaard gebleven. Alleen al de opgenomen illustraties en de aanwezigheid van muzieknotatie maakten ze tot een kostbaar bezit. Met de eenvoudiger en goedkoper uitgegeven liedbundels lag dat anders; die behoorden tot de categorie van pretentieloze gebruiksliteratuur, waarvan dan ook een groot deel verloren is gegaan.²⁵ Hoeveel precies valt niet te zeggen. Maar dat het er veel moeten zijn geweest, blijkt alleen al uit het feit dat in enkele overgeleverde boekhandel- en

veilingcatalogi titels van liedboeken voorkomen, die niemand tot op heden heeft gezien.²⁶ Ondanks deze titels die we als verloren moeten beschouwen, is de hoeveelheid liedboeken die in de bibliotheken wordt bewaard nog altijd zo indrukwekkend, dat we op basis daarvan belangrijke conclusies kunnen trekken. Zo moet nagenoeg elke auteur destijds liederen hebben geschreven; liederen die hun weg vonden in de contemporaine liedboeken. Het genre heeft daardoor een uiterst prominente rol binnen het Nederlandse literaire circuit vervuld.

Het liedboek uit de Gouden Eeuw was bedoeld voor vermaak, plezier en troost. Het fungeerde als vrolijke gezelschapsbinder, als deugdzaam opvoeder, en bovendien als melancholiebestrijder voor de bedroefde zielen. Vanaf het moment van ontstaan, in de eerste helft van de zestiende eeuw, werd er op titelpagina's en in voorwoorden van zowel wereldlijke als geestelijke liedboeken geadverteerd met die heilzame werking van de boekjes op het menselijk gemoed. Het *Antwerps liedboek* (1544) prees zichzelf aan als 'Een schoon liedekens Boeck inden welcken ghy vinden sult Veelderhande liedekens, Oude ende nyeuwe Om droefheyt ende melancolie te verdrijven'.²⁷ Ruim een eeuw later stelde de *Amsterdamse vreughde-stroom* (1654) zich eveneens ten doel de 'soete Amsteldamsche Juffertjes', aan wie het boek was opgedragen, 'in dese langhe Avonden te dienen, de verdrietelijckheyt van deselve te verdrijven'.²⁸

Aldus aangeprezen functioneerde het liedboek als een draagbare apotheek voor de geest: makkelijk in de zak mee te nemen, alleen of in gezelschap te gebruiken, en gevuld met muzikale geneesmiddelen voor velerlei patiënten. Liedereren over liefdesverdriet bijvoorbeeld, die de eigen ellende konden verzachten – zoals Tesselschade Roemer Visscher het zo treffend verwoordde: 'queling op de maet en kan soo fel niet sijn'.²⁹ Of liederen om angsten te bezweren, zoals het 'Liedeken van Benauthé' dat Eduard de Dene voor zijn zoon schreef, zodat hij zichzelf moed in kon zingen als het buiten donker was: 'Altemets duer de wolken de mane schynttere, een Liedeken clynct dan zoo wel achter straeten'.³⁰ Verder waren er allerlei liederen die als fiks tegengif konden dienen voor het kwaad waartoe de mens van nature genegen was. Het is een gedachte die we eveneens aantreffen bij de Duitse protestantse theoloog Maarten Luther: God bestaat, de duivel bestaat, en de muziek heeft de kracht om het goede van de eerste te eren en het slechte van de laatste te bestrijden.³¹ In de praktische toepassing van de zeventiende-eeuwse Nederlandse lieddichter Daniel Bellemans luidde dat advies als volgt:

Daerom sullen verstandige Moeders en Voesters dickwils singen met d'kleyne Kinderkens, om dat den sang soo goeden aerdt baert in de teere ende jonghe ziertjens, en niet alleen in kleyn kinders, maer oock in groote Persoonen sal ik U.L. behoonen dat den sang van godtvruchtige Liedekens dickwils verwekt veel soete beweginge inde ziel van den mensch jae oock grootelijcks mede-werckt tot de bekeeringe van groote sondaeren.³²

Deze opvatting van veel geestelijke liedboekauteurs, dat het zingen het goede en het zuivere in de mens naar boven kon halen, werd door de dichter Lucas van Mechelen samenge-

vat in één zin: ‘De dichten en liedekens zyn een van die alderbequaemste instrumenten om Godt almachtig te loven, en te volbrengen ’t gene David practtiseerde’.³³ Het bezit van een liedboek maakte het mogelijk om het opbeurende, melancholieverdrijvende zingen van David voor koning Saul in het eigen bestaan voort te zetten – ten behoeve van het eigen zielenheil, maar ook voor het troosten en ondersteunen van je naasten. In dit kader werd ook de bekende spreuk uit *Kolossenzen* 3:16 nogal eens als motto aangehaald: ‘Leert ende vermaant u zelve met zanghen, Lofzangen ende Gheestelijcke Liedekens inder ghenaden, ende zinght den Heere in uwer herten’.³⁴ Overigens werd door de tegendraadse Amsterdamse dichter Willem Godschalck van Foquenbroch de vermeende macht van de muziek juist op de hak genomen. Hoe mooi en meeslepend een lied ook kon zijn, uiteindelijk was het gewoon wc-papier waarmee de soldaten hun kont afveegden, zo liet hij een herder zeggen in zijn *Herders-zangen van Vergilius Maro* (1666): ‘k meen een Veers, Of Liedtjes, dat sijn by Soldaten Slechs scheur-papiertjes voor de neers’.³⁵



10. Muziek en melancholie. Op het deksel van dit Ruckers-clavecimbel schilderde Vermeer het bekende adagium *Musica letitiae comes medicina dolorum* (Muziek, metgezel van vreugde, medicijn voor verdriet). Johannes Vermeer, *De muzikles* (1662-1665).

11. Het muzikale extract uit deze apothekerspot werkte direct ‘tegen alle gebreken van verwarde hersenen’. Titelgravure van Joannes Stalpart van der Wiele, *Extractum catholicum* (1631).



Het is bekend dat muziek vanouds werd ingezet om depressies te genezen en innerlijke rust te verwerven.³⁶ Die gedachte was in de zeventiende eeuw allerm minst nieuw. Maar opmerkelijk in deze periode was wel de ongelofelijk letterlijke en praktische interpretatie van deze eeuwenoude opvatting. Zo werd liedboekauteur Claes Jacobsz Wits door een collegadichter in een lofdicht gekenschetst als een ‘gheestigh zielen Arts’, en schreef Bernard Buschoff voor zijn *Nieuwe lof-sangen, en geestelijcke liedekens* (1624) speciaal meditaties die ‘in Sieckten’ gezongen konden worden. De katholieke Joannes Stalpart van der Wiele gaf één van zijn liedbundels de titel *Extractum catholicum* (1631), en voorzag deze van een programmatische titelpagina met een gravure van een rijk versierde apothekerspot.³⁷ Die gedecoreerde apothekerspot is ook in de Nederlandse emblematiek gebruikt, ter illustratie van het adagium ‘Meliora latent’ (er zijn betere dingen, ze zijn verborgen), op de eerste titelprent van Jacob Cats’ *Sinne- en minnebeelden* (1618). De bijbehorende toelichting heeft betrekking op het amoureuze gedeelte van het boek:

Willende met sulcx [...] dat al-hoewel 't jegenwoordigh boecxke ten eersten aenvange so-danich sich laet aensien, als ofte 't selfde niet anders en ware behelsende als enckele drift, ydelen schuym, ende ick en weet niet wat, grontsop door de hitte der derteler jonckheyt uytgewasemt, dat evenwel 't selve (d'uytwendige schorsse wat afgedaen ende alles in naerder acht by den billicken leser ghenomen wesende) zijnen schijn gantsch ongelijck, ende met eene van goede bedenckinghe niet geheel ontbloot, bevonden en sal worden.³⁸

Het is een argument dat ook in liedboeken veelvuldig wordt gehanteerd: van binnen is het niet wat het van buiten schijnt. Lezer, laat u niet misleiden: onder de frivole buitenkant zit wel degelijk een diepere, deugdzame en leerrijke inhoud. Zelfs de meest schunnige en erotisch dubbelzinnige boekjes werden op deze manier verdedigd en goedgepraat.

Volgens de bijbehorende tekst op Stalpart van der Wieles titelgravure beoogde zijn liedboek *Extractum catholicum* een probaat middel te zijn 'tegen Alle Gebreken van Verwarde Harsenen': melancholie, hysterie en andere psychische kwalen. Het heilzame muzikale extract was op de gravure nog veilig opgeborgen in de aardewerken pot met het dichtgesnoerde deksel, maar deze stond al wel uitnodigend op de toonbank. Zo werd de lezer-zanger verwelkomd in de zeventiende-eeuwse liederenapotheek, en nam er zijn muzikale medicijnen, geestelijk dan wel wereldlijk, naar behoeven. In een latere liedbundel, de *Haerlemse lente-bloempjes* (1647), werd het farmaceutisch thema tastbaar gemaakt door de zwarte en witte muzieknoten letterlijk als antidepressiva te presenteren, in een lied met de sprekende titel 'Krachtige medecijne voor die met melancholy ghequelt zijn':

Waeckt nu op ghy doffe sinnen
Wilt niet minnen
Treurigheydt en flauwe lust,
Maer laet varen dese dingen,
Sonderlingen
Die de ziel altijd ontrust.

Medecijn sal ick u gheven,
In dit leven,
Die heel lieflijck is bereyt,
van veel swart en witte noten,
Overgoten,
Met een sap vol soetigheyt. [...]

Droeve herten doet het quelen,
Ende spelen:
Jae 't verdrijft een swaren gheest,
Sonder pijn, of sonder knagen,
Alle daghen,
't Is een goet dat haest gheneest.³⁹

Ook de Bijbel werd trouwens met een apotheek vergeleken: 'Dat de Schriftuere daerom van den H. Geest is beschreven, op dat wy uyt deselve, als uyt een gemeyne winckel en Apothecarije, tot ghenesinghe der Zielen souden moghen halen sodanige medicijnen, als een yeghelijck nae eysch sijner sieckte van nooden heeft', zo lezen we in een bron uit 1635.⁴⁰

Naast het zingen en beluisteren van liederen werd vanouds sport en spel, en het lezen van komische literatuur aanbevolen om de geest op orde te houden, zoals onder meer blijkt uit het boekje *Den vaeck-verdryver van de swaermoedighe gheesten* (1620), bedoeld 'om het ghemoet te verlusten ende den vaeck uyt de ooghen te houden'. Precies datzelfde idee dus, in deze titel en in de inhoud van bovenstaand lied: de melancholicus gaat door het leven als een versufte slaper.⁴¹ Je hoeft tegenwoordig maar een geriatrische afdeling van een ziekenhuis of verpleeghuis binnen te lopen om te begrijpen wat die zeventiende-eeuwse dichters en schrijvers bedoelden. Kluchtboeken en anekdotenbundels vonden net als liedboeken dan ook gretig aftrek, ze hielden de bevolking op een speelse manier wakker en gezond.

Een populair zeventiende-eeuws liedboek was Starters *Friesche lust-hof*, in 1621 gepubliceerd door de Amsterdamse uitgever Dirck Pietersz Voskuyl, 'Boeck-verkooper inden witten Engel'. De bundel was niet alleen geliefd vanwege de teksten, maar ook door de gebruikte muziek, die deels nieuw en onbekend was op het moment van verschijnen. Gedurende de eeuw werd het boek enkele malen herdrukt, in verschillende uitvoeringen – van luxueus tot eenvoudig.



Zowel de titel als de verfijnde titelprent, met op de achtergrond de stad Leeuwarden, laat zien dat de inhoud van deze bundel nauw verbonden was met de provincie Friesland. Starter, een emigrantenzoon, omstreeks 1594 geboren uit Engelse ouders (in Amsterdam of Londen, dat weten we niet zeker), woonde tijdens zijn leven in Amsterdam, Leeuwarden en Franeker. In Amsterdam was hij lid van de rederijkerskamer De Eglantier, in Leeuwarden had hij vanaf 1614 een eigen boekwinkel en uitgeverij: 'In de Engelsche bijbel'. De zaken liepen niet goed, hij stak zich diep in de schulden, en in 1622 voelden enkele rijke bewonderaars zich zelfs genoodzaakt om een contract met hem af te

sluiten als broodschrijver. Om geld te verdienen trad hij later als verslaggever en historieschrijver in dienst van het leger van graaf van Mansfelt, waarmee hij door Duitsland, Moravië en Hongarije naar Bosnië reisde. Hij stierf tijdens deze tocht, in 1626.

Zijn *Friesche lust-hof* had hij in 1621 opgedragen aan de ‘jong-frouwen van Friesland’, volgens hem van alle vrouwen ‘de heuschste, schoonste, en beleefste’ op deze aardbol. Deze lof voor de plaatselijke schoonheden was al eerder succesvol in opdrachten aangewend en zou in de loop der jaren uitgroeien tot een topos dat in veel latere lokale liedboeken terug te vinden is. Uitsluitend voor de Friese meisjes had Starter zich in het dichtersstof gewenteld:

Daerom ist dat ick schrijf, daerom ist dat ick dicht,
Daerom ist dat ick brengh dit lied-boeck in het licht.
Dees liedtjes, vol vermaecks, vol minnelijcke kluchtjes,
Vol minnelijck geklagh, vol minnelijcke suchtjes,
Vol minnelijck gequel, vol minnelijck onrust,
Die worden uytgedeeld alleen tot uwe lust.

Naast liefdesliederen bevat Starters *Friesche lust-hof* ook drinkliederen, bruiloftsliederen, een nieuwjaarslied, en twee korte kluchtige zangspelen. Zijn thematiek en schrijfstijl zijn vergelijkbaar met die van Gerbrand Adriaensz Bredero; in een lofdicht tot de bundel werd Starter dan ook aangeprezen als ‘de nieuwe Bredero’. Bovendien had hij een goed gevoel voor muziek, zoals blijkt uit de melodieën die hij voor zijn liederen uitkoos. Hij was niet alleen een muzikaal dichter, met de juiste intuïtie voor de verhouding tussen taal en muziek, maar hij had ook een goede neus voor nieuwe, pakkende muziek, waarvan een aantal, vooral ook Engelse melodieën door hem voor het eerst in Nederland werd toegepast. Deze nieuwe wijzen die door Starter in de *Friesche lust-hof* waren geïntroduceerd, bleven nog de hele eeuw populair.

Hoewel het liedboek in eerste instantie als een ‘Friese’ bundel op de markt was gebracht, voegde het zich vooral ook in de traditie van ‘nieuwe liedboeken’ die sinds het begin van de eeuw in Amsterdam was ontstaan, met bundels als *Den nieuwen lust-hof* (1602), *Den bloem-hof van de Nederlantsche jeught* (1608-1610) en *Apollo of ghesangh der musen* (1615). Gedichten en liederen werden niet langer anoniem gepubliceerd, maar kregen de naam en het gezicht van een levende dichter mee. Op een gravure in de *Friesche lust-hof* werd Starters buste door twee witte zwanen over het water voortgetrokken. Geheel in overeenstemming met de nieuwe mode was ook het feit dat voor de uitgave van de liedbundel kosten noch moeite waren gespaard: de liederen waren op groot formaat gedrukt en met kopergravures versierd, ze waren afgedrukt op een ruime bladspiegel, met verschillende lettertypes, voorzien van wijsaanduidingen en in enkele gevallen ook muzieknotatie, waarvoor Starter zelfs de hulp van een plaatselijke musicus had ingeroepen: ‘by alle onbekende wysen, de Noten, ofte Musycke gevoeght, Door Mr. Jacques Vredeman, Musyck-Mr. der Stadt Leeuwarden’. Zo’n samenwerking tussen plaatselijke kunstenaars heeft vast vaker plaatsgevonden, maar bewijs daarvoor ontbreekt meestal: het komt in elk geval zelden voor dat de naam van een componist of musicus expliciet op de titelpagina staat vermeld. De chique uitstraling van Starters liedboek kan daartoe aanleiding hebben gegeven. Latere uitgaven van de *Friesche lust-hof* waren een stuk minder luxueus, om de geliefde bundel ook voor minder kapitaalkrachten beschikbaar te maken. Het is nog altijd een bekend procedé in de boekproductie: literaire teksten die het licht zien als gebonden boek en paperback, maar ook als *Ooievaar* en *Rainbow-pocket*.



13. Op dit schilderij van Abraham van den Tempel (1671) zijn de Amsterdamse koopman David Leeuw en zijn vrouw en kinderen geportretteerd, terwijl zij het driestemmige 'Lo spensierato' (1594) van G.G. Gastoldi instuderen – niet met de originele Italiaanse maar een stichtelijke Nederlandse tekst uit 1650. Het gezamenlijke musiceren symboliseerde de harmonische verhoudingen binnen het gezin, een boodschap die nog werd versterkt door het hondje op de voorgrond, als teken van trouw.

3 *Het Nederlandse muziekleven*

Het adverteren en aanprijzen van liedboeken – iets wat in de voorwoorden ervan op allerlei manieren uitbundig werd gedaan – lijkt in de praktijk nauwelijks nodig te zijn geweest. Het genre voorzag duidelijk in een behoefte, die voor een belangrijk deel verklaard kan worden vanuit het burgerlijke karakter van het toenmalige muziekleven. Verschaften elders in Europa prachtlievende hoven en een bloeiende rooms-katholieke, lutherse of anglicaanse liturgie aan musici en componisten de nodige werkgelegenheid, in de Nederlanden speelden hof en kerk in muzikaal opzicht nauwelijks een rol.⁴² Het stadhoudelijk hof in Den Haag liet zich aan de muziek weinig gelegen liggen, getuige de vruchteloze pogingen van iemand als Constantijn Huygens – secretaris van prins Frederik Hendrik, componist en dichter – om in 1646 een stadhoudelijke kapel op te richten.⁴³ In de calvinistische kerkdienst, in Nederland op dat moment de enige officieel erkende godsdienst, klonken sinds 1572 alleen nog onbegeleid gezongen psalmen. Componisten kwamen daar niet aan te pas, en door de organist werd hoogstens voor en na de dienst kort gespeeld. Wel moedigden de calvinisten het muziek maken buiten de eredienst, in de vorm van geestelijke huismuziek, sterk aan. Het is mogelijk dat de sterke reducering van de kerkmuziek zelfs een gunstig effect heeft gehad op die buiten-liturgische muziekbeoefening. Muziekvijandig was deze godsdienst in elk geval zeker niet. Dat werd zij pas door puriteinse invloeden in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Van Johannes Calvijn zelf weten we dat hij de muziek positief gezind was, en dat hij slechts beducht was voor het misbruik ervan.⁴⁴ Ook in zijn ogen kwam de mens door muziek in harmonie met de schepping. Het universum vergeleek hij met een liedboek waaruit wij zingen om aan te sluiten bij de hemelse harmonie der sferen – in feite een modern-christelijke interpretatie van de aloude, voor de mens onhoorbare *musica mundana*, zoals verwoord door Pythagoras en Plato:

De zon en de andere creaturen kunnen geen geluid van zichzelf geven, die wij kunnen horen. Zij hebben geen verstand om te begrijpen wat God in hen gelegd heeft. Maar voor onze ogen zijn ze als een liedboek waarin zangnoten staan. Het boek zelf is stom; het kent de kunst van muziek niet, maar ons dient het boek om uit te zingen. Wij hebben in het boek de woorden en noten waardoor wij kunnen zingen. Zo houdt God wijd en zijd

het boek aan ons voor, opdat wij met het schone lied instemmen kunnen en Zijn kracht samen met de engelen verkondigen.⁴⁵

In Nederland was het de stedelijke overheid die muzikaal de touwtjes in handen had. De meeste kerken hadden orgels waarop vrijwel dagelijks openbare concerten werden gegeven, stadsmuzikanten speelden tussen de middag voor langskomende wandelaars (een internationaal vermaard voorbeeld is de Utrechtse fluitist Jacob van Eyck), en het geluid van klokken en carillons golfde over de daken. De mensen zongen buiten, in huiselijke kring, in kroegen en muziekherbergen – vooral de eenstemmige teksten uit liedboeken, maar in meer ontwikkelde kringen ook de nieuwste meerstemmige psalmen van Jan Pietersz Sweelinck en Cornelis Schuyt, en madrigalen van Claudio Monteverdi en Luca Marenzio. Ambitieuze amateurmusici konden terecht in ‘collegia musica’, plaatselijke verenigingen waar tevens complexer muzikaal repertoire werd gezongen en gespeeld.⁴⁶ Bij zulke collegia musica waren soms ook lieddichters aangesloten. Zo is bekend dat Jacobus Revius – auteur van de *Over-Ysselsche sangen en dichten* (1630) – lid was van het Deventer muziekcollege, samen met andere plaatselijke muzikliefhebbers zoals de organist van de Lebuïnuskerk, de rector van de Latijnse school en drie predikanten.⁴⁷ Wellicht werden in zulke gezelschappen naast echte kunstmuziek eveneens eenvoudige Nederlandse liederen gezongen. Buitenlandse muziek was vrij eenvoudig te verkrijgen: die werd geïmporteerd of in Nederland (her)uitgegeven. De bewaard gebleven boedelinventarissen van muziekcolleges laten zien dat in de eerste helft van de eeuw vooral Italiaanse ensemblemuziek geliefd was.⁴⁸ Maar ook muziek uit Frankrijk werd graag gespeeld en gezongen.



14. Naar Adriaen van Ostade, *Zingende boeren met liedboeken in een herberg* (1625-1650).

Kenmerkend voor de instrumentale muziek van eigen bodem was dat zij sterk onder invloed stond van het lied.⁴⁹ Bundels als *Euterpe oft speelgoddinne* (1644) en *Der fluyten lusthof* (1644-ca. 1655) van Van Eyck, of de bloemlezing *'t Uitnement kabinet* (1646-1649) van de Amsterdamse muziekuitever Paulus Matthysz bevatten naast geliefde instrumentale danswijzen talrijke zettingen van toentertijd populaire liedmelodieën.⁵⁰ Datzelfde geldt voor het zogeheten *Camphuysen-manuscript*, een verzameling klavierbewerkingen van de liederen uit het meest verkochte en vaakst herdrukte liedboek van de zeventiende eeuw, Dirck Rafaelsz Camphuysens *Stichtelycke rymen* (1624).⁵¹

In tegenstelling tot de instrumentale muziek hield de nieuw gecomponeerde vocale muziek zich juist verre van het populaire lied. Componisten als Sweelinck en Huygens gebruikten uitsluitend Latijnse, Italiaanse en Franse teksten. Door Huygens werd de Nederlandse muziekcultuur zelfs als enigszins minderwaardig beschouwd, omdat ze sterk op de middenklasse was gericht en psalmen en liederen de hoofdrol liet spelen.⁵² Eigentijdse Nederlandse poëzie werd nauwelijks op muziek gezet. Er zijn slechts enkele componisten die zich er in de eerste helft van de eeuw aan hebben gewaagd. De Haarlemse Cornelis Thymensz Padbrué liet zich door het werk van Joost van den Vondel inspireren tot de composities *Kruisbergh* (1640), *Klacht over de tweedraght der christe princen* (1640) en *De traanen Petri ende Pauli* (1646) – drie meerstemmige stukken waar rond 1633 een dichtelijke uitnodiging van Vondel zelf aan vooraf was gegaan:

Lustigh Tymen, noch een reis.
Tymen, zing den oorloogh peis.
Zing, dat Frederick ga slapen,
Zonder harnas, zonder wapen.
Zing hem zonder ysren kraagh,
Zonder helm in 's Graven Haagh.
Zing de zwaarden in de scheden.
Zing de welvaart in de steden.
Zing de schepen aan de ree.
Zing het onweër uit de zee.
Wilje zingen, ick wil rijmen.
O genoeghelicke Tymen.
Zoo mijn zangk geen waarheit derft,
Ghy zult zingen, als ghy sterft.⁵³

Eerder was van Padbrué's hand de bundel *Kusjes* (1630) verschenen, op gedichten van Jacob Westerbaen, later publiceerde hij nog een verzameling met Nederlandse liederen, getiteld *'t Lof van Jubal* (1643-45). Daarnaast verschenen de liedverzamelingen *Zanghbloemzel* (1642) van Joan Albert Ban, *Rooselijns oochjes* (1646) van Anthony Pannekoek, en *Zanghwortel en geestelijcke spruit* (1653) van Joan Dusart.⁵⁴ Hoewel Dusart in 1653 tevens een pleidooi hield voor het gebruik van Nederlandstalige teksten in de muziek, bleef dit gedurende het grootste deel van de eeuw voorbehouden aan de liedboeken, waarin bestaande



15. Dirck Theodoor Matham beeldde op dit *Vanitas*stillleven (1622) een fictief liedboek van de Haarlemse componist Joan Albert Ban af. De compositie is vermoedelijk van Ban zelf, de tekst is van Ovidius: 'Alle menselijke dingen hangen aan een dun draadje en door een plotselinge val stort wat sterk was in elkaar' (*Ex Ponto* IV, 3, 35-36).

melodieën de grondslag vormden voor nieuw geschreven teksten. Dat lag voor een deel ook aan de dichters zelf, die voor een vruchtbare literair-muzikale samenwerking niet veel moeite gedaan lijken te hebben. Van Pieter Cornelisz Hooft is bijvoorbeeld bekend dat hij het weliswaar vererend vond dat Ban enkele van zijn teksten op muziek had gezet, maar dat hij het tegelijkertijd niet echt de moeite waard vond om hierover met de componist van gedachten te wisselen – naar eigen zeggen omdat hij zichzelf in muzikaal opzicht niet bevoegd achtte, maar zeker ook omdat hij de meerwaarde ervan niet inzag en de hele kwestie niet bijster interessant vond. Hij stemde ermee in dat Ban zijn poëzie hier en daar wijzigde en aanpaste, als dat voor de muziek beter was, mits de betekenis van de tekst daardoor maar niet verloren ging: 'Oft UE. hier en daer, een silbe afsnoeit of inent, des kreun ik mij weinigh: al zoud' het ook den zin zwakken; wen het dien slechts niet verleemt'.⁵⁵

Evenmin als de componisten geen werkelijke interesse toonden voor de poëzie, waren omgekeerd de dichters tamelijk onverschillig over de Nederlandse vocale muziek uit hun tijd. Het mag opmerkelijk heten dat in de liedboeken wel voortdurend gebruik werd gemaakt van buitenlandse vocale kunstmuziek, maar vrijwel nooit van Nederlandse composities. Dichters schreven nieuwe teksten op bovenstemmen van Marenzio's ma-

drigalen en Gastoldi's balletti, en op de melodieën van de nieuwste Franse *airs de cour*, maar ze lieten zich niet inspireren door de psalmen van Sweelinck of de aria's uit Huygens' *Pathodia sacra et profana*.⁵⁶ Een uitzondering is het lied 'Tijmes lof' uit de bundel *Haerlemsche winterbloempjes* (1645) – een loflied op de Haarlemse componist Cornelis Thymensz Padbrué, geschreven op een melodie van de componist zelf: de bovenstem van het vijfde madrigaal uit Padbrué's *Kusjes* (1631), een bundel meerstemmige composities op Nederlandse teksten van Jacob Westerbaen (die zelf weer vertalingen waren van Janus Secundus' Latijnse *Basia*). Voor het overige leefden componisten en dichters hier blijkbaar in gescheiden werelden.

Het religieuze circuit lijkt hierop min of meer een uitzondering te vormen; daar schakelden dichters voor hun liedboeken nogal eens de hulp van een componist in. Streng-protestantse auteurs als Willem Sluiter en Claes Jacobsz Wits gaven er soms de voorkeur aan om juist niet voor bestaande deuntjes te kiezen, maar speciaal melodieën voor hun geestelijke liederen te laten componeren: nieuwe, 'schone' muziek waaraan nog niet de smet van al het wereldse kleefde: 'Sommige stukken derselve zijn gantsch nieuw, ende van de Autheuren selve, zijnde seer goede Musicijns ende Componisten, my mede ghedeelt, ook een deel derselver in 't bysonder op de woorden mijner Gedichten gemaakt ende gepast zijnde', schreef Sluiter in het voorwoord van zijn *Psalmen, lof-sangen* (1661). En Wits lichtte zijn liederen in *Stichtelijcke bedenckinghe* (1679) als volgt toe: 'Welcke nu als te voeren zyn verciert, met nieuw Musyck-Versen, en op nieuws ghecorrigeert en verbeterd, door den geestighen wel-ervaren Musicijn Mr. Pieter van Neck, Organist des Stadts Enchuysen'.⁵⁷ In de Zuidelijke Nederlanden liet pater Lucas van Mechelen het eerste deel van zijn *Boeck der gheestelijcke sanghen (Den bliiden requiem*, 1631) van tweestemmige muzieknotatie voorzien, speciaal gecomponeerd door zijn jongere confrater Tiburtius van Brussel. De bij de Antwerpse muziekdrukker Peter Phalesius verschenen bundel *De gheestelijcke tortelduyve* (1648) van Gabriel van Antwerpen bevatte tweestemmige composities van dezelfde Tiburtius van Brussel, en de Affligemse monnik Godfried Bussé publiceerde *Het gheestelyck blomhofken van Bethleem* (1664), eveneens bij Phalesius en ook met tweestemmige muzieknotatie.⁵⁸

Op veel schilderijen, prenten en tekeningen uit deze periode zijn muziekinstrumenten afgebeeld, vaak nauwkeurig weergegeven op stillevens of bespeeld door uiteenlopende personages. Zingende mensen zijn daarentegen minder vaak voorgesteld; misschien omdat een open mond minder flatteus oogt. Toch was het zingen verreweg de belangrijkste vorm van musiceren. Getuigenissen hiervan zijn vooral in de genreschilderkunst te vinden, destijds een echte Nederlandse specialiteit: men schilderde realistische scènes die tevens allegorisch geïnterpreteerd konden worden. Zo symboliseerde een kroegtafereel met modieus geklede en op luit, vedel en viola da gamba spelende jongemannen in het gezelschap van enkele zingende vrouwen met ontbloot bovenlichaam niet alleen de ondeugden overdaad en losbandigheid; dezelfde scène kon tegelijkertijd ook worden geduid als de bijbelse parabel van de verloren zoon. Daarnaast zijn er schilderijen die in verband gebracht kunnen worden met bestaande liederen; dit geldt onder meer voor een schilderij van Jan Miense



16. Cornelis Bloemaert, *Twee zingende jongens met een liedblad in de hand* (ca. 1625). Op het blad zijn twee liedfragmenten te zien: 'Een nieu liedeken' met de beginwoorden 'Ick die lakeij', en een lied op de melodie 'O lijden pijn en droefheit'.



17. Elk jaar in juni gingen de weeskinderen zingend over straat: in het midden de witte pinksterbruid, met bloemen en bladeren versierd. Cornelis Dusart, *Junius* (1680-1704).

Molenaar uit de jaren zestig dat geïnspireerd is op Bredero's populaire lied 'Boeren-geselschap'.⁵⁹ En soms zijn daadwerkelijk liedteksten op kunstwerken te lezen, bijvoorbeeld op twee gravures van Cornelis Bloemaert: een oude vrouw die een liedblad in haar hand houdt met Bredero's succesnummers 'Arent Pieter Gysen' en 'Fobert en Lobbetje', en twee zingende jongens met een liedblad waarop de beginregels van twee onbekende liederen, 'Een nieu liedeken' en 'Ick die lackeij', te lezen zijn (ca. 1625). Ook op twee schilderijen van Abraham Bloemaert zijn tekstfragmenten van liederen zichtbaar: één van een herderin met liedblad in haar hand, met de tekst 'Nieuwe liedeken, Silvia harderin waer heen' (1628), en één waarop een courtesane een handgeschreven liedboek openhoudt, met de tekstflard 'Sandigh Noortwijck' (eind jaren '20).⁶⁰ Talrijke afbeeldingen laten verder zien hoe uitbundig er gezongen werd bij allerlei feestelijke momenten in het jaar, niet alleen met Sinterklaas en Kerstmis, maar ook bij het Driekoningenfeest, de viering van de eerste meidag, Hemelvaartsdag en Pinksteren.

Andere bronnen die informatie verschaffen over het zingen in de Gouden Eeuw zijn schriftelijke oog- en oorgetuigeverslagen, zoals dagboeken en brieven. Meestal hou-

den deze zich echter erg op de vlakke, en komen we niet veel meer te weten dan dat er gezongen is, en niet wat er klonk, of hoe men zong. Een uitzondering vormen de brieven van Pieter Cornelisz Hooft en Constantijn Huygens, die op allerlei manieren uitgebreid aan het zingen refereren. Huygens hield daarnaast ook een dagboek bij waarin hij verslag doet van de muzikale opvoeding van zijn kinderen. Uit zijn correspondentie komt onder meer zijn bewondering voor de zang van Utricia Ogle naar voren, de Engelse officiersdochter aan wie hij in 1647 zijn *Pathodia sacra et profana* opdroeg. Vele malen roemt hij haar muzikaliteit en verliest hij zich in loftuitingen, zoals op 7 januari 1646, als hij schrijft over haar ‘welluidende keel, die in staat is om de meest middelmatige dingen fraai te doen klinken’.⁶¹ Hooft adviseerde zijn zoon Arnout op 23 oktober 1646 om niet alleen het dansen en schermen, maar ook het zingen goed bij te houden: ‘Ghij dient uwe andre oefeningen van zingen, schermen, dansen, zoo veel t’onderhouden dat ghij daarinne niet achterwaarts gaat’.⁶² Eerder had hij op 10 maart 1636 per post een lied aan zijn goede vriendin Tesselschade Roemer Visscher gestuurd.⁶³ In zijn brieven aan Tesselschade put Hooft zich uit in lyrische bewoordingen om haar betoverende zingen te beschrijven. Zij kreeg van hem geïdealiseerde bijnamen als ‘de Naerder Nachtegael’, ‘de Alkmaersche Sirene’, ‘de zoete Meeremin’, en hij dichtte haar muzikale krachten toe die de macht van de mythologische zanger Orpheus ver te boven gingen: ‘UE heeft tot nog toe, met haer keel, de minnende harten in ’t vier, menschen en dieren op aerde, de voghelen in de lucht verheught. Nu zij ook de visschen in ’t waeter weet t’onthaelen, en hen te doen hoveren (genieten), moet ick bekennen, dat ze is, a tout faire, ende goedt voor alle elementen’.⁶⁴ Zelf kon Hooft van de muziek maar moeilijk afscheid nemen. ‘Ach hoe binden die keelbanden!’, schreef hij aan Tesselschade: ‘Mij dunkt dat ik noch al een eindt lijns, oft liever, lijms van den zoeten zang nae sleep’.⁶⁵

Maar fantasierijke uitingen zoals deze gaan eigenlijk alweer richting literaire fictie, en zijn niet echt representatief voor de gemiddelde zingende Nederlander. Dat gold wel voor sommige andere literaire uitingen, zoals de levendige beschrijvingen van zingende mensen in romans en toneelstukken, en gedichten opgedragen aan (vooral) zangeressen – die kwamen veel dichtter bij de dagelijkse vocale realiteit. Hoewel zulke beschrijvingen vaak stereotiep zijn, laten ze toch een glimp van de geldende conventies zien. Die waren vaak gebonden aan maatschappelijke klasse. Hoe hoger op de ladder, hoe meer regels er golden. Voor een man van stand was het bijvoorbeeld ongebruikelijk om in het openbaar te zingen of te musiceren, vandaar dat hij voor het geven van een serenade muzikanten kon inhuren. Maar voor een vrouw was het een teken van kuisheid en trouw – tenzij ze lichtzinnig van aard was, dan had muziek een tegenovergestelde betekenis, en kon het zingen juist worden opgevat als bedrieglijke verleidingsmethode.⁶⁶

Op jonge leeftijd was de Amsterdamse dichter en burgemeesterszoon Pieter Cornelisz Hooft al gegrepen door de poëzie en de muziek. Hij schreef vele honderden gedichten en liederen, en ook zijn toneelstukken bevatten steevast muzikale elementen. De elegante drietalige *Emblemata amatoria* was zijn eerste gedrukte bundel en gold binnen de Nederlandse literatuur meteen als een unicum, dankzij de originele combinatie van emblemen, gedichten en liederen.



Aan het begin van de zeventiende eeuw werd het culturele leven in Holland overspoeld door nieuwe kunstuitingen die gewijd waren aan de liefde. Poëziebundels, liedboeken, literaire vertalingen van Ovidius' *Ars amatoria*, en lange leerdichten over de liefde zagen het licht, en ook in de prent- en schilderkunst raakte men door de liefdeskoorts bevangen. In Leiden lanceerde uitgever Jan Matthijsz met zijn publicatie van Daniel Heinsius' *Quaeris quid sit amor* (1601) zelfs een heel nieuwe interdisciplinaire vorm: de liefdesemblematiek. Een typisch Nederlands subgenre binnen de embleemtraditie, vooral populair in de eerste twee decennia van de eeuw, waarin de beproefde combinatie van motto, afbeelding en onderschrift geheel in dienst stond van de onthulling van een diepere waarheid over het mysterie van de liefde. Heinsius' embleembundel werd door Matthijsz gepresenteerd als een cadeauboek voor verliefde jongeren. Inhoudelijk was het boek vernieuwend, maar ook wat de uitvoering betreft week het nogal af van wat er tot dan toe was verschenen: een groot oblong formaat, met een ruime bladspiegel, een gevarieerde typografie en kunstige embleemprenten. Deze nieuwe formule paste Matthijsz een jaar later ook toe op een nieuw liedboek in zijn fonds, *Den nieuwen lust-hof* (1602). Embleembundels en chique liedboeken waren voor hetzelfde jonge publiek bestemd en vervulden eenzelfde functie in het amoureuze verkeer.

De publicatie van Hoofts *Emblemata amatoria*, *Afbeeldinghen van minne*, *Emblèmes d'amour* moet in deze context worden gezien. Het in rood fluweel gebonden exemplaar dat hiernaast staat afgebeeld was waarschijnlijk een geschenkbboek, de naam Elizabeth Reid en het jaartal 1617 zijn er met zilverdraad op geborduurd. Hoofts bundel was in 1611 verschenen bij de Amsterdamse uitge-

ver Willem Ianszoon Blaeu, zonder auteursnaam maar wel met een ondubbelzinnig openingsmotto ('Zy steeckt om hoog het hoofd'), waardoor literair-ingewijden meteen begrepen wie de schrijver was. Vernieuwend aan het initiatief was het feit dat de liederen en emblemata nu voor het eerst in één band werden aangeboden: 71 bladzijden emblemata, gevolgd door 73 bladzijden *Ghesanghen, Liedekens, Sonnetten, Veltdeuntjens* en een *Mommy*. Was deze nieuwe opzet door Hooft bedacht, of was het een commerciële zet van Blaeu?



In de laatste regels van de 'Voorreden tot de ieught', het lange openingsgedicht waarin Hooft zijn opvattingen over de liefde uiteenzet, wijst hij op de ideale vereniging van woord en beeld. Het was Cupido die ervoor moest zorgen dat de liefdesles van zelfbeheersing, maat en genot in die vorm op aarde werd uitgedragen:

Laet dese reden, Soon, op Aertrijck, gheven clanck,
Met welbereede tong, en onderrecht de dwasen;
Of blaestse' een Minnaer in, om voor u uyt te blasen.
'Twas wel van zynen sin. Des seyde hy: Ick weet raet
En sonder meer quam my verschynen in den staet,
Waer in hy wort ghesien van 't eeuwich hof vol weelden.
En laste my: ick souw dit schryven voor de Beelden
Die van gheleerder handt hier nae gheteeckent staen.

Hoewel Hooft's bundel, vergeleken met bijvoorbeeld die van Heinsius, geen diepgaande invloed op het embleemgenre als zodanig heeft uitgeoefend, werd de vernieuwende koppeling van emblemata en liederen later door anderen wel gretig nagevolgd. Al in 1613 liet Gerrit Breughel in *Cupido's lusthof ende der amoureuse boogaert* aan 21 groepjes liederen steeds een embleem voorafgaan. En één van de meest geliefde embleemboeken uit de eeuw, Dirck Pietersz Pers' *Bellerophon of lust tot wysheid* (waarvan tussen 1614 en 1695 dertien edities verschenen) had zijn succes mede te danken aan het stijgend aantal liederen dat in de loop van de eeuw aan de bundel werd toegevoegd.



19. Het zingen gebeurde vaak collectief, maar ook in je eentje kon het een opbeurend tijdverdrijf zijn, zeker met een fles drank onder handbereik. Naar Philips Koninck, *Zingende boer in herberg met liedblad* (1634-1688).

4 *Mondelinge overlevering*

Bepalend voor de zeventiende-eeuwse Nederlandse liedcultuur waren vooral de dichters. Zij kozen de muziek waarop ze hun gedichten wilden schrijven. Dat waren bestaande melodieën die ze zelf in binnen- of buitenland hadden ontdekt, of bekende wijsjes die ze overnamen van hun schrijvende collega's en bewonderde voorgangers. Overleg met een componist was in zo'n geval niet nodig. Pas aan het einde van de eeuw werd het gebruikelijker dat dichters en componisten met elkaar samenwerkten.⁶⁷ In de periode ervoor blijft het een bijzonderheid die, zoals gezegd, vaker lijkt voor te komen in het geestelijke liedboekcircuit dan in het wereldlijke.

Doorgaans maakte men in liedboeken dus gebruik van bestaande muziek. Die muziek kon in principe overal vandaan komen: uit de eigen nationale liedtraditie, of uit een van de omringende Europese landen. De melodieën konden oud of nieuw zijn, eenvoudig of gecompliceerd, droevig of vrolijk. Sommige waren zo populair dat ze steeds weer opnieuw werden gebruikt. Als estafettestokjes werden ze gedurende de eeuw doorgegeven – een boeiend proces dat duidelijk valt af te lezen uit de inhoud van de overgeleverde liedboeken. De muziek werd levend gehouden door de vele nieuwe teksten op voortdurend dezelfde melodieën, en die teksten werden mede gekleurd door de inhoud van eerdere teksten die in het nieuwe lied meeresoneerden.

Dichters konden de vogelvrije melodieën voor hun liederen in principe uit eerdere lied- of muziekbundels overschrijven, gesteld natuurlijk dat die muzieknotatie bevatten, wat heel vaak niet het geval was. Uit de liedboeken zelf blijkt echter dat de muzikale overdracht vaak helemaal niet zo systematisch via de schriftelijke bronnen verliep. Talloze corrupte versies van gangbare melodieën en teksten laten zien dat de Nederlandse liedcultuur nog sterk dreef op mondelinge overlevering: spellingsvarianten, ontbrekende regels en strofen, een afwijkende woordkeus, en alternatieve of verbasterde melodie-aanduidingen bewijzen dat dichters de oorspronkelijke liederen zelden op papier naast zich hadden liggen, maar de melodieën ervan meestal uit het hoofd toepasten. Deze manier van werken blijkt heel duidelijk uit een brief die Pieter Cornelisz Hooft in 1630 aan Constantijn Huygens stuurde. Hooft schreef dat hij bezig was met een gedicht en vroeg Huygens of die hem kon helpen met het terughalen van een melodie, die ze blijkbaar allebei kenden maar die Hooft zich nog maar

gedeeltelijk herinnerde. Hij had dit Franse lied ergens gehoord, en een fragment ervan was sindsdien in zijn hoofd blijven rondzingen. In zijn brief sprak hij van

een smijdighe keel, die mij t'elkenmael in 't oor quam kittelen, met het slieren van dat rameine, in deze vaersen Qui me le trouve & le rameine L'Amour, L'Amour? De rest zal UEd. beter bekend zijn. Ick weet niet hoe 't begint. Op die wijze had ick het dan gaerne gehad.⁶⁸

Een antwoord van Huygens is niet bekend, maar we weten inmiddels dat Hooft het Franse *air de cour* 'Sous la fraicheur d'un verd bocage' bedoelde, uit het zesde deel van Gabriel Batailles *Airs de différent auteurs mis en tablature de luth* (1615) – waarvan het refrein luidt: 'Las! qui l'a trouvé, le rameine, L'amour, l'amour'. Op de melodie van dit lied schreef Hooft zijn eigen 'Klaghte der Prinsesse van Oranjen'.

In negen van de tien gevallen ging de muziek op die manier vooraf aan de tekst. Een lied uit een liedboek is daardoor principieel iets anders dan het *Lied*, zoals we dat van latere romantische negentiende-eeuwse componisten kennen. De muziek diende hier niet als interpretatie van de tekst, maar functioneerde vooral als een middel tot verbreiding ervan. De bekendheid van de melodie vergemakkelijkte voor de toehoorder het onthouden van de tekst, de muziek nam de bijbehorende woorden als het ware met zich mee, en het



20. Er werd uitbundig gezongen en mensen moeten heel wat nummers uit het hoofd hebben gekend. Jan Miense Molenaer, *Het driekoningenfeest* (1634-1635).

gebruik van bestaande melodieën bevorderde zo het proces van mondelinge overlevering. Zeker in een cultuur waar analfabetisme nog volop heerste, was een dergelijke overdracht voor de communicatie van essentieel belang.

Een belangrijke functie van het lied was dan ook de verspreiding van politiek en religieus gedachtegoed. De verzetsliederen tegen het Spaanse bewind en de rooms-katholieke kerk, eerst in pamfletvorm, later samengebracht in het populaire *Geuzenliedboek* (met meer dan dertig uitgaven tussen 1581 en 1687), waren bedoeld als opruiende nieuwstijdingen die moesten aanzetten tot verzet.⁶⁹ Het huidige Nederlandse volkslied, het ‘Wilhelmus’ – tegenwoordig algemeen beschouwd als de oudste hymne van Europa – is van oorsprong zo’n strijdlid uit het einde van de zestiende eeuw.⁷⁰ Op vergelijkbare wijze ontdekten protestantse dominees in de loop van de zeventiende eeuw het lied om de ongeletterde massa, die via andere wegen nauwelijks bereikt kon worden, voor hun gelovige zaak te winnen. Zo werd het op alle fronten ingezet als effectief propagandamiddel.

Door de overheden werd het lied als bedreigend medium bijzonder serieus genomen. Drukkers van clandestiene bundels moesten oppassen voor vervolging, en opeerden daarom vaak in volledige anonimiteit. Dat gold bijvoorbeeld voor Jan Hendrickse Schoonwoerd uit Franeker, die in de tweede helft van de zestiende eeuw verschillende clandestiene doopsgezinde bundels op de markt bracht; in 1559 een voor dopers gebruik aangepaste versie van de *Veelderhande liedekens*, in 1562 het populaire doperse martelaarsboek *Het offer des Heeren*, en in 1564 een bundeling van martelaarsliederen in *Een liedt-boecxken*.⁷¹ Meestal brachten de drukkers het er goed van af; met uitzondering van Harmen Schinckel, die in 1568 te Delft werd onthoofd vanwege het drukken van ketterse geschriften.⁷²

Naast de drukkers liepen ook boekhandelaars gevaar, die de verboden teksten van onder de toonbank verkochten. Opruiende liedteksten en pamfletten konden zelfs via de collectezakjes in de rooms-katholieke kerk worden verspreid.⁷³ En dan waren er natuurlijk nog de rebelse liedzangers die rondtrokken en op straten en markten hun ketterse teksten uitventten, op smalle repen papier of in onooglijke bundeltjes, en die hierdoor voortdurend de kans liepen om opgepakt en gevangengezet te worden. Dat overkwam de politieke zanger Anthonisz Courtz in Amsterdam in 1552, en later de zeventienjarige liedjesventer Cornelis Pietersz te Harlingen, die gedurende het jaar 1567 wekenlang de streek had afge-reisd met het nieuwste provocerende muzikale repertoire.⁷⁴ Ook Damien Vincentszoon, beter bekend als broeder Jacob, die afkomstig was uit Leiden en al veertien jaar lang zingend door Vlaanderen trok, werd in 1557 in Gent gearresteerd ‘ter cause van tsynghen van liedekens’.⁷⁵ Een dergelijk lot moet destijds meer jonge idealisten zijn overkomen. Uit 1671 is het geval bekend van de gearresteerde liedzanger Hendrick Dercks, die op de markt in Zwolle ‘vuile’ liedjes had staan zingen en verkopen en gered werd door een plaatselijke boekdrukker. In een uitgebreide schriftelijke verklaring aan de Zwolse magistraat sprong deze op 19 juni voor de ‘liedesanger’ in de bres. Dercks moest worden vrijgepleit, omdat hij ‘geen schult oft deel int maecken derselver lieder’ had: ‘maer ter contrarie deselve hem gelanght, gelijk die gewoonte an sulcke luijden op sijn liedesangers die te verkopen, ende wat meer is hij liedesanger niet lesen noch schrijven kan’.⁷⁶



21. Liedzangers op straat. Jan Both naar Andries Both, *De vijf zintuigen: het gehoor* (ca. 1630). Cornelis Pietersz Bega, *Zingende man met luisterend publiek* (1642-1664).

De liedbundels die vanaf de zestiende eeuw werden uitgegeven, waren in eerste instantie bedoeld om de mondelinge traditie vast te leggen. Dit was sinds oudsher de functie van muzieknotatie geweest, te beginnen met het ontstaan en de autorisatie van het Gregoriaans, die volgens de legende op wonderbaarlijke wijze tot stand was gekomen: een heilige duif zou liederen in de mond van paus Gregorius de Grote (590-604) hebben gezongen, waarna de heilige ze zingend dicteerde aan een achter een scherm gezeten schrijver. Hij was hiermee de eerste sterveling die muziek voor het nageslacht vastlegde. Wat eerst privé was geweest, werd nu publiek bezit.

De eerste Nederlandse liedboeken inventariseerden het repertoire dat op een bepaald moment in omloop was, en hadden daarmee eveneens een conserverende functie. In veel voorwoorden werd benadrukt dat er gestreefd was naar volledigheid: men had alles in het werk gesteld om zo veel mogelijk van het bestaande muzikale materiaal bijeen te brengen. Zo meldde het voorwoord van het *Devoot en profitelijck boecxken* (1539) – het

eerste gedrukte liedboek waarin teksten én melodieën werden opgenomen, en waarvoor de uitgever niet minder dan 259 bestaande liederen samenbracht – dat er ‘met grote neersticheyt’ was gezocht:

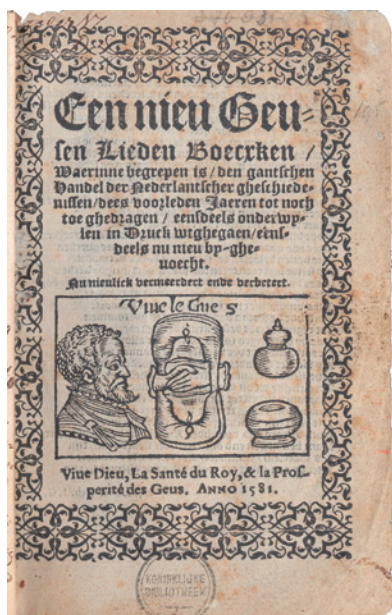
bi gheestelike ende weerlike personen, in diveersche cloosteren, steden, ende landen, alle gheestelike liedekens ende leysenen diemen tot deser tyt toe heeft connen gevonden ende oec doen dichten so vele alst op dese tijt mogelijk is gheweest.⁷⁷

Het argument van latere componisten en verzamelaars, dat de liederen schriftelijk vastgelegd moet worden om verder verval te voorkomen, zal hier waarschijnlijk nog geen rol hebben gespeeld – er wordt althans nergens in voorwoorden op gewezen. In elk geval niet zoals de Italiaanse componist Giulio Caccini dat deed in zijn lieduitgave *Le nuove musiche* (1602):

Het kwam mij voor dat mijn composities wel genoeg eer hadden gekregen – eigenlijk veel meer dan ze verdienden – omdat ze voortdurend zijn uitgevoerd door de beroemdste zangers van Italië, zowel mannelijke als vrouwelijke, en ook door andere eerbare liefhebbers van het vak. Maar op dit moment zie ik veel van mijn liederen in haveloze en verscheurde toestand rondgaan [...] Zodoende voelde ik me gedwongen (daartoe tevens aangezet door vrienden) om mijn stukken te publiceren.⁷⁸

Haveloos en verscheurd, in verbasterde vorm, zo circuleerden Caccini's liederen. Het is een verschijnsel dat inherent is aan de orale traditie, waarin mensen gezamenlijk zingen, liederen van elkaar overnemen, woorden verkeerd verstaan en er andere voor in de plaats zingen, een deel van een lied horen en de rest er zelf bij verzinnen. De gedrukte liedboeken geven de stand van zaken op een bepaald moment weer, en in verschillende bundels zijn dezelfde liederen gedurende de eeuw dan ook in uiteenlopende versies terug te vinden.

De verschillende zestiende- en zeventiende-eeuwse edities van het *Geuzenliedboek* zijn bij uitstek gedrukte getuigenissen van de mondelinge liedtraditie. In de goedkoop uitgegeven boekjes werd niet alleen nieuw repertoire aangeboden, maar streefde men ernaar om de oude en meest recente geuzenliederen zo goed mogelijk samen te brengen. Steeds werden er liederen toegevoegd, en andere weggelaten. De orale cultuur gedocumenteerd in drieëndertig uitgaven van één liedboek.



‘Geuzenliederen’ zijn de opstandsliederden die in de loop van de zestiende eeuw waren ontstaan, ten tijde van de oorlog met Spanje. Nederland werd overheerst door de katholieke Spanjaarden, en in de liederen maanden de onderdrukte protestantse gelovigen elkaar tot hoop, vertrouwen en eensgezindheid. Sommige van die liederen riepen op tot daadwerkelijk verzet. Onder de overkoepelende term ‘geuzenlied’ vallen, naast zulke strijd- en verzetsliederen, historieliederden over de grote heldendaden in de gevechten tegen Spanje, geestelijke liederden waarin om goddelijke bijstand wordt gesmeekt, liederden op de dood van Willem van Oranje en op de vernietigende politiek van de Hertog van Alva, en allerlei spot- en schimpliederden. De teksten waren geschreven op bekende, vaak oude en traditionele melodieën. Soms werd echter ook met opzet gebruikgemaakt van muziek van de vijand: zo kon een spotlied op de Spanjaarden gezongen worden op de melodie van een katholieke gregoriaanse hymne. Omgekeerd maakte het katholieke kamp ook gebruik van protestantse melodieën, waaronder dat van het ‘Wilhelmus’, om de oproerige opstandigen te treiteren en zwart te maken. Het was een kunst om de tegenstander muzikaal zo geraffineerd mogelijk te raken.

Drukkers en uitgevers speelden een belangrijke rol bij de verspreiding van dit gezongen verzetsrepertoire. Zij drukten de teksten op losse bladen en gaven deze mee aan marskramers en liedventers, die ze buiten op straat openlijk zongen en ze samen met gedrukte pamfletten voor weinig geld aan het publiek verkochten, wat een riskante onderneming was.

Al in een vroeg stadium werden de geuzenliederen door uitgevers in gebundelde vorm in de handel gebracht. Een eerste druk van het *Geusen lieden-boecxken* verscheen vermoedelijk in 1574, deze is echter niet bewaard gebleven. De oudste editie die we kennen is van 1576-1577, deze bevindt zich in de Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek te Göttingen. Het is onbekend waar dit exemplaar werd gedrukt. Tot 1687 zijn er vervolgens nog minstens drieëndertig edities verschenen, bij uiteenlopende uitgevers in verschillende steden, waaronder Amsterdam, Haarlem, Den Haag, Delft, Enkhuizen en Utrecht.

De liederen in het *Geuzenliedboek* zijn chronologisch geordend. Hierdoor ontstond als het ware een ‘geschiedverhaal in liederen’, een muzikale opsomming van wapenfeiten die zich in de loop van de tijd in zekere zin ging loszingen van de wrange werkelijkheid. Al in de uitgave van 1581 prees de uitgever de inhoud van de bundel aan de zanger vooral aan als een prettig tijdverdrijf, de verbeelding van het oorlogsverleden als in een spannend jongensboek:

Comt lustighe gheesten tot u vermaecken hier;
Om te singhen dees geusen liedekens zijt ghesint.
Ghy sulter uut weten de Nederlandtsche saken schier,
Ende Duck Dalfs compste in dees landen ontrint;
Van zijn tyrannij ghy hier overvloedich vint,
En van dooden en bannen der Nederlandtsche heeren,
Vant branden en hanghen van die Christum bekint
Hebben, end hoe hy tvolck ghinck schatten en scheeren,
[...]
Oock victory end vreuchden liedekens by een vergaert,
Vant benauwen end ontsetten, der steden jent, fijn,
Als Haerlem, Alckmaer, Leyden wijdt vermaert,
Hier bij een ander tot yeghelicks nut gheprent zijn.

Toch schijnen het vooral sensatiebeluste ouderen te zijn geweest die de geuzenliedboeken lezen en eruit zongen. Om de historische belangstelling bij de jeugd te stimuleren, verschenen daarom aan het begin van de zeventiende eeuw twee nieuwe liedbundels: *Den oorspronck, begin ende aenvanck der Nederlandtscher oorlogen* (1617) van Pieter Bor, en de *Nederlandtsche gedenck-clanck* (1626) van Adriaan Valerius. Ook in deze liedboeken werden de gebeurtenissen uit de recente vaderlandse geschiedenis in chronologische volgorde bezongen. Door hun speciale luxe-uitvoering oogden de bundels een stuk aantrekkelijker dan de meeste uitgaven. De liederen van Bor waren eenvoudig te zingen op psalmmelodieën, Valerius gebruikte zowel oude succesnummers als moderne melodieën, die hij niet alleen voorzag van wijsaanduidingen maar ook van muzieknotatie en zelfs luitbegeleiding. Zijn liedboek was geen succes: vermoedelijk was het te duur, en misschien voor het beoogde publiek ook te moeilijk. De gloriëtijd van de *Nederlandtsche gedenck-clanck* kwam pas in de negentiende eeuw. Het *Geuzenliedboek* beleefde intussen herdruk na herdruk, waardoor het gedurende de hele zeventiende eeuw beschikbaar bleef voor brede lagen van de bevolking.



23. Zingen uit een liedboek lukte zelfs in het donker. Met opgeheven hand geeft de jongen de maat aan. Hendrick ter Brugghen, *Musicerend gezelschap* (ca. 1626-1627).

5 *Liedteksten en muziek*

De inhoud van de liedboeken is extreem gevarieerd en daardoor niet gemakkelijk in een paar zinnen samen te vatten. Toch zijn er wel terugkerende thema's, motieven en elementen aan te wijzen, zowel wat de teksten als wat de muziek betreft. Zo is er in de vorm vrijwel altijd sprake van 'coupletliederen': liederen die opgebouwd zijn uit een (in principe onbeperkt) aantal gelijkvormige strofen die steeds op dezelfde melodie worden gezongen. Dat geldt niet alleen voor teksten die op bestaande melodieën zijn geschreven, maar ook voor de meeste liederen op nieuw gecomponeerde muziek. Uitzonderingen op de regel zijn enkele sonnetten op muziek: het sonnet met zijn literaire standaardvorm van veertien verzen was meestal juist niet bedoeld om te zingen, maar bijvoorbeeld in het liedboek *Goddelicke lof-sanghen* (1620) nam de vooruitstrevende Gentse dichter Justus de Harduwijn dertig sonnetten met tweestemmige muzieknootatie op.

Favoriete liedsoorten waren onder meer klaagzangen, bruiloftsliederen, liefdesdialogen, serenades, lofzangen, gebeden en herdersklachten. Daarnaast kwamen afwijkende soorten voor die minder gangbaar waren, zoals gezongen brieven: bijvoorbeeld het 'Nieu Liedeken, daer in Leander schrijft, ende Hero antwoordt' in het *Nieu Amstelredams lied-boeck* (1591) of twee pendantliederen 'Paris schrijft tot Helena' en 'Helena antwoordt tot Paris' in het *Princesse liet-boec* (1605).⁷⁹ Bepaalde groeperingen waren verknocht aan hun eigen liedsoorten. Zo waren bij doopsgezinde gelovigen schriftuurlijke liederen traditioneel erg geliefd: liederen met een duidelijke relatie tot de Bijbel zoals bijbelse historielieder, martelaarsliederen, en liederen tegen geestelijken en de kerk.⁸⁰ Bij lieddichters van de Nadere Reformatie, een gereformeerde afsplitsing uit de tweede helft van de zeventiende eeuw, waren zogenaamde 'zielenzangen' of 'zielenzuchten' populair: op psalm-melodieën gedichte teksten die gezongen of gelezen konden worden, over persoonlijke wanhoop en eenzaamheid, de worsteling met het bestaan, en het verlangen van de ziel naar God.⁸¹ In de talrijke liedboeken voor jongeren die stevast aan de liefde zijn gewijd, vierden de klaagzangen over verhoopte, verkilde en verloren geliefdes hoogtij.

Inhoudelijk bestrijken de liederen een enorm scala aan onderwerpen (het lijkt alsof de zeventiende-eeuwse lieddichter over alles en iedereen schreef). Deze zijn grofweg te verdelen over de drie categorieën die men destijds al onderscheidde: kluchtige,

amoureuze en religieuze thema's. Maar hoe onuitputtelijk de hoeveelheid onderwerpen ook lijkt: bij nadere beschouwing blijkt dat veel thema's zich herhalen, en dat het vaak stereotiepe situaties en motieven zijn, die steeds in dezelfde of in licht-gevarieerde vorm terugkeren. Die geijkte thematiek werd bovendien niet alleen in liedboeken, maar ook in andere literaire genres verwoord. Zij werd eenvoudig vanuit het ene in het andere genre overgeplant: van romans in gedichten, van toneelstukken in liederen – voortdurend werd er gezocht naar nieuwe uitdrukkingen van dezelfde beelden en gedachten. Uiteindelijk waren vorm en variatie misschien dus wel belangrijker dan de inhoud, en kunnen we voor de zeventiende eeuw spreken van een grenzen overstijgende en uitwisselbare literatuur, waarin favoriete thema's zich verplaatsten van het ene genre naar het andere, zelfs van wereldlijk naar geestelijk, en andersom.



24. Populaire personages in de liedboeken waren de zanglustige en doorlopend verliefde herders en herderinnen. *Herderin met liedboek*. Nederlandse tegel (ca. 1670-1700).

Natuurlijk bestond er een groot verschil tussen het wereldlijke en religieuze liedrepertoire. De liederen gingen over andere onderwerpen, en waren over het algemeen voor heel andere doeleinden geschreven. Toch lagen de twee richtingen minder ver uit elkaar dan we nu zouden denken. Er was een constante beïnvloeding, voornamelijk van het wereldlijk op het geestelijk circuit. Religieuze liederen werden (om ze gemakkelijker ingang te doen vinden) geschreven op wereldlijke melodieën, en van populaire wereldse liedjes werden geestelijke versies gemaakt, vaak door middel van minimale tekstaanpassingen. Voorbeelden zijn onder meer te vinden in het werk van Justus de Harduwijn en Joannes Stalpart van de Wiele. Die vergeestelijking van de wereldlijke tekstinhoud gold niet alleen voor afzonderlijke liederen, maar ook voor hele liedbundels. Jan Jansz Deutel imiteerde in *'t Stich-*

telijck vermaeck der deucht-lievende jonckheydt (1641) het wereldlijk liedboek als genre, door typisch wereldse liedsoorten als de liefdesdialoog en het herderslied over te nemen voor zijn religieuze doel, bijvoorbeeld in 'Noodiginge Christi aen een Eersuchtige Siele tot nederighe ootmoedigheidt. Wtghebeeldt als in Herder en Herderins t'samengesangh. Stemme: ik min mijn herder'.⁸² De vergeestelijking spreekt daarnaast ook uit titels van liedboeken: als tegenreactie op *Triumphus Cupidinis* (1628) verscheen in 1633 het liedboek *Triumphus Jesu*, en men publiceerde niet alleen een *Cupidoos schighje* (1656) maar ook *Den goddelycken minnen pyl* (1678).

Die dubbelfunctie van de pijl doet denken aan Gian Lorenzo Bernini's *Extase van Theresia* (ca. 1650), het barokke beeldhouwwerk in de Santa Maria della Vittoria te Rome, waar het hart van de heilige Theresia met een vurige liefdespijl doorboord wordt terwijl haar lichaam in een erotische pose achteroverhangt. Een mystiek huwelijk met God, inderdaad, maar als toeschouwer vraag je je af wie nu werkelijk de schutter was: de Engel Gods of Cupido? De Engelse *broadside ballad* 'Against filthy writing, and such like delighting' had deze kwestie al eerder opgeworpen:

Tell me is Christ, or Cupide Lord?
doth God or Venus reigne?
And whose are wee? whom ought wee serve?
I ask it, answer plaine.⁸³

In de Nederlandse wereldlijke en religieuze liederen was het niet anders: de God die aanbeden werd, was weliswaar een andere, maar de bewoordingen en de muziek waarmee de aanbidding tot stand werd gebracht, kwamen vrijwel overeen. Het wereldlijke werd vergeestelijkt, het geestelijke verwereldlijkt, en met de enorme kloof tussen de twee – vaak door tijdgenoten zelf ook sterk benadrukt – viel het in de praktijk dus wel mee.

De muziek waarop de liederen in de liedboeken werd geschreven, was al net zo gevarieerd als de inhoud van de teksten. Voor de meeste liederen werd gebruikgemaakt van bestaande melodieën, waarvan de beginregel of wijsaanduiding ('op de wijze van') boven de teksten werd aangegeven. Sommige melodieën werden eindeloos herhaald, andere waren slechts eendagsvliegen. Maar voor elke melodie hanteerde men dezelfde werkwijze. Dit proces van *contrafactuur* vormt dan ook het fundament van de Nederlandse liedcultuur. Daarnaast werd er sporadisch nieuwe muziek voor liedboeken gecomponeerd, zowel voor wereldlijke als geestelijke bundels, en vermoedelijk meer in de tweede helft van de eeuw dan in de eerste.

De uiteenlopende muzieksoorten die werden toegepast, zijn op verschillende manieren onder te verdelen: dichters kozen voor binnenlandse of buitenlandse melodieën, voor kunst- of volksmuziek, voor eenvoudige of ingewikkelde melodieën, en voor oude of nieuwe muziek. Die keuze was deels willekeurig, deels weloverwogen – dat laatste bijvoorbeeld als het karakter van de melodie (en soms zelfs de betekenis van de oorspronkelijke tekst) precies aansloot bij de inhoud van het nieuwe lied. De benadering van het



25. Letterlijke uitbeelding van een hoofdthema uit wereldlijke liedbundels in *De nieuwe Haagsche nachtegaal* (1659): de macht van de liefde, gesymboliseerd in de onontkoombare pijl van Cupido. 'Amor vincit omnia': de liefde overwint alles.

melodieënrepertoire verschildte ook per persoon: onder de lieddichters waren vernieuwers, trendvolgers en meelopers, en de ene schrijver was nu eenmaal muzikaler dan de andere.

Opvallend is dat in geestelijke liedboeken vaker nadrukkelijk gestreefd wordt naar tekstuele en muzikale eenvoud. Dat had enerzijds te maken met de opvatting dat de boodschap direct in het hart van de mensen moest kunnen doordringen, anderzijds met het streven naar een optimale verspreiding van Gods woord, mede dankzij simpele muziek die in het geheugen blijft hangen. In het voorwoord van zijn *Eibergsche sang-lust* (1670) lichtte Sluiter, overtuigd van zijn zaak, deze doelstelling als volgt toe:

Ik gelove vastelik, al kond ik 't geleerdste en scherpsinnigste Boek van de werelt uit geven, dat ik onder u-lieden [...] daar mée niet half soo veel voordeel en stichting sou doen, als door mijn eenvoudige Sang-gedichten, die ook de minste van u kunnen verstaan, van buiten leeren, en alsoo al haar leven lank onthouden: behalven datter ook vele door de bekoorlijkheit der Sang-toonen tot het lesen en andere goede plichten aangelokt en opgewekt worden.⁸⁴

Eerder had de Duitse lieddichter Johann Rist al uitvoerig aandacht aan deze kwestie besteed, nadrukkelijk ook vanuit muzikaal oogpunt, in zijn voorrede bij de *Himlische lieder* (1642):

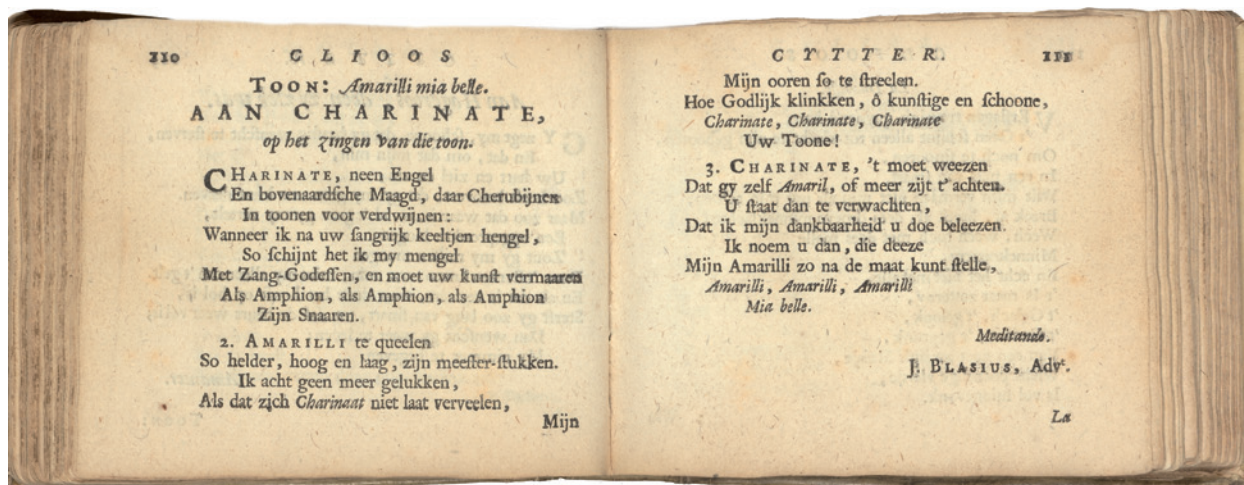
Wat de melodieën aangaat heb ik in deze bundel opnieuw de voorkeur gegeven aan onopgesmuktheid. Ik heb mijn gewaardeerde vriend Johann Schop gevraagd om de teksten simpel en duidelijk op muziek te zetten [...] Ik heb bewust en ijverig gestreefd naar eenvoud (waaronder, zoals wijze mensen weten, een verheven en bijna niet te bevatten kunst verborgen ligt), omdat ik hoopte hiermee niet de vreugde van de uiterlijke maar de innerlijke mens aan te wakkeren.⁸⁵

Muzikale complexiteit blijkt door deze idealen dus eerder voorbehouden aan het wereldlijke dan aan het geestelijke circuit. Toch zijn er wel opvallende uitzonderingen te noemen, voornamelijk uit het rooms-katholieke milieu: zoals het liedboek *Guldejaers feestdagen* met toegevoegde *Madrigalia* (1635) van Joannes Stalpart van der Wiele, en *Het gheestelyck jubilee van het iaer O.H. M.DC.L ofte vreughde van t'berouw verbeelt door t'gesucht der tortelduyven naer haer gayke* (1663) van de in Harderwijk werkzame Limburgse jezuïet Johannes van Sambeek. Beide liedboeken wijken af van doorsnee liedbundels, doordat ze uitgaan van meerstemmige in plaats van eenstemmige muziek. Stalpart maakte voor de 84 teksten in zijn *Madrigalia* gebruik van vier- en vijfstemmige Italiaanse madrigalen. In tegenstelling tot zijn vroegere bundels *Gulde-jaer ons Heeren Iesu Christi* (1628) en *Extractum catholicum* (1631), die in principe voor een groter publiek bestemd waren, had Stalpart voor de *Madrigalia* zijn eigen Delftse ensemble van 'klopjes' op het oog. Deze klopjes waren jonge, meestal ongehuwde vrouwen die voor allerlei hand- en spandiensten, maar ook voor godsdienstondericht, ziekenzorg en stervensbegeleiding verbonden waren aan de katholieke kerk. Een aantal van hen was door Stalpart in de jaren twintig en dertig muzikaal opgeleid. De summiere, vaak onduidelijke aanwijzingen boven de liederen duiden erop dat de bundel in eerste instantie alleen voor intern gebruik bestemd was.⁸⁶ Dat gold eveneens voor Van Sambeeks *Gheestelyck jubilee* – ook deze bundel moet aanvankelijk voor zo'n getraind vrouwenkoortje bestemd zijn geweest. Bij de liederen was één- tot vierstemmige muzieknotatie opgenomen, maar wonderlijk genoeg zijn deze meerstemmige composities alleen in het oorspronkelijke handschrift uit 1650 terug te vinden; in de gedrukte versie van 1663 is de muzieknotatie weggelaten, en werd weer op de traditionele manier naar bekende melodieën verwezen.⁸⁷ Opnieuw een bewijs voor bovengenoemde stelling: hoe breder het beoogde publiek, des te toegankelijker moest de muziek zijn.

Teksten en melodieën kwamen elkaar voortdurend tegen, ze gingen relaties met elkaar aan, en raakten vervolgens weer losgezongen. Illustratief voor dit boeiende proces van aantrekking en afstoting zijn de Nederlandse literaire lotgevallen van een uiterst populaire Italiaanse melodie, 'Amarilli mia bella' van componist Giulio Caccini uit *Le nuove musiche* (1602).⁸⁸ Van deze solo-aria zijn niet alleen versies voor luit gemaakt, maar ook verschillende variaties voor blokfluit door Jacob van Eyck in *Der fluyten lusthof* (1646). Ook werd

de melodie enthousiast gebruikt door organisten en beiaardiers, en verscheen er in 1641 een nieuwe vierstemmige bewerking als bijlage in een Nederlandstalige editie van de populaire *Balletti* van Giovanni Giacomo Gastoldi. Bovendien ontdekten literatoren het lied: zij schreven massaal nieuwe teksten op Caccini's bestaande muziek. Dit werd een ware rage. Tussen 1620 en 1750 verschenen maar liefst 130 nieuwe liedteksten op deze melodie, zowel in toneelstukken als in liedboeken. Die teksten werden soms met, maar meestal zonder muzieknootatie uitgegeven; voor de meeste mensen volstond een wijsaanduiding boven het lied.

Nederlandse lieddichters vielen niet alleen voor de aantrekkelijke melodie, maar ook voor Caccini's oorspronkelijke dramatische liefdestekst. Van de 130 liederen zijn er enkele duidelijk inhoudelijk gerelateerd aan hun Italiaanse voorbeeld. Een interessant geval is het lied 'Aan Charinate, op het zingen van die toon' van Joan Blasius uit *Clioos cytter* (1663). In drie strofen wordt hier het meisje Charinate door haar minnaar geprezen om haar vertolking van de Amarilli-melodie. Dát is wat hem in vuur en vlam zet, en niet haar koelheid zoals in Caccini's liedtekst. Iemand die zo bovenaards prachtig kan zingen, moet Amarilli zelf wel zijn – dat is de juichende conclusie van de minnaar.



26. Het lied op de melodie 'Amarilli mia belle', uit het liedboekje *Clioos cytter* (1663) van Joan Blasius.

Zo werd, op de muziek van Caccini, het personage Amarilli in de Nederlandse literatuur tot mythische proporties verheven. En in haar kielzog werden vervolgens ook andere vier-lettergrepige vrouwen door de Hollandse poëten bezongen. Namen als Theodora, Rosamonda, Leonora, Roselijne, Celestyne en Rodopeja waren heel geschikt, maar ook 'Mijn Astrea' en 'Ach Philida' werden met succes aanbeden.

Het was niet alleen de wereldlijke liefde waarvoor Caccini's muziek werd gebruikt. In het geestelijke circuit functioneerde de melodie al met evenveel succes, getuige openingsfrases zoals 'O Maria', 'Ecce Homo' en 'Christe Jesu'. Het laat zien hoe makkelijk Noord-Europese dichters de zuidelijke hartstocht overdroegen op het kuise geestelijke repertoire. En ook in deze gevallen kon de tekst van het Italiaanse voorbeeld soms als inspiratiebron dienen. Een mooi voorbeeld is Stalpart van der Wieles Amarilli-bewerking in *Extractum catholicum* (1631); geen lofzang op Amarilli, maar op Sulamite uit het Hooglied. Vergelijkbaar met de oorspronkelijke Italiaanse tekst is de nadrukkelijke verzekering dat hij haar liefheeft, en het feit dat haar naam in zijn 'zintuigen' geschreven staat: 'In all' mijn zinnen, zuld' geschreven vinnen, Sulamite'. Bij Caccini was dat het 'hart': 'è vedrai scritto in core, Amarilli'. Het lied doet nogal wereldlijk en erotisch aan tussen de overige geestelijke teksten in de bundel. Maar dat kwam vaker voor – in deze eeuw waarin het vergeestelijken van wereldlijke poëzie zo'n beproefde en geaccepteerde methode was.

1664). Omgekeerd werd het in Den Bosch gedrukte liedboek *Paradys der gheestelycke en kerkelijke lofsangen* (1621) van Salomon Theodotus later juist met succes overgenomen door Antwerpse uitgevers.

Guldejaers feestdagen week op belangrijke punten af van andere katholieke bundels. Allereerst was de opbouw ervan niet thematisch maar chronologisch: de bundel bevatte 541 liederen (een ongekend groot aantal) die geordend waren volgens de jaarkalender van heiligenfeesten. Alle soorten heiligen, beroemd en obscuur, werden bezongen. Voor elke heilige, dus voor elke dag van het jaar, nam Stalpart minstens één lied op; hierdoor groeide de bundel uit tot de meest omvangrijke van de eeuw. Het werd een tamelijk luxueuze uitgave: bij tweederde van de liederen was behalve een wijsaanduiding tevens muzieknotatie opgenomen, er was een uitgebreid register toegevoegd, en alle begincoupletten van de liederen waren dubbel afgedrukt: zonder, en met muzieknotatie. In onderwerpskeuze en uitwerking verschilden de liederen niet wezenlijk van andere katholieke liederen, maar die van Stalpart waren vaak wel uitgebreider en moeilijker, onder meer omdat hij ze relateerde aan wetenschappelijke literatuur over heiligenlevens uit zijn tijd. Die eruditie gold bovendien ook voor zijn melodiekeuze, die ongeëvenaard was: vaak gebruikte hij muziek die niemand kende. In zijn onbekommerde houding ten opzichte van de wereldlijk-amoureuze muziek stemde hij overigens weer geheel overeen met andere katholieke dichters. Dat was bij de streng-remonstrantse dichters wel anders.

De melodie 'Viver lieto voglio' werd door Stalpart gebruikt voor een lied op de Utrechtse heilige Sinte Odulphus, op bladzijde 564 van de *Guldejaers feestdagen*. Het is de bovenstem van het oorspronkelijk vijfstemmige madrigaal 'Il bell' umore' uit Giovanni Gastoldi's *Balletti a cinque voci*, gedrukt te Venetië in 1591. Gastoldi's *balletti*, met hun opgewekte en vrolijke fa-la-la-refreintjes, waren erg geliefd in Nederland; veel dichters schreven er nieuwe teksten op. Toch gold die populariteit juist niet deze melodie: slechts vijf nieuwe liederen zijn er in de hele zeventiende eeuw op gemaakt, waarvan drie in navolging van Stalpart.

Het liedboek was niet meteen een succes. Dat zou het pas worden toen Cornelis Vermeulen, een pastoor uit Stompwijk, in 1644 een rigoureuze bewerking van 't *Gulde jaer ons Heeren Jesu Christi* en de *Guldejaers feestdagen* maakte, omdat hij het niet kon aanzien dat de door hem zo bewonderde liederen bij het grote publiek onbenut bleven. In 't *Ronde jaer* had hij zowel de complexe teksten als de muziek vereenvoudigd. De muziek in de oorspronkelijke bundels was te moeilijk, en de melodieën waren te onbekend, zo legde hij in het voorwoord uit:

Doch, dewijle de Voysen van 't eerste Boeck, naeuwelijcx van thien een, de gemeene man bekennt, ende 't ander voor niemant anders, als voor ervare Musicijns dienstich en zijn: soo ist, dat menichfuldicheyt van Christene Catholijcke niet op en houden te klagen, ende bedroeft te blijven, dat sy om haer onwetensheys wille voorschreven, de vruchten van dese, naer will' en wensch niet plucken en kunnen.

Vermeulen had het inderdaad goed aangevoeld. Zijn liedbundel 't *Ronde jaer* werd veel populairder dan *Guldejaers feestdagen* zelf: er volgden tien herdrukken tot in de achttiende eeuw.



28. Een geliefd thema, zowel in de beeldende kunst als op het toneel en in de liedboeken: terwijl een jonge vrouw een man verleidt met muziek, berooft een oude vrouw hem van zijn geld. Gerrit van Honthorst, *Het concert* (1625).

6 *Verspreiding van liederen*

Eén manier om als Nederlands burger aan liederen te komen, was de straat opgaan. De laatste populaire deuntjes werden er gespeeld op carillons, fluiten en trompetten, en zij werden mondeling verspreid door straatzangers, die ze vaak tegelijk in schriftelijke vorm (als liedblad of als boekje) te koop aanboden.⁸⁹ Deze liedkramers spraken tot de verbeelding: ze komen nogal eens voor als personage in de literatuur. Er zijn toneelstukken die geheel aan de liedverkoper zijn gewijd, zoals het zestiende-eeuwse tafelspel *Van een coomen, hebbende liedekens, historyen, refereynen ende nyewe tydinge* (waarin hij uitroept: ‘Dus koopt ’et zonder verdrag, gij zult ’et u beloven: ’t Is een referrein om melancholieën te verdoven’),⁹⁰ *Een cluchte van enen cramer hebbende te coop veelderley drollighe liedekens* (1610) van Gerrit Henderixsz van Breughel, en Jan Pooks *Den hollebolligen lachende dokter of de bereysde Hans Zing-zang* (1709). In Joao van Paffenrodes *De bedroge gierigheid* (1671) en Jan van Elslands *Het loterij-leeven* (1710) treden liedjeszangers als bijfiguren op. Ook zijn er spelen waarin de liedkramer als een bemiddelende figuur verschijnt tussen een minnaar en zijn geliefde, zoals in Jan Harmensz Kruls *Rosemont en Raniclis* (1632), waar Cupido vermomd als liedjesventer bij Rosemondt, die juist een liefdesbrief zit te schrijven, het liedboekje *Venus jeught bezorgt* (Cupido werd in de zeventiende eeuw ingezet als een manusje-van-alles: elders treedt hij ook op als tabakshandelaar of als leeuwentemmer). Een ‘balladmonger’ in een Engels toneelstuk uit dezelfde periode, Richard Brathwaits *Whimzies* (1631), heeft slechts één melodie op zijn repertoire waarop hij al zijn teksten zingt – liederen ‘which halt and hobble as lamely as that one legg’d Cantor that sings them’.⁹¹ In de dagelijkse realiteit was de marskramer, liedverkoper of straatzanger een onaanzienlijk figuur, behorend tot de laagste sociale klasse. Gevestigde boekverkopers moesten dan ook niets hebben van deze straatconcurrenten, en beweerden dat ze alleen maar ‘leugenen, pasquillen en allerhande vuyle en schandaleuse Boeckjens onder het Volck’ brachten.⁹²

Voor een fatsoenlijk liedboek moest je blijkbaar in de boekhandel zijn. Om een indruk te geven: het aantal boekwinkels in Amsterdam bedroeg rond 1680 circa tweehonderd, dat wil zeggen: één per duizend inwoners, of één per vierhonderd geletterden.⁹³ Daar lagen de katernen van toekomstige liedbundels in hoge stapels opgetast, en ook de allernieuwste liedbladen waren er volop te verkrijgen. Zulke losse liedbladen werden even-

98
EEN. NIEU. MEY. LIEDE
KEN. OP. DIE. VOIS. VAN.
Fortune Helas Pourquoi *Page 100.*

Berblyt v'zonc en d'out

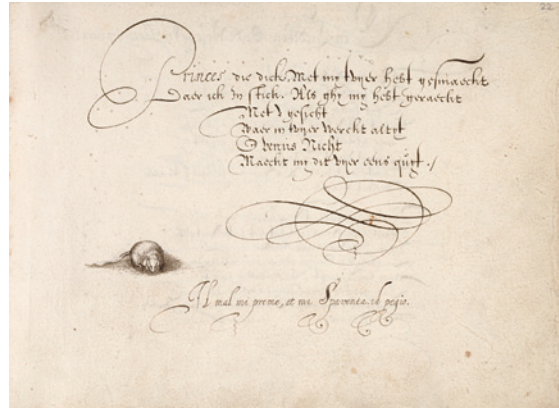
In desen soeten tyt
war den zomter seer cout
syn zyn nu al bedryft
des menschen hert verciust
den mey s'raet hat s'aldon
drift nu bedryuen verciust
die yedden v'vorden groen

Een Lied Boecxken
inhoudende veel ende
Diversche Fraay Nieuwe
Liedesjens vergaderd
ende Geschreeven by mij
J. Razet P. r. e. d.

29. De opmerkelijk persoonlijke openingspagina van het liederenhandschrift van Jacob Razet (ca. 1600), en een bladzijde met een 'meilied' met een gekalligraferde beginletter.

eens als reclame in etalages van boekwinkels gebruikt, en door kroegbazen aan de wand van hun cafés gehangen, waar bezoekers ze gratis konden lezen en zingen. Ook in het religieuze circuit kon men zo nu en dan voor niets aan een toepasselijk lied komen: sommige predikanten hadden namelijk de gewoonte om na de kerkdienst hun eigen liederen onder de gelovigen uit te delen, zodat ze thuis gebruikt konden worden.⁹⁴ Daarnaast was vooral het overschrijven van liederen, bijvoorbeeld uit geleende boekjes, een effectieve en veel toegepaste methode om goedkoop aan liederen te komen. Zo maakt de Haagse schoolmeester David Beck er in zijn dagboek melding van dat hij voor anderen liedteksten kopieerde.⁹⁵ Onder vrouwen was het al lange tijd gebruikelijk om liederen over te schrijven voor eigen gebruik. Door dit alles zal het uiteindelijke verspreidingsgebied van het lied nog veel groter zijn geweest dan we alleen op basis van het aantal overgeleverde gedrukte liedboeken en liedbladen kunnen inschatten.

Tot de schriftelijke bronnen waarin liederen werden verspreid, behoren naast het liedboek en het liedblad ook een aantal liederenhandschriften. Voorbeelden daarvan zijn



30. Groen fluwelen omslag van het geïllustreerde liederenhandschrift van Anna Steyns (1611-1612).
 Ernaast een bladzijde met een tekening van een muis en een liedstrofe op de melodie 'Fortuyn
 Anglois'.

sinds het begin van de zestiende eeuw bekend – aanvankelijk ging het voornamelijk om religieuze manuscripten, afkomstig uit kloostergemeenschappen, later in de eeuw ook om *alba amicorum* van adellijke en gegoede dames. Er bestonden in die tijd tevens alba van mannen, maar het is opvallend dat deze veel minder vaak liederen bevatten. Een mannelijk album diende duidelijk andere doeleinden: het fungeerde meestal als carrièregerichte bundeling van sociale contacten. Persoonlijke liederenverzamelingen waren over het algemeen voorbehouden aan vrouwen.⁹⁶

Er bestaan twee interessante uitzonderingen op deze regel. De eerste is een prachtig gekalligrafeerde liedbundel van rond 1600, van de hand van de Amsterdamse rederijker Jacob Razet. De tweede uitzondering (die later echter alsnog de regel bevestigde) is een handschrift van de zestiende-eeuwse Herbert Beaumont: deze verzameling liederen was in eerste instantie door een man opgezet, maar ging jaren later alsnog functioneren als album voor een vrouw, de eveneens uit Dordrecht afkomstige Maria de Witt.⁹⁷ Onder de latere zeventiende-eeuwse liedhandschriften van vrouwen zijn enkele unieke geïllustreerde exemplaren te vinden, zoals het poëziealbum uit 1652 van Gesina ter Borch, de artistieke dochter van schilder Gerard ter Borch de Oude, die de door haar bijeengebrachte liedteksten zelf illustreerde met bijpassende tekeningen,⁹⁸ of het handgeschreven liedboek uit 1611-1612 van Anna Steyns, dat in 1999 op een zolder van een particulier werd gevonden en in datzelfde jaar werd aangekocht door de Koninklijke Bibliotheek Den Haag en het Rijksmuseum in Amsterdam. Dit in groen fluweel gebonden album bevat gekleurde illustraties van Cornelis Claesz van Wieringen en Willem Buytewech.⁹⁹

Het blijkt dat zulke liedhandschriften door de gebruikers nogal eens werden gemodelleerd naar gedrukte liedboeken uit dezelfde tijd; daarop wijzen onder meer het liggend formaat (oblong) en vormaspecten zoals de indeling en de nummering van strofen, de verdeling van de coupletten over de bladzijden, en het toevoegen van registers.¹⁰⁰ Er



En nieu
S oft. Eer. Werd is hi Waerdig
 Die eerst idlysc op aerts geest geboud
 Die eerst roch spellich aerdich
 En tot yseluy de heetes geest ontkoud
 Singt. bringt met breuyst. se gy best meuet
 Godut droefheit plantzich
 So suet yn d'Gueis
 Dat v eerst place te reuclach
 Drij wat mych.

Door

31. Gedrukte liedboeken oefenden sterke invloed uit op de liederenhandschriften uit deze periode: het medaillon links onder op de titelprent van 't *Vermaeck der jeught* (1616) van Boudewijn Wellens werd nagetekend in een handgeschreven liedboekje.

zijn bovendien talrijke inhoudelijke verbanden tussen de handschriften en de drukken: geliefde liederen werden voor eigen gebruik overgeschreven, en we weten dat illustraties uit de gedrukte bundels soms werden gekopieerd in de handschriften. Dat druk en handschrift dicht bij elkaar lagen en minder duidelijk van elkaar gescheiden waren dan we nu geneigd zijn te denken, blijkt ook uit het feit dat bij het inbinden van gedrukte liedboeken vaak extra blanco pagina's werden opgenomen, waarop de eigenaar van de bundel later nieuwe teksten kon toevoegen. Dat geldt voor het exemplaar van Hoofts *Emblemata amatoria*, eigendom van Elisabeth Reid, dat in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag wordt bewaard: de eerste 144 bladzijden vormen de eigenlijke druk, daarna volgen meer dan 200

lege bladzijden, waarvan slechts enkele beschreven zijn met een lied, een Frans- of Nederlandstalig gedicht, een sonnet, of voorzien van een tekening. Ook de *Emblemata amatoria* uit de Nijmeegse universiteitsbibliotheek bevat zeventien supplementaire bladen met liederen, aforistische versjes, rebussen en amoureuze spreuken, die over een langere periode zijn opgeschreven door verschillende schrijvers.¹⁰¹

Naast de zeldzame liedhandschriften, en de gedrukte liedboeken en liedbladen, waren er in de zeventiende eeuw nog andere bronnen voor het lied. In de eerste plaats de gedrukte almanakken: handzame informatieve boekjes gevuld met allerhande teksten, van lollig en vermakelijk tot serieus en godsdienstig, die net als de liedbladen niet alleen in boekhandels, maar ook door marskramers op straat werden verkocht.¹⁰² Aan veel almanakken werd in de tweede helft van de zeventiende eeuw een aparte bijlage met liederen toegevoegd – vergelijkbaar dus met het afzet verhogend procedé dat sommige latere herdrukken van dichtbundels en emblemataboeken ten deel viel. Een andere belangrijke bron voor de verspreiding van het lied was het toneel: complete liederen en het gehele melodierepertoire uit de liedboeken werden hergebruikt in het theater, wat trouwens niet hoeft te verbazen, omdat vrijwel iedere toneelacteur destijds ook lieddichter was.

Ten slotte werden liederen ook verwerkt in twee literaire genres waarvan we het in eerste instantie niet zouden verwachten: in het episch gedicht (bijvoorbeeld Focquenbrochs *Herders-sangen van Virgilius Maro*)¹⁰³ en in de roman – voor zover we althans in deze periode al van dat genre mogen spreken. Gysberts de Silles *Dwalende liefde* (1645) bevat verschillende liederen, op verleidings-, vervelings- en afscheidsmomenten: ‘Hy liet eens dit Lietjen voor haer voeten vallen, ende nam dan (als nerghens van af wetende) zyn afscheydt van haer’ – waarop dan de tekst van het lied volgt.¹⁰⁴ Ook in Johan van Heemskerks *Batavische arcadia* (1637), in feite meer een prozaverslag dan een roman, zijn enkele liederen ingevlochten. Een ervan is een beeldende beschrijving van een tochtje van jongelui rijdend op een kar door een arcadisch landschap, ‘midlerwyl datse hondertderley liedekens al singende den hals braecken om de tijt korter te vinden’. Eerst zingen ze allemaal dwars door elkaar heen, bekende ‘wilt-sangh’ en Boere-lietjes, vervolgens brengen de jongemannen om beurten een nieuw (ter plekke bedacht) lied ten gehore terwijl de vrouwen luisteren. Deze liederen zijn met tekst en wijsaanduiding in het verhaal afgedrukt, en het zingen werd hier dus ingezet als klassieke verleidingsstrategie:

Dus besich zijnde met singhen quamen sy te rijden over een kleyn Brugghetje, waer op Diederick schielijck beginnende te roepen, heul, heul; so vatte hy Rosemond met eenen by 't hoofd, en haer tusschen sijn armen indruckende, kustese dat het klapte.¹⁰⁵

Zulke gefantaseerde muzikale scènes hebben de werkelijkheid waarschijnlijk dichter benaderd dan we nu misschien denken. Of de jongelingen tijdens hun uitje een liedboek meegenomen hadden, wordt door Van Heemskerck niet vermeld, maar het is goed mogelijk: het waren immers precies dit soort amoureuze of gezelschapssituaties waarvoor veel liedschrijvers hun boekjes bestemden. Op talrijke contemporaine afbeeldingen is dat ook daadwerkelijk te zien. Liedboeken konden verveling en droefheid bestrijden als je in

je eentje thuis zat, maar ze waren ook uitermate geschikt om mee te nemen als je met je vrienden of je geliefde naar buiten ging, de duinen of het bos in. Eerder in de *Batavische arcadia* is in elk geval sprake van een ‘tafel-boeckjen’, dat een van de jongens bij zich heeft om zijn eigen gedichten en liederen in te schrijven.



32. Liedboeken werden meegenomen tijdens uitstapjes in de buitenlucht. Titelpagina van Johan van Heemskercks *Batavische arcadia* (1657), en de titelgravures van *Aemstels vreugde-beeckje* (1645) en de *Amsterdamsche vreughde-stroom* (1654).

En in een later gedicht van Joachim Oudaan, over een boottochtje van jonge mensen, wordt wel degelijk melding gemaakt van een 'lietges-bouk':

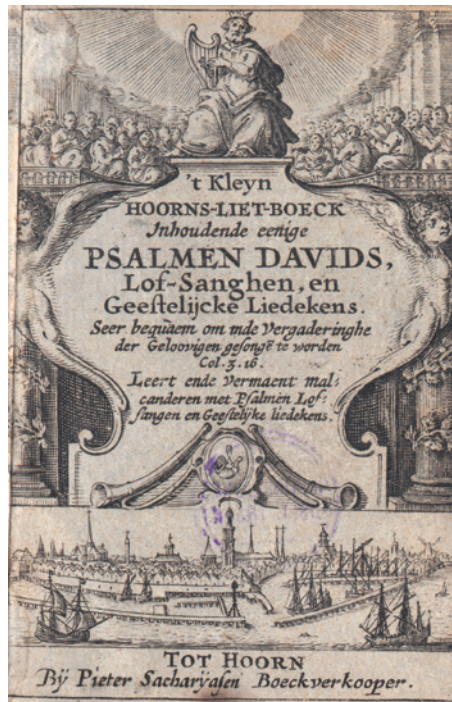
Geen regen voelt men plassen,
Geen buy en roert den grond,
Het wintge waeit van passen
En hout het seiltge ront:
't Gaet nae belieft'
Dubbelt ondieft;
De son natuurlyk blakert,
De jonge vraagt,
In 't vrolyk jagt,
Sig in de warmte bakert.

Dit is my een holbol'ge
En averegtse reis:
Een soentge moet'er vol'gen
Dat maekt het weder peis:
Een lietges-bouk
Dan uit de houk
Gehaelt word, en men tyt'er
Aen 't soet gequeel
Of strykt de veel
Of slaet'er op een cyther.¹⁰⁶

Er bestaat een aardige historische anekdote over het in de buitenlucht zingen uit liedbundels: na de verovering van Groningen in 1594 zeilde een enthousiaste groep studenten uit Franeker Prins Maurits in zijn zegetocht al zingend en musicerend tegemoet. Met die spontane actie was de prins zo ingenomen dat hij zich persoonlijk onder de studenten begaf, geïnteresseerd een gesprek met hen aanknoopte, en zelfs een moment in hun liedboek bladerde.¹⁰⁷

Daarom waren de boekjes vaak zo klein, je kon ze makkelijk in je zak stoppen en overall mee naar toe nemen. De uitgever van de tweede druk van *'t Kleyn Hoorns-liet-boeck* (1657) had tot dat doel zelfs alle bijbelverwijzingen uit de kantlijn weggelaten: 'De aenwijsinghen op de kant hebben wy hier uytgelaten, om een ghelijck Formaet met de kleyne Bieskens Testamentjes te hebben, by de welcke sy nu bequaem konnen gebonden worden, op dat ghy alsoo ghemackelijck een lees- ende sangboeck by u soudt mogen draghen'.¹⁰⁸ Een mini-Bijbel en een liedboekje, meer had een mens niet nodig als hij onderweg was. En als je ze door hun kleinheid onverhoopt mocht kwijtraken 'in het koren', of er één in het water van een beek liet vallen, dan was dat niet eens zo'n ramp: in dat geval kocht je gewoon een nieuw exemplaar bij de plaatselijke boekhandelaar. Met dat argument prees de commercieel ingestelde Haarlemse drukker en boekhandelaar Michiel Segerman in *Sparens vreughden-bron* (1646) althans zijn eigen liedboekencollectie aan:

Dan soo steeckt men in syn sackje,
 Met ghemackje,
 Wel een boeckje, 't is niet groot.
 Ey, syn kleynheydt niet verstoet.
 En of ghy het hadt verloren
 In het Koren,
 Of op 't kantje van een Beeck:
 Dat u 't Boeckjen was ontvallen
 Door het mallen,
 Daar 't dan met de stroom heen streeck.
 Komt by SEGERMAN weer soecken
 In syn Boecken,
 Want ick elck tot koopen noo:
 Ghy sult daer u slagh wel vinnen,
 Sangherinnen.¹⁰⁹



33. 't Kleyn Hoorns-liet-boeck (1644), een geliefd geestelijk liedboek op klein formaat (16°, 9 x 6 cm.), dat makkelijk in de zak mee te nemen was.

Een bijkomend voordeel van kleine boekjes was dat ze gemakkelijk verstopt konden worden, iets wat in gevaarlijke politieke situaties van belang kon zijn. Maar ook voor doorsnee huiselijk gebruik waren het miniformaat en de bijbehorende kleine letters een prettige bijkomstigheid, omdat je er niet snel mee betrappt kon worden door je oma of moeder. Oudere mensen konden de vrijmoedige, kleingedrukte teksten die in zo'n boekje stonden met geen mogelijkheid lezen, en al helemaal niet als ze hun bril kwijt waren:

tot dese letter hebben my bewogen eensdeels, alsje zit en besteedt u heyligh avont hier in, ende eerje van u Ouderen mocht verrascht worden, datse dan het gheluck van die geen diese gemaect heeft mogen genieten, namentlijck wanneerse onder het Schorte-kleedt te schuyl ghesteken sullen worden: Anderdeels mede daerom, als ghylieden veeltijds verstorven Dochters zijnde, by Groot-moeders ofte Moeyen woont, dat, dewyl het sulcke kleyne letter is, ofse die schoon vonden, qualijck souden kunnen lesen, het welke noch te beter gelucken sal, alsje te vooren haer Bril verstopt hebt.¹⁰⁰

Het *Poëzie-album* van de Zwolse kunstenaarsdochter Gesina ter Borch is ongetwijfeld een van de mooiste liederenhandschriften die uit de zeventiende-eeuwse Nederlanden bewaard is gebleven. Het bevat niet alleen liederen en gedichten, maar ook talrijke illustraties van de hand van Gesina zelf: uiterst verfijnde tekeningen in kleur, soms met goud- en zilververf versierd. De liedteksten in het album dragen de sporen van mondelinge overlevering.



Gesina groeide in het midden van de zeventiende eeuw op in een artistieke familie. Al van jongs af aan liet vader Gerard ter Borch de Oude zijn kinderen Gerard, Gesina, Harmen en Mozes tekenen en schilderen, en van deze vier zou Gerard ter Borch de Jonge een gevierd schilder worden. Het is heel bijzonder dat de nalatenschap van de familie, die uit honderden tekeningen, verschillende documenten en een aantal schrijfboekjes bestaat, al die tijd behouden is gebleven. Sinds 1886 bevindt deze kostbare verzameling zich in het Rijksmuseum te Amsterdam.

Gesina stelde het album tussen haar twintigste en dertigste jaar samen uit materiaal dat destijds in omloop was. Ze koos onder meer voor populaire liederen van Jan Harmensz Krul en Bernardus Busschoff, maar nam daarnaast ook anoniem gepubliceerde liederen uit liedboeken op. Klaarblijkelijk schreef zij de liederen niet steeds uit boeken over, maar noteerde ze een aantal ervan uit haar hoofd. De bundel bevat hiervoor verschillende aanwijzingen: afwijkingen in woordkeus, opvallende spellingsvarianten, onduidelijke formuleringen, weglatingen van regels of strofen, of de notatie van een afwijkende melodie boven een liedtekst. Haar teksten zijn vaak net anders dan die van dezelfde liederen uit de gedrukte liedboeken uit haar tijd, iets wat ook gold voor sommige pikante passages: ‘borsjes’ verving ze door ‘tanden’, en de zin ‘hoe moet jou veurbroek broên’ werd geneutraliseerd tot ‘wie sout hier niet om doen’.

De bundel heeft geen duidelijke structuur; de gedichten en liederen lijken willekeurig bij elkaar geplaatst. De variatie in poëtische teksten is bovendien groot: het album bevat gelegenheidsgedichten, aforismen, lofdichten en enkele religieuze liederen, maar ook politieke liederen, een kinderlied, drinkliederen en pastorale zangen. En natuurlijk liefdesliederen, het was uiteindelijk de persoonlijke liederenverzameling van een jonge vrouw. Traditioneel werden herders met de liefde verbonden, maar dat gold eveneens voor de drank, zoals het hier afgebeelde lied met illustratie uit het album laat zien. In een lied van vier strofen, op de melodie ‘Coomt mijn Flora’, zingt de ik-figuur (de man met het glas in zijn hand) over de kwellingen van de liefde:

Vreede Venus oorsaeck aller smert
K'veriaegh en ban u geheel uijt mijn hert
Want ghij niet anders baert dan droeve pijn
Wech geijle min k'verdrijf u uijt mijn sin
En hou het met de wijn.

Hij raadt alle mannen aan om de drank te verkiezen boven de vrouwen, want bier en wijn bieden troost, terwijl van de liefde alleen ellende te verwachten is. Je trouwt jong en blijft zitten met een ‘helsch wijf’ (het paartje in de deuropening, met de vrouw die de man uitscheldt: *den schelm* etc.), je steekt jezelf dolgedraaid van liefde een ‘poock’ in het hart, of je wordt afgewezen en hangt jezelf op aan een touw en eindigt zo in ‘een hangent graf’. Dit dramatische drinklied verscheen in 1656 in het liedboek *Tweede Delfs Cupidoos schighje ghemickt, op veel nieuwe sang-deuntjes, gerijmt van verscheyde Poëten* van Arnold Bon. Onduidelijk is of het lied al eerder mondeling circuleerde, of dat Gesina het uit deze bundel kende.

Het grootste deel van de in totaal 116 folio's van het handschrift werd door Gesina zelf gevuld met gedichten, liederen en tekeningen. Het album was in eerste instantie voor eigen gebruik bedoeld, zoals de meeste vrouwelijke liederenhandschriften uit deze periode. Toch bevatte het ook enkele bijdragen van vrienden, vooral lofdichten op Gesina en haar kunst. Een van die gedichten, door H. Fisscher op 27 februari 1659 in het album geschreven, was speciaal gericht tot ‘de toegelatene aanschouwer en lezer des boeks’. Deze diende het album op waarde te schatten, en deze creatie van ‘Gesijnaas geest’ als een sieraad te benaderen:

Bekomt ghij d'eere van dees bladen door te bladen,
Ziet hoe Gesijnaas geest door kunst gesterkt verzaden
Uw ooglust kan, genaakt na waarde dit juweel.



35. Op dit anonieme *Vanitasstilven* (1635-1665) ligt het liedboek *Christelycke plicht-rymen* (1649) van Cornelis de Leeuw prominent opengeslagen. De tekst van het lied gaat over het menselijke streven om ware wijsheid en deugd te verwerven. Voor het gemak bracht de kunstenaar het aantal notenbalken terug van vijf naar drie.

7 De invloed van de uitgever

Het feit dat een boekhandelaar – die in de zeventiende eeuw vaak tegelijkertijd ook uitgever en drukker was – in het voorwoord van een liedboek reclame maakt voor zijn eigen bedrijf, geeft al aan dat de invloed van deze beroepsgroep op de liedboekcultuur aanzienlijk was. De bevlogen en geïnspireerde dichters schreven de liederen, maar de boekdrukkers-uitgevers namen het initiatief tot de uitgave van een bundel. Zeker bij bloemlezingen was dat de normale gang van zaken, maar ook bij de publicatie van een liedboek met werk van één auteur was het meestal de uitgever die het eindresultaat bepaalde.

Van een gerenommeerd dichter als Pieter Cornelisz Hooft weten we dat hij in 1636 zijn verzamelde gedichten en liederen eigenlijk met illustraties en muzieknotatie had willen laten verschijnen. Een chique uitgave zoals de royaal geïllustreerde liedboeken uit het eerste kwart van de eeuw, dat was wat hem voor ogen stond, en dat zou zijn poëzie allure geven. Zijn uitgever Jacob van der Burgh reageerde op dit voorstel echter afwijzend,

36. De bladzijden uit Cornelis de Leeuws *Christelycke plicht-rymen*, met op vijf notenbalken het eerste couplet van de canon 's Menschen Ooghmerck. Achterin het liedboek is een apart canonregister opgenomen, een uitzonderlijke toevoeging, die in andere liedboeken niet voorkomt.





37. In boekwinkels werden de liedboeken en liedbladen volop aangeboden. Salomon de Bray, *Interieur van een kunst- en boekwinkel* (ca. 1628).

volgens hem hadden Hoofts uitmuntende gedichten zulke extra toevoegingen helemaal niet nodig. Bovendien waren er maar weinig mensen die muziek konden lezen, en ook kenden de meeste liefhebbers de melodieën waarop Hoofts liederen moesten worden gezongen allang uit het hoofd: ‘dat de noten niet dan die alleen, dewelcke op maetsang afgeveerdigt, en wien alrede geene van die wijzen onbekent zijn konnen dienen. Soo dat ick, onder verbetering, dezelve van weinig nuts soude oordelen’.¹¹¹ Met andere woorden, muzieknnotatie was volstrekt overbodig.

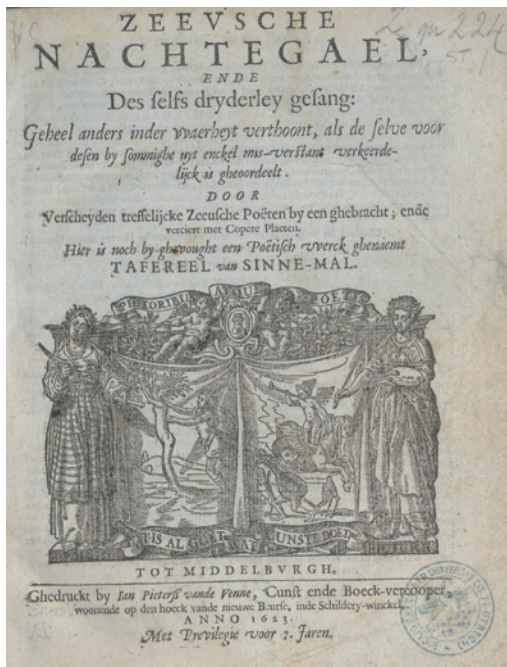
Of Hooft zich door deze argumenten heeft laten overtuigen, is niet bekend. Het gevolg was in elk geval wel dat de bundel in 1636 verscheen zónder illustraties en muzieknnotatie. En bij een aantal liederen zelfs ook zonder de door Hooft aangegeven wijsaanduidingen. Dat laatste was waarschijnlijk niet de bedoeling, zoals op te maken valt uit de consequent opengelaten ruimte boven de liedteksten, waarin de bijbehorende melodie-regels niet zijn ingevuld. Dit zal een onoplettendheid van (een van de medewerkers van) Van der Burgh zijn geweest, en zeker niet van Hooft zelf. Iets vergelijkbaars gebeurde met een editie uit 1565 van het *Suverlijc boecxken* (de eerste druk is van 1508), waarin bij acht liederen notenbalken zonder muzieknnoten werden afgedrukt.¹¹²

Bij liedboeken waarbij meerdere auteurs betrokken waren, stelde de drukker-uitgever niet alleen de vormgeving maar ook de inhoud vast, steeds met het oog op het publiek waarvoor de bundel bestemd was. Hij maakte een keuze uit het beschikbare materiaal, een keuze die willekeurig of weldoordacht kon zijn, en rangschikte de liederen in een bepaalde volgorde. Soms moest hij veel moeite doen, en ging hij als een ware verzamelaar te werk. Dat gold bijvoorbeeld voor compilaties waarbij volledigheid werd nagestreefd, zoals het *Antwerps liedboek* (1544) of het *Devoot en profitelijck boecxken* (1539). Zo’n grondige aanpak werd niet door alle collega-uitgevers nagevolgd. Was het in de zestiende eeuw vooral gebruikelijk dat uitgevers bestaand materiaal compileerden, in de zeventiende eeuw

werd ook recenter materiaal dat tot dan toe onbekend was in bundels bijeengebracht. De uitgever richtte zich daartoe in voorwoorden soms rechtstreeks tot het publiek: als iemand nog iets interessants had liggen, dan hield hij zich aanbevolen voor een volgende druk: ‘Soo eenige liefhebbers noch wat aertighs in geschrift hebben, ende my behandigen, sal ’t daer by voegen, lezen we in Johan van Borns *Sticht-sangen* (1647).¹³ Uit een lofzang in *Den nieuwen lust-hof* (1602) blijkt eveneens dat enkele lieddichters hun bijdragen aan dit liedboek speciaal op verzoek van uitgever Hans Matthijsz afstonden:

Matthys zoons Hans mijn vriend, ’k en kond u niet afslaan
’t Verzouck an my gedaen, dies zend’ door u begheren,
Eens lied’ren tien en vier, wilt dees uyt jonst ontfaen.¹⁴

Het kopiëren van liedrepertoire uit eerder gepubliceerde of elders verschenen uitgaven was onder uitgevers een veel toegepaste methode. Er bestond een levendige uitwisseling van liederen tussen de initiatiefnemers van liedboeken, en een enkel populair lied is daarvoor soms wel in vijftien verschillende bundels overgeleverd. Uitgevers deden daar niet moeilijk over, ze kwamen ruitelijk uit voor de talrijke ‘gestolen brokjes’: ‘t Is waar ik heb



38. Twee prijzige liedboeken op groot formaat. De *Zeeusche nachtegael* (1623) en *Valerius' Nederlandsche gedenck-clanck* (1626), de laatste met muzieknootatie tot op de titelpagina.

dit Tuig zoo een beetje uitten brand ghehaald; maar dit doet my bedencken, een ghestole brokje zmaakt wel, 't zal maar te anghenaamer zijn, eensdeels om 't gun ree verhaald is, en andersdeels, om de zoete vermaakelijkheid die 'er onder schuld'¹¹⁵ en verdedigden hun aanpak met het argument dat nu het 'puyk ende aldereelste' uit alle hoeken van het land in één handzaam boekje was verzameld.¹¹⁶

Hier vindt ghy schier sonder soecken
Psalmen, Liedtjens, die ghy kent
En te singhen sijt ghewent:
't Mergh en pit uyt vele Boecken.¹¹⁷

Niet iedereen was intussen even gelukkig met het dwingende optreden van de doorsnee drukker-uitgever. Zo beklagde Jan Jansz Starter zich uitvoerig in het voorwoord 'tot den goedgunstigen leser' van zijn *Friesche lust-hof* (1621) over de Utrechtse drukker Jan Ameliszoon die in 1619 een versie van het liedboek onder de titel *Lust-hoofken* buiten zijn medeweten had uitgegeven:

Comt slaet u oogen op dit Lust-Hof, door mijn hand,
Tot vreughd van uwe Geest, beschreven en beplant
Met Liedjes vande min, met vrolijcke Gedichten,
Met Kluchten tot vermaeck, en Rymen om te stichten.
Die ick met vrye wil nu yeder een aenbied,
Niet tegens mynen danck, als 't eertijds is geschied.
Doen u van Vtrecht quam een voddery te voren
By een geschraept door een, die (soo ick acht) verloren
Heeft red'lijckheyd en schaemt: Want d' Eer-dief van mijn lof
Nam tegens mynen wil die Bloemen uyt mijn Hof,
En heeft na syn vernuft en beestigheyd haer bladen
Met vlekken grof en veel belemmert en beladen,
En soo ten thoon gesteld; dat ick my daer van schaem:
Iae dat noch 't snoodst is, die bekleed met mynen naem
En beeltenis; als of ick daer toe had geseten,
En tot zijn broddery gestemt had met mijn weten:
Daer ick het achten sal, soo langh mijn Polse slaet,
't Onredelijckste stuck, d' onlydelijckste smaet,
Die immermeer aen my betoond is of bewesen,
Waer van men altemets sal mijn gevoelen lesen:
Want wat onbillijckers kon immermeer geschien?
Het voorbereysel had hy van dit werck gesien,
Hy wist dat met mijn wil, en tot hoe groote kosten
Des Druckers, d' arbeyds-lien dit Lust-Hof eerst begosten,
En daerom 't afgestaen: den Drucker voor syn hoeft

Daer noyt naer om te sien met hand en mond beloofft,
En komt noch nae die tijd (niet achtend' op syn Eeden
Bevestight met syn hand, veel minder op de reden.)
Wtgeven sulcken werck! soo snooden voddery!
Den Drucker tot verderf, en tot een spyt van my!¹¹⁸

Hetzelfde overkwam Gerbrand Adriaensz Bredero wiens *Gheestich liedt-boecxken* zonder dat hij daarvan op de hoogte was in Amsterdam als goedkoop uitgaafje op de markt was gebracht. En dat niet zonder meer: men had zelfs er enkele 'oneerlijcke en ontuchtige liedekens' die niet van zijn hand waren aan toegevoegd. Hij beloofde wraak te zullen nemen op de daders: 'de danckbaerheyt die ick haer schuldig ben, sal ick haer ter gelegentheynt met een vrientdschap vergelden, die haer heugen sal'.¹¹⁹ In het algemeen ergerde men zich aan de schaamteloosheid en commerciële gemakzucht van de drukkers-uitgevers. Verschillende liedboeken bevatten dan ook vinnige waarschuwingen aan hun adres: 'Ghy drukkers [...] Dit liet-boeck in gheheel of stukwijs na te drukken, u hier verboden wort'. Of: 'Boeckdruckers die soo haest wat by malcander schraept [...] Myn lietboeck tast niet aen'.¹²⁰ Al deze kritische vermaningen lijken echter weinig te hebben uitgehaald; men bleef drukken en nadrukken, ondanks de hoge straf die roofdrukkers in privileges werd voorgehouden.

De Haarlemse uitgever Claes Albertsz Haen had met zijn *Bloempjes*-reeks een succesformule in handen. Vier bloemlezingen met liederen liet hij tussen 1645 en 1649 het licht zien: de *Haarlemse winterbloempjes* (1645), *Haarlemse somer-bloempjes* (1646), *Haarlemse lente-bloempjes* (1647) en *Haarlemse mei-bloempjes* (1647). De liedboekjes waren niet goedkoop, maar bij de Hollandse jeugd erg in trek. Ze weerspiegelen de muzikale smaak van jongeren in de jaren veertig van de eeuw.



Net als Amsterdam kende Haarlem een eigen traditie van liedboeken. Aanvankelijk waren dat vooral geestelijke bundels. De doopsgezinden schreven in de zestiende eeuw veel liederen, die door stadsdrukker Gillis Rooman werden gepubliceerd. Rooman drukte tevens de liedbundels van de Haarlemse dichter en schilder Karel van Mander, een landelijk invloedrijk auteur die het genre van het schriftuurlijk lied tot grote hoogte verhief. Ook van schrijvers buiten Haarlem gaf Rooman werk uit, bijvoorbeeld het *Nieuw gheestelijck liedtboecxken* van de Rotterdamse Soetken Gerijts. Een andere Haarlemse liedboekuitgever was Passchiers van Wesbusch, die bevriend was met Van Mander, en rond 1612 de populaire *Liedekens en refereynen* publiceerde van een plaatselijk rederijker die schreef onder het pseudoniem 'Haerlem Soetendal'. Verder was uitgever Vincent Casteleyn verantwoordelijk voor het verschijnen van het *Haerlems oudt liedt-boeck* (circa 1630) en de *Haarlemse laurierkrans* (het is onbekend wanneer deze bundel voor het eerst is verschenen; een zevende druk dateert uit 1643).

In de jaren veertig beleefde het wereldlijk lied in Haarlem een uitzonderlijke bloei. Niet minder dan acht verschillende liedboeken kwamen op de markt, en daarvan nam Claes Albertsz Haen met zijn *Bloempjes* de helft voor zijn rekening. Twee delen *Sparens vreughden-bron* waren in 1643 en 1646 door Michiel Segerman uitgegeven, en drukker Thomas Fonteyn publiceerde in 1645 het liedboekje *Arions vingertuig*. Bovendien verscheen in 1643 een nieuwe editie van de *Haarlemse laurierkrans*.

De acht liedboeken waren onderling nauw met elkaar verbonden, in de eerste plaats door het melodieënrepertoire, waarop Casteleyns *Laurierkrans* een belangrijk stempel lijkt te hebben gedrukt. Van minstens veertien liederen uit de *Bloempjes* is het originele lied in de *Laurierkrans* terug te vinden. Daarnaast ontleenden uitgevers complete liederen aan elkaars bundels. Fonteyn ‘stal’ er voor zijn *Vingertuig* twaalf uit Haens *Winter-bloempjes*, en Haen zelf had voor zijn ‘nooduitgave’ van de *Lente-bloempjes* zelfs meer dan de helft, vijftien van de vierentwintig liederen overgenomen uit het eerste deel van *Sparens vreughden-bron*.

Een grote verscheidenheid aan liedmateriaal werd in de bundels samengebracht: pastorale en kluchtige liefdesliederen, boertige dialogen, kermis- en drinkliederen, moralistische, bijbelse en mythologische liederen, korte zangspelletjes, en verschillende lokale liederen, zoals lofliederen op de Haarlemse omgeving, liedjes in het dialect, en lokale ambachtsliederen. De vier *Bloempjes*-bundels waren speciaal gericht tot de Haarlemse meisjes, die door Haen werden geprezen om hun ‘vrolycke toghjes, lieve lusjes, aardige greepjes, soete genuchjes’, maar bovenal om hun betoverende zangkunst: ‘waer door onse sinnen als verhuysen, tot het Choor der heylige Engelen’.



Ook buiten Haarlem waren de *Haarlemse bloempjes* geliefd. Té geliefd eigenlijk: in Utrecht klaagde uitgever Lucas de Vries erover dat de jeugd in zijn stad de mooie bundels van Utrechtse makelij links liet liggen en alleen nog belangstelling toonde voor de dure Amsterdamse en Haarlemse liedboeken. Vergelijkbare Amsterdamse uitgaven waren de *Amsterdamse minne-zuchjens* (1643) en 't *Amsteldams minne-beeckie* (1645). Die modieuze bundeltjes waren inderdaad niet goedkoop. Ondanks hun mini-oblong formaat, hadden ze een ruime bladspiegel en waren ze voorzien van illustraties en zelfs muzieknotatie. In 1649 stelde De Vries met de nodige tegenzin een bloemlezing uit de Noord-Hollandse bestsellers samen, onder de titel *Utrechts zang-prieltjen*. Een Rotterdamse pendant verscheen in datzelfde jaar als de *Rotterdamsche faem-bazuyn*.

Uiteindelijk was de *Bloempjes*-rage van Claes Albertsz Haen – ‘Boeck-verkooper vooraen in de Coninghstraat in Jubal, vinder der Muzijk’ – slechts van korte duur. Maar voor de liefhebber was het ‘Somerbloemtje’ tien jaar later nog altijd te koop in de boekwinkel van Vincent Casteleyn.



40. Op het schilderij *De kantklosster* van Gerard Dou (ca. 1650) ligt een van de meest kostbare liedboeken uit de zeventiende eeuw, het *Groot lied-boeck* (1622) van Gerbrand Adriaensz Bredero, uitnodigend voor de beschouwer opengeslagen.

8 Vormgeving en structuur

Liederen konden op uiteenlopende manieren in een bundel bij elkaar worden geplaatst. Of dit nu door de uitgever of de auteur werd gedaan, de uiteindelijke ordening bewoog zich ergens tussen de twee uitersten: van enerzijds weldoordachte systematiek tot anderzijds complete chaos.⁴¹ Beide hadden hun charme, en bovendien hun eigen traditie.

Er waren bij de indeling ook verschillende praktische keuzes die moesten worden gemaakt. Eén daarvan was de kwestie van de muzieknotatie: weliswaar werd die in de meeste liedboeken niet opgenomen (slechts ongeveer een kwart van het totale aantal bundels bevat muzieknotatie), maar als dat wel het geval was – bijvoorbeeld omdat de uitgever veronderstelde dat melodieën niet langer, of juist nog niet algemeen bekend waren – dan moest men beslissen op welke manier dat gebeurde. Moest er muzieknotatie bij het eerste couplet van elk lied worden afgedrukt? (Muziek bij alle strofen was eigenlijk geen vraag, dat gebeurde alleen in psalmbundels.) De Vlaamse dichter Lucas van Mechelen bedacht in 1688 een originele oplossing voor dit probleem: hij presenteerde de muziek behorend



41. De twee bladzijden uit Bredero's *Groot lied-boeck* die Douw op zijn schilderij afbeeldde. De tekst van het 'Aendachtigh lied' gaat over de deugd en wijsheid die een mens tijdens zijn leven zelf moet verwerven, en die niet gegarandeerd wordt door afkomst of opvoeding.

bij de derde druk van zijn *Boeck der gheestelycke sangen* ‘niet naar de ordinari manier, by het eerste vers van ieder liet’, maar in een apart te verkrijgen boekdeel. Dat was goedkoper voor de mensen die geen noten konden lezen, die hoefden dat deeltje namelijk niet te kopen, en het was handiger voor degenen die wel noten lazen, want die konden de twee delen gewoon naast elkaar leggen en hoefden daardoor niet te bladeren.¹²²

Een volgende stap was de ordening van de liedteksten.¹²³ Deze konden alfabetisch worden gerangschikt, zoals in de zestiende eeuw vaak gebeurde – onder meer in het *Antwerps liedboek* (1544) en *Aemsteldams amoreus lietboek* (1589). Maar ook een strikt chronologische aanpak was mogelijk, bijvoorbeeld naar volgorde van historische gebeurtenissen zoals in de diverse uitgaven van het *Geuzenliedboek* en Adriaan Valerius’ *Nederlandtsche gedenck-clanck* (1626), of naar dagen van het kerkelijk of burgerlijk jaar, een principe dat in rooms-katholieke bundels graag werd gehanteerd, zoals in Stalpart van der Wieles *Guldejaers feestdagen* (1628).¹²⁴ Liederden konden daarnaast thematisch bij elkaar worden geplaatst, en ook een systematische ordening op melodie behoorde tot de mogelijkheden. Het *Devoot ende profitelick boecxken* (1539) is daar een goed voorbeeld van.

De keuze voor een thematische ordening vloeide bij een aantal auteurs voort uit een dieperliggende, morele doelstelling. Al in de zestiende eeuw werd de lezer-zanger dankzij een klassieke rederijkersindeling (‘in het amouereus, sot en vroed’) in een moreel stijgende lijn door de bundels geleid: van liefde naar luim, en tenslotte naar wijsheid. Gedurende de zeventiende eeuw werd dit ideaal van zedelijke progressie in de liedboeken nog verder uitgebuit. Het kluchtige werd daarbij door het deugdzaame vervangen. In navolging van de invloedrijke emblematabundel *Sinne- en minnebeelden* (1618) van Jacob Cats, werd zo in veel liedboeken de doeltreffende drietrapsraket van liefde, deugd en godsvrucht gehanteerd. Een voorbeeld is de *Zeeusche nachtegael* (1623), die is onderverdeeld in ‘Minne-Sang, Seden-Sang en Hemel-Sang’.¹²⁵

Een vergelijkbaar streven, maar dan op een minder diepgaand niveau, is zichtbaar in het veelvoorkomende gebruik om wereldlijke en religieuze liedboeken in één band samen te brengen. De religieuze liederden volgden dan ná de wereldlijke, opdat het aardse door het geestelijke geneutraliseerd, of beter nog: overstegen kon worden. Zo kwam het *Geestelick vreugde-beeckje* direct na het *Aemstels vreugde-beeckje* (1645), en daarin werden de jonge zangers op dezelfde jolige toon aangespoord om al het aardse (dat ze juist in de vorige afdeling hadden mogen genieten) nu weer achter zich te laten:

Hier is kans om af te snyen,
All’ het ydel, al het lyen,
Dat de sotte Minnen broeyt,
Die ons hert in vonken gloeyt [...]
Wil je zingen dat het klinkt,
Dat het door de wolken dringt.
Hier zijn deuntjes die de ooren,
Van de zoete God deurbooren.¹²⁶

Maar wat intussen in de liedboeken steeds populairder was geworden, was een ordening die op de keper beschouwd eigenlijk geen ordening was, maar een willekeurige rangschikking van teksten. De aanzet hiertoe was in feite al aan het begin van de eeuw gegeven, toen een nieuw type liedboek in korte tijd de markt veroverde – royaler uitgevoerd, met literaire bijdragen op naam en niet langer anoniem, met een ruime bladspiegel, veel verschillende lettertypes, en voorzien van illustraties en muzieknootatie.¹²⁷ Deze nieuwe liedboeken verschenen, terwijl de oudere, eenvoudige bundels bleven voortbestaan. Voorbeelden zijn *Den nieuwen lust-hof* (1602), *Den bloem-hof van de Nederlantsche jeught* (1608), Boude-wijn Wellens' *'t Vermaeck der jeught* (1612), *Apollo of ghesangh der musen* (1615), Jan Jansz Starters *Friesche lust-hof* (1621), Gerbrand Adriaensz Bredero's *Groot lied-boeck* (1622), *Amsterdamsche Pegasus* (1627) en Adriaan Valerius' *Nederlandtsche gedenck-clanck* (1626). De meeste van deze typografische hoogstandjes richtten zich vooral op de welgestelde jeugd van die dagen, de zogeheten *jeunesse dorée*. Zij bevatten een gevarieerde combinatie van gedichten en liederen, een nieuwe mode die door literatuurhistorici doorgaans wordt geassocieerd met een sterke literaire opwaardering van het genre van het lied.¹²⁸ Hoezeer de uitgevers dongen naar de gunst van potentiële jonge klanten bleek ook nu weer, bijvoorbeeld uit de opening van Wellens' *'t Vermaeck der jeught*, een reclameboodschap die ditmaal bij monde van het boek zelf werd uitgesproken:

't Boeck spreeckt tot de Jeught

Ghy bloeyaem Jeught vol lust, int beste van u leven,
 Comt ras wilt copen my ick geld' een geringh ghelt, [...]
 Ghy sult vinden in my, veel Liedekens gheschreven,
 Die op haer seker maet, en voysen sijn gestelt:
 Oock maet-dichten soo schoon, als 't noch toe eenich helt,
 (t' Sy oock hoe cloeck van geest) in druck heeft uyt ghegeven.
 Dus wilt u niet ontsien, wat ghelts aen my t'besteen;
 Want waer ick niet en ben, daer is de vrechde cleen,
 En waer gheen vreucht en is, daer sietmen droefheyt rysen.
 Dus comt ras: Niet vertoeft. Coopt my die u ben nut.¹²⁹

Dit type liedboek verdween echter vrij spoedig uit de handel. Het maakte plaats voor een nieuwe lichte liedboeken, kleiner en minder luxueus uitgevoerd, maar waarin wel het patroon van afwisseling van liederen en gedichten werd voortgezet, en ook de nieuwe modieuze toevoeging van illustraties werd behouden. Het lijkt een succesvol commercieel compromis te zijn geweest, in elk geval zullen de verkoopcijfers beter zijn geweest dan die van de vroegere kostbare bundels.¹³⁰ Die werden, anders dan Wellens veronderstelde, namelijk helemaal niet zo goed verkocht. Van Bredero's postuum uitgegeven *Lied-boeck* (1622) gingen maar heel weinig exemplaren over de toonbank – waarschijnlijk veroorzaakt door het feit dat de bundel zich met het woord 'liedboek' enerzijds afficheerde als een eenvoudig gebruiksboek om uit te zingen, terwijl hij anderzijds met zijn verfijnde uitvoe-



42. Het liedboek als voedzaam gerecht voor de lezer-zanger. *d'Olipodrigo* (1654) opent met een afbeelding van een gulle kok, die op een grote schaal zijn mengelmoes aan muzikale spijzen aanbiedt. De voorstelling is gemodelleerd naar een schilderij van Joachim von Sandrart.

ring en hoge prijs gericht was op de rijke, ontwikkelde bovenlaag van de samenleving, een welvarend publiek dat geïnteresseerd was in literatuur.¹³¹ Het is mogelijk dat deze bundel hierdoor tussen wal en schip viel.

De titel van het liedboek *d'Olipodrigo* (1654), een culinaire term afgeleid van het Spaanse 'olla podrida' (letterlijk: een mengelmoes van spijzen), vat de inhoud van de nieuwe bundels perfect samen. Ook een andere titel, *De nieuwe hofse rommelzoo* (1655), geeft van de opbouw van het liedboek een aardige indruk. Afwisseling was de nieuwe norm geworden, willekeur het ultieme ordeningsprincipe. De bundels brachten een bijna postmodern allegaartje aan teksten: liefdesliederen, gelegenheidsgedichten, lofdichten, religieuze liederen, lijkgedichten, maar ook bruiloftsliederen, raadsels, politieke liederen, aforismen, sonnetten, brieven, en soms nog extravagante toevoegingen zoals een getallenlijst of een overzicht van kleurensymbolen. De speelsheid en het plezier spatten van de bladzijden van deze nieuwe lichtung liedboeken.

Naast de combinatie van teksten en liederen was ook een ander afwisselingsprocedé geliefd geworden: dat van liederen met emblemata, en dan vooral de liefdesemblemata. In Nederland was de opkomst van het embleemboek aan het begin van de eeuw samengegaan met die van het nieuwe luxe liedboek; het werd aanvankelijk ook door dezelfde uitgevers gepubliceerd en was bestemd voor hetzelfde koopkrachtige, jonge en verliefde publiek. Zowel het lied- als embleemboek plaatste zich in de lijn van de overige amoureuze literatuur en kunst, die in Nederland bloeide als nooit tevoren. Kunstenaars moeten er in die tijd massaal op uit zijn geweest om de jeugd in de liefde te onderwijzen. De *ars amatoria* was alomtegenwoordig.

Van een van de vroegste voorbeelden van een dergelijk embleemboek, Daniel Heinsius' *Quaeris quid sit amor* (1601), bestaat een uitgave waarin de bundel is samengebonden met het liedboek *Den nieuwen verbeterden lust-hof*. In Hoofts *Emblemata amatoria* (1611) werd de afdeling emblemata gevolgd door een aparte afdeling met liederen. Later

verschenen ook bundels waarin de twee genres, emblemen en liederen, elkaar afwisselen. Vroege voorbeelden zijn *Cupido's lusthof ende amoureuse boogaert* (1613) en *Starters Friessche lust-hof* (1621). Latere muzikale embleembundels zijn onder meer Jan van der Veens *Zinne-beelden oft Adams appel* (1642), *Het geestelyck jubilee* (1663) van Johannes van Sambeek, en Jan Luykens *Voncken der liefde Jesu* (1687).¹³²

Niet alleen emblemen, met hun aantrekkelijke emblemprenten, ook 'gewone' illustraties waren in de loop van de eeuw een geliefd element in de liedboeken geworden. De vroegste bundels bevatten nauwelijks afbeeldingen. Boekjes als het *Antwerps liedboek* (1544), het *Aemsteldams amoreus lietboek* (1589) en Karel van Manders *Gulden harpe* (1605) werden uiterst sober uitgegeven. Ze waren in het algemeen bescheiden van formaat, met zeer dichtbedrukte pagina's in een gotische letter, en verschenen zonder muzieknotatie (op dat laatste vormden alleen de psalmboeken een uitzondering). Afbeeldingen beperkten zich tot een sporadische simpele houtsnede. Met de opkomst van het nieuwe liedboek aan het begin van de zeventiende eeuw kwam hierin verandering. Deze liedboeken verschenen in een groter, oblong formaat, met een ruime bladspiegel waarop verschillende oude en moderne lettertypes elkaar afwisselden.¹³³ Muzieknotatie werd meestal standaard toegevoegd, en hetzelfde gold voor de illustraties. Beide vormden een essentieel onderdeel van de nieuwe uitgeversformule. Gerenommeerde kunstenaars droegen bij met ontwerpen en gravures, die vaak in het verlengde lagen van schilderijen die ze rondom dezelfde liefdesthematiek maakten, en die evenals de liedboeken en embleembundels bestemd waren voor het nieuw ontdekte, kooplustige jonge publiek. Deze periode laat voor het eerst een expliciete relatie zien tussen beeldende kunst en amoureuse literatuur, die ertoe heeft geleid dat in de kunsthistorische literatuur voornamelijk aandacht is besteed aan deze categorie van liedboeken.¹³⁴

Het nieuwe kunstenaarsliedboek was intussen niet de enige soort, en zeker niet de meest verkochte. De nieuwe formule van prachuitgaven hield zelfs maar kort stand; zij had toen echter (samen met de embleembundels) al wel de toon gezet voor lieduitgaven die later in de eeuw verschenen. Zeker voor wat het gebruik van afbeeldingen betreft. Zelfs

43. Portretje van Willem van Oranje in het *Nieu geusen lieden boeckxken*. Een eenvoudige houtsnede in de editie van 1616.



in de eenvoudigst uitgegeven boekjes werden afbeeldingen opgenomen, meestal hout-sneden omdat die in dezelfde drukgang meekonden als de tekst, en daardoor goedkoper waren. Men was overtuigd van de kracht van het beeld in combinatie met liederen en poëzie, en hoopte door het opnemen van afbeeldingen een groter en gevarieerder publiek te bereiken.¹³⁵ Op titelpagina's werd er dan ook vaak mee geadverteerd: 'Verciert met 22 schoone copere figuren' (*Cupido's lust-hof*, 1613), 'Doormengeld met Sin-rijcke Beeltenissen' (Bredero's *Groot lied-boeck*, 1622) en 'Vercierd en verrijckt met verscheyde Coopere Plaetjes' (*Utrechts zang-prieeltjen*, 1649).

De enige liedbundels waarin, veelal om principiële redenen, geen illustraties werden opgenomen, waren de religieuze liedboeken. Dit gold zowel voor katholieke als voor protestantse bundels. Door sommige strenggelovige protestanten werd niet alleen de boekillustratie maar de gehele beeldende kunst verworpen en verafschuwed, als iets wat te werelds en ijdel was:

't Beeldt is een lompigh boeck, dat sonder nut of sin is:
't Welck niets leerachtigs heeft: daer spraek noch letter in is,
Een vleyend' oogh-bedrog,

zo luidde het minachtende oordeel van de meest succesvolle geestelijke lieddichter van de eeuw, de remonstrantse Dirck Rafaelsz Camphuysen, die zijn kunstenaarscarrière nota bene was begonnen als schilder.¹³⁶ Misschien was hij zich daarom ook wel zo pijnlijk bewust van de kracht van het beeld, en was dit mogelijk zelfs de reden dat hij zijn schilderscarrière had beëindigd. De beeldende kunst beschouwde hij als een slinkse oogverleider en opwekker van sensuele lust – een thema dat in zijn werk keer op keer in verschillende bewoordingen terugkomt: van 'een vleyend' oogh-bedrog', tot 'bedriegkonst', 'Verleyt-Ster van 't gezicht', 'schoubaer oogh fenijn', 'voetsel van qua'e lust en fieltsche sotternij' en 'oog-verleyding'.¹³⁷ Blijkbaar ervoer Camphuysen dit gevaar minder sterk bij muziek, de kunst die bij anderen soms vergelijkbare heftige reacties kon oproepen.



44. Zingende gelovigen met liedboekjes op hun schoot. Illustratie bij het openingslied 'Waarschouwing aan de Sangers' in Jan Huijgens *Stichtelyke rymen* uit 1700.

Maar ook het radicaal gereformeerde liedboek ontkwam uiteindelijk niet aan de zeventiende-eeuwse opmars van het beeld. Steeds vaker werden ook aan geestelijke liedboeken illustraties toegevoegd om de aantrekkelijkheid van de bundels te verhogen. Camphuysens *Stichtelycke rymen* viel daaraan na zijn dood eveneens ten prooi: een heruitgave van dit liedboek uit 1647 werd door de Amsterdamse drukker Jacob Colom ‘verrijkt’ met 61 afbeeldingen.¹³⁸ In het voorwoord verdedigde Colom zijn beslissing door erop te wijzen dat zijn goede vriend Camphuysen vlak voor zijn dood zelf had toegegeven dat hij te streng over de beeldende kunst had geoordeeld. Colom somde vervolgens de voordelen van de toegevoegde afbeeldingen op: ze zouden voor een nog betere verspreiding van de bundel zorgen, en ze zouden de boodschap van de afzonderlijke liederen duidelijker over het voetlicht brengen.¹³⁹

In deze editie van de *Stichtelycke rymen* en in andere protestantse liedboeken waren het voornamelijk bijbelse voorstellingen; in katholieke bundels werden vaak beroemde heiligen afgebeeld. Soms waren in religieuze bundels de zingende gelovigen zelf te zien, zoals op de openingsillustratie van Jan Huigens *Stichtelycke rymen* (1700). In wereldlijke liedboeken variëren de illustraties van zogenaamd concreet realistisch (een herkenbaar stadsgezicht, het interieur van een kroeg, de Haarlemse duinen) tot meer gefantaseerd mythologisch (een heidense offerscène, onderonsjes van Venus met Cupido, een arcadisch landschap), met daartussen diverse mengvormen. De afbeeldingen konden van een bekend kunstenaar zijn – dat gold bijvoorbeeld voor de illustraties van David Vinckboons in Bredero’s *Liedt-boeck*, of voor die van Buytewech in het handgeschreven liedboek van Anna Steyns – maar heel vaak werden ze anoniem gepubliceerd. In liederenhandschriften waren de bijpassende gekleurde tekeningen of aquarellen vanzelfsprekend eenmalig.



45. Een effectieve combinatie van mythologie en quasi-realisme: sierlijke nimfen tegen de achtergrond van een verzonnen Hollands stadsgezicht. Verfijnde gravure op een uitvouwbaar blaadje in Matthijs van Velden, *De roemster van den Aemstel* (1630).



46. Er waren talrijke vaste motieven waarop illustratoren konden variëren. Tweemaal de minnaar op straat, in *'t Kortswylighe steekertje* (1654) en *De nieuwe Haagsche nachtegaal* (1659).

Wat bij de illustraties in liedboeken in het algemeen opvalt, is dat in de meeste gevallen (de dure liedboeken uitgezonderd) niet werd gestreefd naar originele illustraties die speciaal door een kunstenaar bij de liedteksten werden gemaakt. Er werd daarentegen geput uit een bestaand beeldenarsenaal, een standaardrepertoire aan afbeeldingen dat typerend was voor deze traditie en niet gerelateerd was aan de schilderkunst (daar vind je zulke thema's en motieven nauwelijks). Illustratoren hielden zich aan de bestaande conventies door algemene, multi-inzetbare beelden te vervaardigen (zoals bijvoorbeeld die van de afgewezen, jaloerse of betoverde minnaar), en drukkers en uitgevers maakten hieruit een keuze als ze een nieuw liedboek op de markt brachten.¹⁴⁰ Ook werden eenmaal vervaardigde blokken en koperplaten vaak hergebruikt. Eenzelfde illustratie kon op die manier in verschillende zeventiende-eeuwse liedboeken terugkomen, waar ze bij nieuwe teksten fungeerde. In zekere zin was dit hergebruik van afbeeldingen in liedboeken dus vergelijkbaar met dat van de melodieën. Een soort 'beeldcontrafactuur', waarbij de illustraties net als de melodieën tot op grote hoogte inwisselbaar waren. Ze konden met steeds andere teksten worden gecombineerd (mits de iconografie van het beeld correspondeerde met de inhoud van de tekst), en dat sneeuwbal-effect zorgde gedurende de eeuw voor een voortdurende populariteit, soms tot ver in de achttiende eeuw. Overigens bleef die picturale uitwisseling niet beperkt tot de liedboeken; zij strekte zich uit over uiteenlopende genres als embleembundels en religieuze teksten – zoals ook de melodieën en liederen steeds uitwaaierden over de verschillende literaire genres, van toneelstukken en leerdichten tot herderszangen en romans.

De dichtende apotheker Jan van der Veen uit Deventer publiceerde in 1642 een prachtige embleembundel, waarin ook liederen een belangrijke plaats innamen. Niet alleen was bij elk embleem een lied opgenomen, maar de afdeling emblemata werd nog gevolgd door twee extra bijlagen met 'oude ende nieuwe ongemeene bruydt-lofs ende zege-zangen'. In de Nederlandse literatuur was de verbinding tussen zinnebeeld en lied een geliefde uitdrukingsvorm geworden.



Anders dan Hoofts *Emblemata amatoria*, de bundel uit 1611 waarin embleem en lied voor het eerst waren samengebracht, was *Zinne-beelden, oft Adams appel* geen liefdesembleeboek. Liefde, seks en prostitutie behoorden wel tot de onderwerpen, maar deze werden door Van der Veen vooral op waarschuwende toon besproken. Zijn embleemreeks was dan ook in de eerste plaats moreel-didactisch van opzet. Pagina na pagina worden de menselijke zonden en ondeugden gehemeld, van leugenachtigheid, ondankbaarheid en hoogmoed tot spotlust, dronkenschap, misbruik van geleerdheid en hoererie. En natuurlijk verfoeide hij ook de grofheid, zoals het drieënveertigste embleem over 'Den Onbeschoften' duidelijk laat zien: een voornaam gezelschap in de buitenlucht, zingend en musicerend op edele luiten, wordt wreed gestoord door een onbehouwen kerel die luidruchtig op een rommelpot speelt.

Een onbelompen loer onabel onbesneden
Comt, als een harde buy, die 't mooie weder plaeght,
Gelijk des Koekoeks zang de Nachtegaal versaaght,
Verwart een Groviaan der vroeden deftigheden.

Met zijn belerende streven voegde Van der Veen zich in de traditie van eerdere bundels die zich eveneens de moralisering van een groot publiek ten doel hadden gesteld, waaronder Dirck Pietersz Pers' *Bellerophon* (1614), Roemer Visschers *Sinnepoppen* (1614) en Jacob Cats' *Sinne- en minnebeelden* (1618). Niet al deze embleembundels bevatten muziek. Dat gold wel voor latere navolgers, zoals Van Sambeecks *Het geestelyck jubilee* (1663), Luykens *Voncken der liefde Jesu* (1687) en Adriaan Spinnikers *Leerzame zinnebeelden* (1714), de laatste met meesterlijke prenten van Vincent Laurensz van der Vinne.

Hoewel Van der Veens bundel met *zinnebeelden* – een vernederlandsing van de term, die in 1614 door Pers was geïntroduceerd – erg serieus en didactisch van toon was, zal de aantrekkelijke combinatie van geestige illustraties, vakkundige gedichten en makkelijk te zingen liederen evengoed voor het nodige vermaak hebben gezorgd. Het boek was met ten minste negen herdrukken in elk geval een eeuw lang behoorlijk succesvol.

De liederen in de bundel zijn vrijwel allemaal geschreven op wereldlijke melodieën, wat op het eerste gezicht verrast. In het voorwoord besteedde Van der Veen namelijk uitgebreid aandacht aan de macht van de muziek, waarmee hij doelde op de muziek van de psalmen:

Goddelyk ghezangh door welker ghezeghende Springh-ad'ren, de domme verlicht, de leerlingh gesticht, de vroomme gepresen, de swacke gelaeft, de droeve getroost, de goede verheught, ende de boose bestraft, verschrikt ende vermaant werden, welke stichtelijke outheyt, deur Beza, ende Clement Marot, in 't France met treffelyk Zang-rymen op and're maat en thoon, ende daar na door Dathenum in Nederduytsch is over geset, ende dien volgens, door Camphuysen ende and're Heerlyk verciert ende vergodet, wiens hoofden onverwelkelyk daar door becranst blyven.

Van der Veen sprak hier zijn bewondering voor zijn dichtende voorgangers publiekelijk uit: de Franse auteurs van het Geneefs psalter Theodore de Bèze en Clement Marot, en hun Nederlandse navolgers Petrus Datheen en Dirck Rafaelsz Camphuysen. In deze geestelijke traditie wilde hij zijn eigen gedachtegoed plaatsen. Dat hij zijn eigen verheffende werk vervolgens op populaire melodieën verspreidde, beschouwde hij zelf als een soort laatste redmiddel. Die toegankelijke muziek moest het publiek tot zingen verleiden, vooral de jongeren die normaal alleen in liefdesliederen geïnteresseerd waren. Meeslepende melodieën moesten helpen om de morele boodschap in te prenten. Ze konden voorkomen dat lezers te snel door het boek gingen bladeren.



48. Drie zangers met een liedboek en liedblad. Kenmerkend is het stereotiep muzikale gebaar: de opgeheven hand is ook op veel andere schilderijen te zien als er wordt gezongen en gemusiceerd. Herman van Aldewereld, *De muzikles* (1652).

9 Geschenk aan de vrouwen

De ideale man was een man die kon zingen. Minstens zo begerenswaardig was een man die zijn eigen liederen schreef. Talrijk zijn de passages in de literatuur waar gewone mannen worden voorgesteld als Orpheus-achtige wezens, die door te zingen de vrouwen van hun zinnen beroven. Maar ook als iemand niet het talent of de tijd had om zich op zo'n hoffelijk-muzikale manier uit te drukken en daarmee een vrouw te winnen, dan kon hij zijn charmes toch in de strijd gooien door naar de boekhandel te gaan en een muzikaal cadeau aan te schaffen. Het amoureuze, wereldlijke liedboek werd beschouwd als een ideaal geschenk van een minnaar aan zijn geliefde. Dat blijkt uit verschillende bronnen. Eén daarvan is een zeventiende-eeuws toneelstuk, een anonieme vertaling van Guarini's *Il pastor fido*, waarin een curieuze passage over een liedboek voorkomt. In de oorspronkelijke Italiaanse tekst werd gesproken over 'coturni' (laarzen, eigenlijk meer specifiek 'cothurnen', toneellaarzen met plateauzolen zoals die in het antieke drama werden gebruikt), die door de Satyr op instigatie van Corisca werden gestolen om haar liefde te kunnen vergelden. In de Nederlandse tekst werd dat woord vertaald als 'Liedt-boeck' – wat veelzeggend mag heten: blijkbaar had men dat hier liever dan een paar laarzen.¹⁴¹ In prijs zullen ze elkaar in elk geval niet veel ontlopen hebben. Het moeten vooral de kostbare bundels uit het begin van de eeuw zijn geweest die binnen het gezelschapsleven van jongeren als geschenkboek werden aangeschaft.¹⁴² Een bewijs hiervoor vormt de titelgravure van een exemplaar van Heinsius' embleembundel *Quaeris quid sit amor* (1601) uit de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag, die is samengebonden met *Den nieuwen verbeterden lust-hof* (1607): hierop zijn de gegraveerde wapenschilden opengelaten. De minnaar kon zo gemakkelijk de naam van zijn geliefde in het boek schrijven, of een opdracht formuleren, en het haar betekenisvol als cadeau aanbieden.¹⁴³

Maar niet alleen in de toenmalige werkelijkheid, ook binnen de literaire context van de bundels zelf werd het liedboek als een geschenk gezien. De liedboeken presenteren zichzelf in voorwoorden en inleidingen als een gewild cadeau. De meeste bundels richtten zich specifiek tot de jeugd, dat gold zowel voor de wereldlijke als de geestelijke verzamelingen, maar bij de wereldlijke liedboeken betekende dat eigenlijk vooral: de vrouwelijke jeugd. Men krijgt de indruk dat jonge vrouwen in Nederland voortdurend klaarzaten om deze bundels in ontvangst te nemen.

Gaet heen gheluckich boeck in die snee-witte handen
 En in den soeten schoot, des schoonste vande landen,
 Gaet heen melodieus: en laat u singhen die,
 Die mijn hert ende sin, heel heeft in haer ghebie.¹⁴⁴

De opdrachten en voorwoorden waren bestemd voor de ‘Neerlandtsche juffrouwen’, ‘Vreught-lievende Nymphjes’, ‘Amstel Sangerinnetjes’, ‘soete diertjes’, ‘Jong-frouwen van Friesland’, ‘Herte boeijstertjes’, en ‘Haerlemse soetertjes’. Vooral ook in de vele lokale liedboeken werden de meisjes geprezen en aanbeden, en vanzelfsprekend bij voorbaat verheven boven de zingende vrouwen uit andere steden.¹⁴⁵ Het hoeft dan ook niet te verbazen dat de schrijvers van zulke amoureuze wereldlijke liedboeken bijna altijd mannen waren, vaak zelfs nog jongens. De paar liedbundels die van schrijfsters zijn overgeleverd, zoals Katharina Boudewijns’ *Priemelken der gheestelycker wellusten* en Soetken Gerijts’ *Nieu gheestelyck liedtboeckken*, bevatten uitsluitend geestelijk repertoire.¹⁴⁶



49. Daniel Heinsius’ *Quaeris quid sit amor* (1601) in één band samengebracht met het liedboek *Den nieuwen verbeterden lust-hof* (1607). Op de titelgravure van dit geschenkboek zijn twee wapenschilden opengelaten waarin de minnaar een opdracht of de naam van zijn geliefde kon schrijven.

De auteurs van de liedboeken voerden het geschenkmotief nog verder door. Zij boden niet alleen hun werk aan, maar ook zichzelf: op die manier konden de mannelijke schenkers van de bundels zich moeiteloos met hen vereenzelvigen. Ze presenteerden zichzelf als minnaars, of pathetischer nog: als lijdende en tegelijk lijdzame slaven, die met hun dichterlijke werk de harten van vele onbekende, ongenaakbare zangeressen en lezeressen poogden te vermurwen. ‘Het is onse vreught en harten-lust, voor u te draven nacht en dagh, als u maer slechts behaghen magh’, dat was de gangbare teneur, en in deze sterk aangezette dramatiek liet zich onmiskenbaar de invloed van het petrarkisme gelden.¹⁴⁷ Het was dan ook niet zomaar een cadeautje dat de vrouwen hier werd aangeboden: ‘Het is de offer van u seer verliefde slaven [...] Die ghy daeg’licx siet om uwent wil vergaan’.¹⁴⁸ De liedboeken waren doordrenkt van deze offerbeeldspraak – enerzijds inhoudelijk in de vele liedteksten en illustraties die allerlei soorten offers verbeeldden, en anderzijds ook in de presentatie van de bundels zelf, die de term offerande tot in hun titels meedroegen. Voorbeelden hiervan zijn de *Haerlemsche winter-bloempjes, op-geoffert aen de vreugd-lievende nymphjes* (1647) en de *Haerlemsche mei-bloempjes, derde offer, aen de vreughd-lievende nymphjes* (1649).



50. Titelgravures met stadsgezichten in vier lokale liedboeken. In de teksten van zulke bundels werd steevast aan de omgeving gerefereerd en uitbundig de lof gezongen van de plaatselijke vrouwen. *Dordrechts lijstertje* (1624), *Schoonhovens lust-prieel* (1624), *'t Amsterdams fluytertje* (1626) en *Erato* (Utrecht 1646).

De offerthematiek strekte zich verder uit over de zeventiende-eeuwse cultuur. In schildershandboeken werd uitgebreid aandacht besteed aan de uitbeelding van heidense offerandes, en vooral het offer aan Venus werd onder beeldend kunstenaars een geliefd onderwerp. Bovendien kwam in het theater vanaf de jaren dertig de muzikale offerscène tot grote bloei. Deze scène was in 1631 geïntroduceerd door de Amsterdammer Jan Harmensz Krul, in zijn pastorale tragikomedie *Cloris en Philida*, en in navolging van zijn werk waagden ook andere toneeldichters er zich in de loop van de eeuw aan. Krul zelf maakte later nogmaals gebruik van een muzikale offerscène in het *Pastorel muzykspel van Juliana en Claudiaen*, waarmee hij in 1634 zijn ‘Amsterdamse Musyck-kamer’ opende – een nieuwe dichtersvereniging, door hem speciaal gesticht om het samengaan van poëzie en muziek op het toneel te bevorderen. De reden voor de oprichting van deze nieuwe kamer was Kruls overtuiging dat de muziek op dat moment in het theater ernstig werd benadeeld.



51. Jongemannen aan de voeten van hun geliefden in de *Haerlemse winter-bloempjes* (1645). Deze letterlijkste interpretatie van het petrarkistische liefdesoffer is een terugkerend thema binnen de Nederlandse liedcultuur.

Daarom liet hij ook in een van de scènes het personage Muziek op het toneel verschijnen, om samen met een groep zingende herders, en met een offer van muziek en brandende bloemen en kruiden bij het altaar van Pallas gunst voor zichzelf te verwerven. Tien jaar later werd een soortgelijk offertafereel ten tonele gevoerd in Barend Fonteyns tragikomedie *Romilius en Pelagia* (1644). Opnieuw werd hier de muziek zelf als offerande aangeboden: niet aan de Nederlandse vrouwen, zoals Nederlandse dichters met hun liedboeken deden, maar aan Apollo, oppergod van de muziek.

Wy knielen voor u neer, ô Goddelijck Propheet!
 Dat ons vermenght geluyd aen u mach sijn besteet;
 Met goe genegenheyt en gunst wy tot u dragen
 De goddelycke galm van onse eeuw'ge dagen.
 Wy brengen u geen gift van tam of wild gediert',
 Maer 't geen u Godheyt heeft op onse tongh gestiert;
 Een overtrefflijck lied uyt vloeyend' held're keelen
 Gesongen, en vermenght met snaergespel van Veelen; [...]

Apollo, Pan, Mercur, wilt 't nemen toch in danck.
Hef harders, hef uw' stem, geeft Goon en d'Heem'len klanck.¹⁴⁹

Intussen bleef het zelf schrijven van liederen onder jongeren de hele eeuw populair, vermoedelijk – net als het geven van serenades – zowel in de literatuur als in de werkelijkheid.¹⁵⁰ Dat er behalve door 'echte' dichters ook door amateurs volop liederen werden gemaakt, staat in elk geval vast. Van Nederlandse reizigers in den vreemde weten we dat ze vaak een eigengemaakt lied als attentie naar huis stuurden. Zo zond de Amsterdamse schipper Jan Adriaensz Danser in het najaar van 1664 een liefdeslied naar zijn vrouw Saartje Barents, op de melodie 'En wilt mij niet beschamen':

bemijnde Saer oodtmoedigh
uwe goedtheijt overvloedigh
doet mij deckmael bedencken
ick wyl mij maecken spoedigh
om t werck te enden vroedigh
mijn lijef weest doch lanckmoedigh
wilt somtijts om mij dencken.¹⁵¹

In de bijbehorende brief liet hij het rijm los, en formuleerde zijn verlangen op een veel directere manier: 'Och, mocht ik maar eens bij u zijn, dan zou ik met graagte en uit de grond van mijn hart u in mijn armen grijpen en uw mond kussen. En wat ik meer zou doen dat laat ik u zelf bedenken'. Van de Haarlemse schilder Vincent Laurensz van der Vinne, die tussen 1652 en 1655 een reis door Duitsland, Zwitserland en Frankrijk maakte, is een loflied op Haarlem bewaard gebleven dat hij in Genève schreef, vol heimwee en in benevelde toestand, zoals uit zijn ondertekening blijkt:

half sat van wijn binnen geneven
is dit van mijn voor d'hant geschreven.¹⁵²

In romans en toneelstukken lieten minnaars keer op keer zelfgeschreven liederen bij hun geliefden bezorgen, in de vorm van een serenade of op papier, zoals in Kruls *Minne-spiegel ter deugden* (1639):

Iuffrouw 't is Minnaers aert, Van min en liefd' te klagen
Dat's op een soete Voys liefds lyen voor te dragen,
Somwijl een geestigh liedt te senden aen een Maecht
Dat hy door lieve stem sijn droevigh lyen klaeght.¹⁵³

Het moet een sociaal spel zijn geweest, een favoriete manier om met elkaar om te gaan, zoals in dezelfde tijd ook in de Parijse salons het schrijven van nieuwe teksten op bestaande melodieën een populair tijdverdrijf was. Vanaf de jaren dertig kwam men daar samen,

eerst in de salon van Marquise de Rambouillet, later in die van Madeleine de Scudéry. Er werd poëzie voorgedragen, men converseerde, deed spelletjes en schreef brieven, en er werden liederen gemaakt en gezongen. Het schrijven van liedteksten was een manier om je sociale positie te verankeren, je identiteit zichtbaar te maken.¹⁵⁴ Een vergelijkbaar gezelschapsdoel, maar dan wat speelser en minder officieel, lijken de amoureuze Nederlandse lied- en embleemboeken te hebben vervuld. Veel van die boekjes werden door jongemannen samengesteld en geschreven, en functioneerden in een kleine kring van vrienden en geliefden. Ze bevatten materiaal om samen de tijd door te brengen, ontspanningsliteratuur waarmee je een Hollandse salon kon creëren. Jonge vrouwen in de Zaanstreek kwamen bij elkaar thuis om samen te zingen uit de karakteristieke Noord-Hollandse ‘mopsjes’ (of ‘dubbele mopsjes’, als er twee bundels in één band waren opgenomen), zeer kleine



52. Een zogeheten ‘mopsjestrommel’, de voorloper van de ‘réticule’ of handtas, voor het vervoer van liedboeken. Houten emmer met baleinen hengel en banden, en koperen knoppen, 40 cm. hoog. Ernaast de potentiële draagsters van zo’n trommel, een groepje vrouwen met een liedboek in de buitenlucht, in *'t Amsteldams minne-beeckie* (1645).

maar vaak luxe ingebonden liedboekjes die vervoerd werden in een sierlijke houten emmer met een deksel, de zogeheten mopsjestrommel.¹⁵⁵ Op bruiloften en feesten gingen zilveren schenkbladen rond, waarop de liedboekjes werden aangeboden aan de gasten.¹⁵⁶ Negentiende-eeuwse historici spreken nogal eens van 'jufferboekjes', maar die term komt in de zeventiende eeuw zelf niet voor.

In Nederland bleven de boekjes niet binnenskamers, ze werden volop mee naar buiten genomen. Religieuze teksten konden nogmaals lezend overwogen worden 'in schuyten, schepen en waghens t'aller plaetse', zoals het in de *Blompot der gheestelijcker liedekens* (1614) heet. En met de wereldlijke liedboeken kon in de buitenlucht het sociale spel beginnen. Dit spelkarakter valt ook af te lezen aan sommige liedteksten. Dialogoliederden nodigden uit om beurtelings te zingen, en refreinliederden zoals het 'Sang-snakerijtje voor de Speelnoods' uit *Den koddigen opdisser* (1672) konden effectief gebruikt worden in gezelschappen: er werd gezongen door afwisselend één iemand (telkens twee regels) en alle anderen (die op de refreinregel 'Leen u oortje noch een woortje' invielen, tot vijftig keer toe).¹⁵⁷ Ook wonderlijke gebruiken zoals 'levertje doorgeven': men zat aan tafel en gaf een stukje lever (van de vis) door, als je het levertje kreeg, moest je een gedicht of lied 'leveren' waarin het woord 'lever' voorkwam (deze gewoonte wordt beschreven in Bormeesters klucht *Infidelitas* uit 1644, maar het woord staat ook in sommige ondertitels van liedboeken). Of het kussen tijdens het zingen, zoals in Van Heemskercks *Batavische arcadia*, en de vele kusliedjes, zoals in het 'Kus-liedt' uit de *Haerlemsche winter-bloempjes* (1645) of het *Hollands nachtegaaltien* (1633), met de terugkerende slotregel 'Vrienden tot 't bedyen Kust aen beyden sijen', wordt verhaald. Zo werden de contacten tussen jonge mensen in de teksten van de liedbundels – de gedichten, liederen en emblemen – niet alleen uitvoerig beschreven; de bundels hadden tegelijkertijd ook zelf een functie in die omgang. Het liedboek bleek het ideale geschenk voor elke modieuze jonge vrouw.



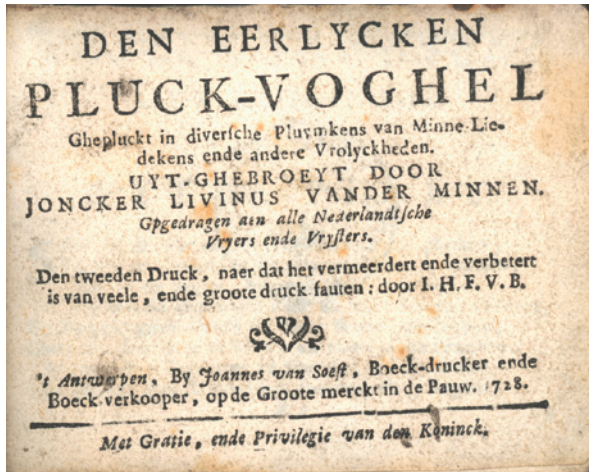
De Brusselse liedbundel *Den eerlycken pluck-vogel* van Livinus van der Minnen was niet alleen bestemd voor jonge vrouwen, maar voor iedereen die zich met de liefde inliet. Het boekje was uitzonderlijk populair en werd tot ver in de achttiende eeuw talrijke malen herdrukt – eerst in Brussel, en later in Antwerpen en Gent. Literaire invloeden uit het Noorden waren aanwezig, maar daarnaast kenmerkte de bundel zich door een typisch zuidelijk melodieënrepertoire.



Op de titelgravure van de bundel zag het publiek hem al vliegen, de vogel waaruit iedereen tot eigen profijt veren plukte. De begeleidende tekst suggereert dat dit er niet altijd even zachtzinnig aan toe ging: 'Siet hoe ieder een dit Vogeltjen komt plucken, En hoe een iegelijck sijn Pluymen komt uyt-rucken'. De illustratie verbeeldt de amoureuze kettingreactie rond de 'pluck-vogel': het arme vogeltje wordt eerst belaagd door Cupido, die van een veer een pijl maakt om het meisje te beschieten. Die 'nymph' voelt door de wond zo'n brand van binnen, dat ze de vogel 'pluymen uit den steert' trekt om daarvan een waaier ter verkoeling te maken. Tijdens het wuiven geniet ze toch van de liefdesvlam, en tooit haar hoofd bevallig met nog meer vogelveren. Dat trekt de vrijer aan, die zelf eveneens rondloopt met een 'Hoet vol pluymen'. Om het liefdesproces te bespoedigen rukt de minnaar wreed 'een dicke Pen' uit de vogel, en schrijft voor zijn beminde een 'Minne-liedt' en een 'Minne-brief'. Succes verzekerd: ze gaan trouwen. Nog één keer wordt er geplukt: de donsveertjes voor het huwelijksbed. En de vogel, die nog altijd niet kaal is, zingt op het bruiloftsfeest.

Voortbordurend op deze beeldspraak gaf de schrijver Livinus van der Minnen – vermoedelijk een pseudoniem – toe dat hij voor zijn liederen zelf ook bij andere literaire 'vogels' was gaan plukken. Maar hij had dat 'eerlijck' en met mate gedaan, zodat, als anderen hun eigendommen kwamen terughalen, er nog steeds genoeg voor de lezer overbleef. Van der Minnen had blijkbaar geleerd van Aesopus' fabel van de raaf, die onder kunstenaars een afschrikwekkende functie vervulde: de beklagenswaardige vogel bleef namelijk kaal en beschaamd achter toen al zijn gestolen pluimen door de rechtmatige eigenaars waren teruggehaald.

Den eerlycken pluck-vogel werd in 1670 gepubliceerd door de Brusselse drukker Jacob van de Velde. Deze gaf in datzelfde jaar ook Daniel Bellemans' liedbundel *Den lieffelycken paradys-vogel* uit. Hoewel de eerste bundel wereldlijk is en de tweede religieus, bestaan er tussen de twee toch verrassende verbanden: een groot aantal melodie-aanduidingen is hetzelfde, en enkele liefdesliederen uit de *Pluck-vogel* zijn in vergeestelijke vorm eveneens opgenomen in de *Paradys-vogel*. Van de Velde wilde de liedboeken waarschijnlijk als pendanten aanbieden, bedoeld om gezamenlijk te worden aangeschaft.



De liederen in de wereldse *Pluck-vogel* zijn in drie categorieën onderverdeeld: 'Minneliedekens', 'Ghenuchghelycke ende kluchtighe minne-liedekens' en 'Vrolycke drinck-liedekens'. De liederen zelf dragen originele titels, zoals 't Gewelt der liefde', 'De weyger konst', 'Den minnelycken oorlogh', 'Toover-liefde', 'Lieven is leven' en 'Mottige vryagie'. Muzieknotatie is in de bundel niet opgenomen; wel zijn nagenoeg alle liederen voorzien van een wijsaanduiding. Van dit melodieënrepertoire is een groot deel niet bekend uit Noord-Nederlandse bundels. Het liedboek onderscheidt zich dus eerder door de muziek dan door de inhoud van de liedteksten van de Noord-Nederlandse liedcultuur. Dat geldt ook voor andere Zuid-Nederlandse bundels, waaronder de kort tevoren verschenen Antwerpse bundel *Den Kemschen hey-kreekel* (1665).

In de liederen is het geijkte petrarkistische smachten, lijden en klagen niet van de lucht. Ook in Brussel lagen de mannen als slaven aan de voeten van de vrouwen. Het aandoenlijkste voorbeeld in dat opzicht is het lied 'Juffrouw en hondeken', op de melodie 'Plus je vous voys Philis, plus je vous aime'. De minnaar biedt zich smekend aan: 'Joffrouw laet my uw' Hondeken toch zijn, en jankt als een Marcello Mastroianni of Iggy Pop ('I want to be your dog') avant-la-lettre – al lijkt de kans op een verleidelijke scène als die met Sophia Loren in dit geval klein:

Soo sal ick als een Hondeken gaen bassen
 En als een schilt-wacht liggen voor uw' deur
 'k Sal altijd vlijtigh op uw diensten passen
 Ghelijck als eenen trouwen Serviteur.



54. Hendrick ter Brugghen hulde zijn *Zingende jongen* (1627) in een theatraal kostuum en gaf hem een muziekboek in de hand: geen gewoon liedboek waarin voornamelijk tekst stond, maar een partituur met muzieknotatie.

10 *Liedboeken en het theater*

De muzikale verbanden tussen de liedboeken en het toneel waren talrijk. De conventionele thematiek van muzikaal-theatrale scènes zoals de offerscène, pastorale scène, serenade, slaapsceñe, gevangenscène, was in de liedboeken minstens zo geliefd als in het theater.¹⁵⁸ Ook uiteenlopende liedsoorten zoals de klaagzang, het bruiloftslied, het dageraadlied, en het drinklied kwamen in beide circuits even vaak voor. Bovendien was de muziek zelf vergelijkbaar. In toneelstukken en liedboeken werd gebruikgemaakt van hetzelfde melodieënrepertoire. De meeste zeventiende-eeuwse auteurs waren tegelijk ook lieddichters. Ze schreven zelf liedboeken of droegen bij aan een van de vele verzamelbundels die op de markt werden gebracht. Voor de kennis van de toenmalige toneelmuziekpraktijk vormen de liedboeken dan ook een onmisbare bron van informatie. De totale melodieënvoorraad was steeds aan verandering onderhevig: er kwamen nieuwe liederen bij, en andere verdwenen of werden aangepast aan de smaak van de tijd. Sommige muziek werd bijna nooit door toneeldichters gebruikt, andere juist keer op keer. Hoewel er dus geen sprake was van een specifiek toneelmuziekrepertoire, zijn er wel melodieën aan te wijzen die juist in het theater erg populair waren. Er waren zelfs schrijvers die een melodie als uitgangspunt namen voor het schrijven van een nieuw theaterstuk, iets wat gold voor Samuel Costers *Boere-klucht van Teeuwes de Boer, en men Juffer van Grevelinckhuysen* (1612) en diens *Spel van Tiïskens vander Schilden* (1613), evenals voor Bredero's *Het daget uyt den Oosten* (1638) – alle drie spelen die gebaseerd waren op de tekst en melodie van middeleeuwse volksliederen die ook in zeventiende-eeuwse liedboeken populair waren gebleven.

De verwevenheid van de liedboeken met de theatercultuur ging nog verder. Er werden melodieën overgenomen, maar ook regelmatig integrale liederen uitgewisseld. Favoriete nummers uit de liedboeken kwamen op het toneel terecht, en omgekeerd werden succesvolle toneelliederden opgenomen in de liedboeken. Voorbeelden zijn liederen uit toneelstukken van Hooft en Coster die werden opgenomen in *Den nieuwen lust-hof* (1602) en *Apollo of ghesangh der musen* (1615), in de Zuidelijke Nederlanden werden toneelliederden uit Bolognino's *Dorothea maeghet ende martelaresse* (1641) gepubliceerd in de bundel *Den gheestelycken leeuwercker* (1645).¹⁵⁹ Slechts zelden werd daarbij overigens aangegeven dat het om toneelmuziek ging, dat zou pas aan het einde van de eeuw gebrui-



55. Toneel met muziek. Openluchtvoorstelling met een luitist en toekijkend publiek, afgebeeld in het liedboek *d'Olipodrigo* (1654). De dansende tamboerijnspeeler vertolkt de rol van de Franse kwakzalver Jean Pottage.

kelijk worden. Een uitzondering hierop vormt een marginale opmerking in het Antwerpse liedboek *Triumphus Cupidinis* uit 1628 van Joan Ysermans. Bij één lied uit die bundel staat in de kantlijn vermeld: 'Ghesonghen in het Spel van Grisella gespelt op de Camer van den Olijftack'.¹⁶⁰

Het was een uiterst effectieve vorm van muzikale kruisbestuiving. Ook kleine theatrale vormen zoals dialoogliders en kleine zangspelen waren in de liedboeken bijzonder geliefd, en moeten ongetwijfeld bedoeld zijn geweest om in gezelschap te gebruiken. Bovendien zijn in de liedboeken nogal eens concrete verwijzingen naar het theater opgenomen, zoals lofzangen op toneelstukken, bijvoorbeeld op Catharina Verwers' *Spaensche Heydin* uit 1644 in Pieter Dubbels' liedboek *Helikon* (1645)¹⁶¹, of grafschriften op bekende acteurs, zoals die op 'Isaak Vos, kluchtige Tonneel-speelder' in *De nieuwe hofsche rommelzoo* (1655), waarin hij postuum tevens om zijn muzikale talenten werd geroemd:

Isaak Vos leidt hier in d'aarde
 Niet ten vollen na zijn waarde,
 Want hij op ons Duits Tonneel,
 Met een Lier, of met een Veel,
 Wist de Jonker zo te spelen,
 En natuurlijk uit te beelen,
 Dat op elke greep en streek,
 Zelf de gauste Mof besweek.¹⁶²

Ook kwamen in de liedbundels liederen voor die gewijd waren aan geliefde figuren uit toneelstukken, zoals 'Hoe dus mijn lieve Sulleman' van Jan Bara over de doldwaze titelheld uit Barend Fonteyns klucht *Mr. Sullemans soete vryagie* (1633) in het liedboek *d'Olipodrigo*

(1654), of een lied van ene K. Kool, 'Liefelicke zerpzoete Hageroos', over een personage uit Joost van den Vondels *Leeuwendalers* (1648) in de *Amsterdamse mengel-moez* (1658).¹⁶³

Van alle zeventiende-eeuwse toneelspelen gaf het muzikale herdersspel *Granida* (1615) van Pieter Cornelisz Hooft verreweg het meest aanleiding tot nieuwe liederen in de liedboeken. Niet alleen werden in veel bundels de oorspronkelijke liederen uit het stuk apart opgenomen, en werd een aantal van de door Hooft geïntroduceerde melodieën keer op keer hergebruikt, ook publiceerden religieuze dichters vergeestelijkte versies van Hoofts liederen. Zo werd de lichtvoetig-erotische tekst van Dorilea's lied 'Het vinnich stralen van de son, ontschuil ik in 't bosschage' in Jodocus van Lodensteins stichtelijke liedbundel *Uytspanningen* (1676) vervangen door het ernstiger 'Jesus getrouwe liefde voor de wereldt verkoren'. Daarnaast was onder latere dichters het schrijven van nieuwe liederen over de twee geliefden populair. Om er daarvan slechts enkele te noemen: het liefdeslied met de beginregel 'Granida schoon' in het *Groot lied-boeck* (1622) van Bredero, 'Granida's klaeghelijcke begeeringh' van Jacob Jansz Colevelt in de *Amsterdamsche Pegasus* (1627), 'Granida de droefste van d'Harderinne' in het *Hollants nachtegaeltien* (1633), 'Granida lief' in *Sparens vreughdenbron* (1643), een serie van zes liederen over de herder en de prinses door J. Smeerbol in de bundel *Bruylofts-kost* (1645), en een dialoog 'Granida tot daiflo' en 'Dayph'lo tot Granida' in 't *Amsterdamse rommel-zootje* (1651).¹⁶⁴ Bewonderaars konden met behulp van deze liedboeken zelf in huiselijke kring hun favoriete liefdesdrama nog eens in beknopte vorm nazingen of naspelen.

Toneelstukken bevatten omgekeerd ook vaak verwijzingen naar liedboeken. De opdracht van de anonieme *Boertighe klucht van de feyl* (1628) noemt de *Seven-berchse haseldonck ofte Cupidoos schuyfplaets* van de verder onbekende G. Nollens, een tot op heden niet teruggevonden (en vermoedelijk dus gefingeerde) liedbundel. Krul laat zijn personages in *Rosemondt en Raniclis* (1632) gebruikmaken van het bundeltje *Venus jeucht* – waarschijnlijk was ook dit een fictieve titel. Het wel bestaande liedboek *Haerlemse laurierkrans* (1643) wordt ter sprake gebracht door twee personages in het toneelstuk *Lingua: ofte strijd tusschen de tong ende vyf zinnen* (1648) van Lambert van den Bos. En in een klucht uit 1617 figureert de uitgave *Musica divina*.¹⁶⁵ Dit was een vermaarde Italiaanse bloemlezing met oorspronkelijke, nieuw gecomponeerde meerstemmige muziek, en feitelijk dus geen Nederlands liedboek, maar de bundel bevatte een melodie die destijds door talrijke Nederlandse lieddichters werd gebruikt: de bovenstem van het madrigaal 'Si tanto gratiosa' van Giovanni Ferretti.

Droncke Joortje: Daer is Lichte Wigger. Com hier, wy hebben jou wat ghebreck,
Set onse stemmen, wy moeten eens singhen.

Lichte Wigger: Seer wel; maer Claertje je moest jou stem bedwinghen,
Datje niet te hoog en singt.

Claertje: K'sel doen; maer wat sal't zijn?

Lichte Wigger: Si tanto gratiose uit Musica devijn.¹⁶⁶

Ten slotte zijn in uitgaven van toneelteksten soms prenten met afbeeldingen van liedboeken of liedbladen opgenomen. Bijvoorbeeld de eerdergenoemde marskramer Cupido met zijn bundeltje *Venus jeught* in Kruls *Rosemondts en Ranicliss* (1632), of de vrouw met een liedblad in haar hand die tegelijk de bijbehorende noten uit een opengeslagen muziekboek leest, op de titelgravure van Willem Godschalck van Focquenbrochs blijspel *De min in 't Lazarus-huys* (1674).

Afbeeldingen van liedboeken vinden we trouwens ook op schilderijen, al komt dit minder vaak voor dan wordt gedacht.¹⁶⁷ Omdat meestal geen rekening wordt gehouden met de specifieke betekenis van het Nederlandse woord *liedboeken*, spreken veel kunsthistorici van 'liedboeken', terwijl er eigenlijk sprake is van 'muziekboeken' – dat wil zeggen, losse stemboeken van meerstemmige composities, of bundels met aria's waarin iedere tekstregel voorzien is van muzieknotatie. Op schilderijen met musicerende gezelschappen zijn vrijwel altijd zulke muziekboeken afgebeeld, en het is bijvoorbeeld ook het geval bij de muziek die Hendrick ter Brugghe's *Zingende jongen* (1627) in zijn hand heeft.

Op schilderijen die wel een echt liedboek te zien geven, dus met voornamelijk tekst op de bladzijde, wordt doorgaans niet gezongen. Dat geldt voor Edward Colliers *Vanitas* (1664), waarop het bundeltje *Cupidoos lust-hof* (1662) is afgebeeld, en voor het schilderij *De kantklooster* (ca. 1650) van Gerard Dou, waar Bredero's *Groot lied-boeck* (1622) en een roos prominent op de voorgrond liggen. Maar ook Dous *Vioolspeler* (1637), met Starters *Friesche lust-hof* (1621) zichtbaar op de lessenaar, en het anonieme *Vanitasstilven met liedboek en roos* waarop de bundel *Christelycke plicht-rymen* (1649) van Cornelis de



56. Cupido met het liedbundeltje *Venus jeught* in Jan Harmensz Kruls toneelstuk *Rosemondts en Ranicliss* (1632).

57. Vrouw met een liedblad in de hand leest muzieknoten in het opengeslagen boek dat voor haar op de grond ligt. Op het blad staan de beginwoorden van het lied 'Doet u oogjes open'. Titelgravure van Focquenbrochs toneelstuk *De min in 't Lazarus-huys* (1674).

Leeuw opengeslagen ligt, kunnen tot deze categorie worden gerekend. Opvallend is dat op de getoonde bladzijden van de liedboeken vrijwel altijd een morele boodschap te lezen is. In dit rijtje kunstwerken hoort daarom ook de prent uit 1622 van Dirk Theodoor Matham thuis, het *Vanitasstilleven* met het fictieve liedboek van Joan Albert Ban, waaruit een compositie op een geveulgelde uitspraak van Ovidius wordt getoond.

Een schemergebied wordt gevormd door bundels die hun inhoud op het schilderij of de gravure niet prijsgeven, en waarvan dus moeilijk kan worden vastgesteld of het om een muziekboek of een liedbundel gaat. *Jonge vrouw bij de wieg* (1652-1662) van Nicolaes Maes is daarvan een voorbeeld – maar gezien het thema van de wiegende moeder ligt de keuze voor een liedboek hier het meest voor de hand. Hetzelfde geldt voor de zingende boeren in herbergen van genreschilders zoals Adriaen Brouwer en Adriaen van Ostade.

De bron waarin liedboeken het vaakst zijn afgebeeld, is het liedboek zelf. Titelgravures in de liedbundels en illustraties bij de afzonderlijke liederen tonen de boekjes in uiteenlopende situaties, die vermoedelijk meer dan eens de maatschappelijke realiteit weerspiegelen: ze vergezellen liefdesparen in bossen en duinen, vormen het middelpunt van een groep krans vlechtende dames, en worden gebruikt door vrolijke gezelschappen tijdens uitstapjes op bootjes en wagens. Op de titelgravure van *Den vermakelyken opdissers* (1677) liggen liedboekjes verspreid over de vloer van een feestzaal, en op de afbeelding in *Stoorkant of nieuwe jaers gift* (1655) worden de troostrijke liedboeken door Cupido als manna uit de hemel gestrooid.



58. Liedboekjes liggen verspreid over de vloer op de titelgravure van *Den vermakelyken opdissers* (1678). In *Stoorkant of nieuwe jaers gift* (1655) strooit een overvliegende Cupido de liedboekjes vanuit de lucht over de verliefden.

Aan het begin van de zeventiende eeuw worden er al regelmatig populaire liederen uit toneelstukken in de liedboeken opgenomen, maar pas aan het einde ervan verwijst men expliciet naar de theatrale herkomst ervan. De in 1684 postuum verschenen bundel *Minne-liederen en mengelzangen* van schrijver en schouwburgregent Andries Pels kreeg een aparte afdeling met veertien 'Gezangen uit treur, en blyspelen'. Toneelmuziek was een serieuze zaak geworden.

98 A. PELS *Mengelzangen.*

Gezangen uit Treur, én Blyspelen.

*Flip, zingende in het Tweede Bedryf
van het Spookend Weewotje.*

M yn Heer,
Deeze Fluit, ten kimmen vol gefchonken,
Moet straks zyn uitgedronken,
Op de wélvaard, op de stand
Van 't lieve Vaderland;

De:

A. PELS *Minnezangen.* 99

Dewyl de gulde Vrée,
Het Més, daar de oorlog ons de Beurs meé fnée
Heeft gestookten in zyn schee.
Nu hoort men niet van véchten,
Vlooren branden, Dorpen flechten,
Al de twist
Is met de Bisfchop, én de Brit geslist;
Of zo' men nu malkand'ren zit na 't gat,

G 2

Het

De nieuwe aandacht voor het gebruik van muziek in toneelstukken was onder meer te danken aan de invloed van de buitenlandse opera. Franse en Italiaanse operagezelschappen traden vanaf de jaren zeventig in Nederland op, vertalingen van operalibretti verschenen in druk, en schrijvers en componisten werkten naarstig aan nieuwe Nederlandstalige zangspelen. In het kielzog van deze muziektheatrale opleving ontstond er ook belangstelling voor de eigen toneelmuziektraditie. Bestaande toneelstukken werden van extra muziek voorzien, en er werden voor het eerst afzonderlijke uitgaven met toneelmuziek gepubliceerd, waaronder *De Hollantsche schouburgh en pluggedansen* van schouwburgmuzikant Servaas de Konink, en de *Oude en nieuwe Hollandse boerenlietjes en contredansen* – twee instrumentale bundels die aan het begin van de achttiende eeuw verschenen bij Estienne Roger, de muziekuitegever die ook het Franse operarepertoire uitgaf.

Andries Pels was een van de leden van Nil Volentibus Arduum ('Niets is moeilijk voor hen die willen'), een Frans-classicistisch georiënteerd en nauw aan de Amsterdamse schouwburg verbonden genootschap van toneelschrijvers dat zich ook in theoretische zin met het toneel bezighield. Zelf publiceerde Pels in 1681 *Gebruik en misbruik des toneels*, het werk waarmee hij later vooral bekend is gebleven. De leden van Nil vonden – in navolging van de Franse toneel auteur Pierre Corneille – dat muziek in het treurspel een ondergeschikte positie moest innemen: zij klonk uitsluitend tussen de bedrijven, en kon daarnaast dienen om de lawaaierige toneelmachine te overstemmen. In de tragikomedie, het blijspel en de klucht konden toneeldichters zich meer muzikale vrijheid veroorloven.

Pels gebruikte volop muziek in zijn toneelstukken. 'Behoorlijke maatklank van wint en snaarspel, en uitgezochte keelen', ofwel instrumentale en vocale muziek, beschouwde hij naar eigen zeggen als 'de ziel van zulke werken'. Hij publiceerde achtereenvolgens *Julfus* (1668), *Tieranny van eigenbaat* (1679), *De schilder door liefde* (1682) en *De verwaande Hollandsche Franschman* (1684). Van twee van die spelen, *Tieranny van eigenbaat* en *De schilder door liefde*, nam hij liederen op in de *Minne-liederen en mengelzangen* – zowel de teksten als de muzieknootatie.

De inhoud van de *Minne-liederen en mengelzangen* bestond verder uit een aantal liederen die afkomstig waren uit blijspelen en kluchten van andere Nil-leden, en bovendien uit verschillende gelegenheidszangen en liederen van Pels zelf. Vrolijke drinkliederen ('Ik geef de min den zak, het wyntjen is myn leeven'), feestelijke verjaardagsliederen ('Wilt nu bereijen, taart en pasteijen'), klagende liefdesliederen ('O klein bengeltje, schiet toch myn engeltje') en tweetalige liederen ('Vos petits jeux, troubleeren mijn zinnen'). Pels was in de eerste plaats de samensteller van de bundel, daarnaast was hij grotendeels ook de auteur ervan.

Blijkbaar bleef het liedboek nog lange tijd populair, want in 1717 verscheen onder auspiciën van Nil een herdruk waaraan nog een tweede deel met nieuwe liederen van Nil-leden was toegevoegd. Ook over andere bundels uit de achttiende eeuw zouden de geliefde liederen uit de *Minne-liederen en mengelzangen* zich langzamerhand verspreiden. Favoriete voorbeelden zijn 'O doelwit van mijn min', in een latere editie van *Thirsis minnewit* (1745), en 'Wat moogt gy meer myn hart ontfonken', in de *Zanggodin aan 't Y* (1755). Op die manier konden de meest pretentieuze liederen jarenlang overleven, en werden ze onder verschillende generaties levend gehouden.



60. Liedboeken konden worden gebruikt om uit te zingen, maar ook om uit te lezen. Jan Thopas, *Vrouw met psalmboekje* (1650-1660)

11 *Religieuze successen*

De uiteenlopende soorten wereldlijke liedboeken waren destijds zeer geliefd, en bleken achteraf gezien ook van groot belang voor de ontwikkeling van de Nederlandse literatuur. In verkochte aantallen scoorden de geestelijke bundels echter veel hoger. Van de psalmberijming van Petrus Dathenus, sinds 1566 landelijk voorgeschreven in de calvinistische liturgie, gingen de meeste exemplaren over de toonbank. Maar daarna was Dirck Rafaelsz Camphuysens bundel *Stichtelycke rymen* (1624) de grootste verkoophit: dit liedboek werd gedurende de eeuw minstens vierendertig keer herdrukt, en bleef ook daarna nog lange tijd populair. Bovendien werd het gebruikt in verschillende vrome milieus.

Er waren nog meer religieuze records. Zo was ook het eerste en oudste Nederlandse gedrukte liedboek afkomstig uit de geestelijke hoek: het *Suverlijc boecxken*, gedrukt te Antwerpen in 1508, een populair bundeltje dat in de zestiende eeuw enkele herdrukken kende.¹⁶⁸ Het heeft in het verleden vooral ook de aandacht van historici getrokken, omdat het een van de boeken was die van de Nederlandse overwinteraars op Nova Zembla uit 1596-1597 zijn teruggevonden (naast overblijfselen van een Nederlands-Frans woordenboek, een boek over China, en enkele bladzijden uit de Enkhuyser almanak van 1596).¹⁶⁹ In de Noordelijke Nederlanden werden de nieuwe geestelijke liedboeken in de tweede helft van de zestiende eeuw gevolgd door de eerste wereldlijke bundels; in het Zuiden duurde dat nog tot in de jaren dertig van de zeventiende eeuw. Het geestelijk liedboek bleef daar veel langere tijd het enige en overheersende genre.

Nog een stichtelijk wapenfeit: het eerste liedboek van een vrouwelijke auteur, tevens de eerste vrouwelijke publicatie in de Noordelijke Nederlanden, was een religieuze bundel: *Een nieu gheestelijck liedtboecxken, twelck noch noyt in druck gheweest en is, wt den Ouden ende Nieuwen Testament ghemaect* van de doopsgezinde Soetken Gerijts uit Rotterdam, waarvan de oudst bekende druk van voor 1592 dateert. Het liedboek bevatte ook een levensbeschrijving van de dichteres, die geldt als de eerste protestantse tegenhanger van de oudere katholieke vrouwenbiografieën over nonnen en begijnen.¹⁷⁰

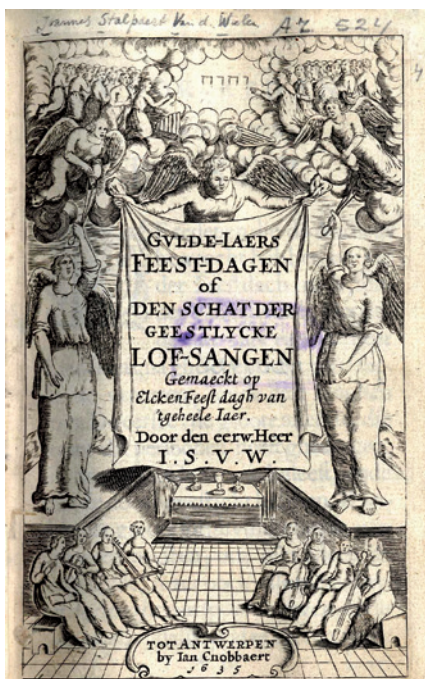
Het duurste Nederlandse liedboek was eveneens van religieuze herkomst. Het is een uitgave van een zeventiende-eeuws psalmboek in kwarto, 'vol Nooten', dat wil zeggen met muzieknotatie onder alle strofen. Het boek kostte blijkens de catalogus van de Am-

sterdamse boekhandelaar Hendrick Laurensz (1647) twee gulden en zes stuivers – wat veel is, als we er de prijzen van de allerduurste luxe geïllustreerde wereldlijke liedboeken met muzieknotatie tegenover zetten: Bredero's *Lied-boeck* uit 1622 was te koop voor één gulden en veertien stuivers, de *Amsterdamse Pegasus* uit 1627 voor twee gulden.¹⁷¹

Ook het meest omvangrijke liedboek van de Gouden Eeuw was een religieus werk: Stalpart van der Wieles *Guldejaers feestdagen* (1635). Dit boek volgt de heiligenkalender en geeft voor iedere dag van het jaar tenminste één lied, gewijd aan een heilige. De bundel telt maar liefst 1292 bladzijden, en is daarmee verreweg het dikste liedboek van de zeventiende eeuw.

Ondanks deze hoogtepunten voelden de auteurs van het geestelijk lied zich in de praktijk vaak genoodzaakt hun boodschap nog extra aan te zetten. Ze hadden voortdurend het idee dat ze overstemd werden door al het verfoeilijk werelds geweld, en stelden zich te weer tegen de lawine van goddeloze liedboeken. Cornelis Biens vreesde in 1635 het ergste voor 'de jonge spruyten',

dien de wereltsche vermakelijckheden soo seer troetelt, ende welckers lust soo menichvuldige lagen werdt geleydt door soo veele cierlijck opgetoyde geschriften, boecken en boeckxens, die vast langhs soo meer in rijm ende prosa aenwassen; heyloose en on-tuchtige stoffen, geyle gedichten, Comedien ende Hoeren liederen, die byna ons Vaderlandt omtrent de jonge Jeucht vervullen, ende grootelijcx dienen tot misleydinge der selver sinnen.¹⁷²



61. Onderaan de titelpagina van Joannes Stalpart van der Wieles *Guldejaers feestdagen* (1635) zijn acht zingende en musicerende vrouwen met vier liedboeken afgebeeld. De vrouw links met de opgeheven hand heeft de muzikale leiding.

De godvruchtige dichter Jeremias de Decker keerde zich tijdens zijn leven eveneens herhaaldelijk ‘Tegens de poëten, Venusjankers en loftuiters’:

Schaemteloze Venus-wichten,
Die met uwe vuile dichten
Smet der Lezers oog en keel,
Die de Muzen met uw’ Verssen
Maekt to snoode koppelerssen
En Parnas tot een bordeel.¹⁷³

Willem Sluiter gaf de uitgevers en de boekverkopers de schuld, en haalde in 1661 verbolgen uit naar het aanbod van de boekhandels:

Wat wort er dageliks gedrukt ende herdrukt een groote menichte en verscheydenheyt van soodanige SANGH-BOECKJES, die men noemt *Minne-beekjes*, *Lust-hoven*, *Zangh-prieltjes*, *Nachtegaeltjes* &c. Vraeght ende soekt maer eens in der Boek-verkopers winkels, ik ben versekert, dat ghy tegen twee geestelike, wel thien wereltsche (op dat ik niet en segge BEESTELIKE) liedt-boeken sult vinden waer in dikwijls niet een eenigh woort van den waren Godt ofte van Christo onsen Middelaer en Salighmaker gevonden wert, maer wel seer vele van de Heydensche Af-goden, tegen het uytgedrukte verbodt Godes.¹⁷⁴

Maar ook Melchior Fockens, een werelds toneeldichter, liet in zijn *Klucht van den Italiaanschen schoorsteenveger* (1662) kamenier Lavyntje uitroepen: ‘ick durft niet zeggen watmen al ziet beuren, Men ziet de hoere-lietjes, en vuyle dichten voor de Boekbinders deuren.’¹⁷⁵ Een vergelijkbare tirade had hij eerder in de mond van een personage in zijn *Klucht van dronkken Hansje* (1657) gelegd:

Wat zietmen al voddery voor de Boekbinders deuren te koop,
Van Kreuple Rijmen en lamme stramme Gedichten,
’t Schijnen groote Lantarens, maar ’t zijn kleine lichten.
As je luy wat digt, ’t is altijd van Likjes, van strikjes, van quikjes, en zulke stof,
Je rijmt altijd van Luses, van Kusjes, van Lipjes, van Borsjes, daar gaan de Vrijers grof,
Ze maken de Vrijsters tot Koninginnen, tot Harderinnen, ze konnen braaf op zen Poeëts
liegen,
’t Zijn maar Wapens om de Joffers mee te bedriegen.¹⁷⁶

De frustratie om het succes van wereldlijke liedboeken en de daardoor ontstane oneerlijke concurrentie kwam dus niet uitsluitend voor in religieuze kringen. Zij spreekt bijvoorbeeld ook uit het voorwoord van de poëziebundel *Thalia, of geurige sang-godin* (1682) van Focquenbroch, die zich bij voorbaat indekte tegen kritiek door te suggereren dat de lezer zijn werk na aankoop wel meteen bij de boekhandel zou willen inruilen voor een liedboek:

Vermits dat Koopers by 't dosijn,
Auteur, en Drucker sullen schelden:
Al roepende voor Jan sijn deur.
Geef mer een Haerlems Liedt-boeck veur
Of 'k sweer het sel je glasen gelden.¹⁷⁷

Geestelijke liedboekauteurs zagen het algemeen als hun taak om een ferm tegenwicht tegen deze heidense beweging te bieden. Dat verbindt de liedboeken van de verschillende religieuze confessies met elkaar. In religieus opzicht was de Nederlandse maatschappij tolerant, en daardoor enorm gevarieerd. Er waren protestanten en katholieken, maar binnen de protestantse richting waren er weer hervormden (calvinisten), doopsgezinden, lutheranen en remonstranten – en binnen die afzonderlijke confessies werd vervolgens opnieuw driftig afgesplitst. Vooral de doopsgezinden spanden in dat opzicht de kroon: er bestonden tientallen doperse groeperingen, en elk daarvan produceerde haar eigen liedboeken die intensief werden gebruikt.¹⁷⁸ De officiële Nederlandse godsdienst was het calvinisme, dat van meet af aan gekenmerkt werd door een uiterst sober muziekgebruik. In de hervormde kerk werden alleen psalmen gezongen, in de berijming van Datheens en zonder begeleiding van het orgel. De zingende gemeente wist zich hier geen raad mee: er waren te veel melodieën om te onthouden, de instrumentale ondersteuning ontbrak, en Datheens teksten, die geen rekening hielden met de woordaccenten van het Franse origineel van Marot en De Bèze, werkten verwarrend. 'Inderdaed', schreef Huygens in *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden* (1641), zijn pleidooi tot herinvoering van het orgelspel in de eredienst:

het laet sich onder ons veeltijds aenhooren als offer meer ghehuylt oft geschreeuwet dan menschelick ghesonghen werde. *Cantare non norunt, sed male fonoris dant rugitus*. Sy en kunnen niet singhen, maer slaen een leelick brieschende geluyt. De Toonen luyden dwars onder eens, als gevogelte van verscheiden becken. De maten strijden, als Putemmers, d'een dalende soo veel d'ander rijst. Daer wert om 't eerste uytgekreten, als of 't een sake van overstemminge waere.¹⁷⁹

Maar de berijming bezat een bijna even onaantastbare positie als de Bijbel en de catechismus, waardoor iedere poëtische verbetering bij voorbaat kansloos was. Veel dichters maakten in de loop van de tijd nieuwe berijmingen, maar geen daarvan vond ingang. Datheens verzen hielden stand tot 1773, in sommige plaatsen nog langer, zelfs tot op de dag van vandaag.¹⁸⁰

Voor gebruik in huiselijke kring werden intussen in calvinistische kring ook veel andere zangboeken aangeschaft.¹⁸¹ Camphuysens *Stichtelycke rymen* was populair, maar veel predikanten schreven zelf ook liederen die ze na verloop van tijd publiceerden, vaak met de mededeling dat ze door hun gemeenteleden waren aangespoord om hun pennenvruchten openbaar te maken. Dat laatste leverde in de praktijk behalve goede, ook slechte poëzie op. Eén zo'n opgejutte amateurdichter, een anonieme predikant, verontschuldigde zich daarom



62. Zingende kerkgangers met psalmboekjes in de hand. Joachim van den Heuvel, *Dienst in een protestantse dorpskerk* (1640-1649).

al in het voorwoord van zijn liedboek voor zijn poëtische ongevoelendheid, waardoor de verzen niet vloeiden zoals ze eigenlijk zouden moeten. Zijn zwaktebod luidde: een mens kan ook niet iedere dag wijn drinken. En dus was de gevolgtrekking: 'Laet u dit tegenwoordige voor Water dienen, soo sal den Wijn daer na dies te smakelijker en aengener zijn'.¹⁸² Dan was Willem Sluiters beweegreden om te publiceren steekhoudender. Hij schreef dus hij bleef! Als zijn stemgeluid al was vervluchtigd, kon het gedrukte woord de religieuze boodschap nog bewaren en verder verspreiden: 'Vox audita perit, litera scripta manet'.

't Gesproken woort
 Vliegt haast weer voort;
 Maar wat men schrijft
 Beklijft en blijft.¹⁸³

De liedboeken uit de verschillende geloofsrichtingen verschilden in diverse opzichten van elkaar, variërend in doelstelling, persoonlijk accent en religieuze inhoud. Tegelijkertijd hadden ze echter een aantal belangrijke overeenkomsten. In de eerste plaats waren de meeste geestelijke liedboeken, net als hun wereldlijke tegenhangers, bestemd voor de jeugd. In zekere zin was dit noodgedwongen, want het direct aanspreken van de jeugd vloeide voort uit de gemeenschappelijke drang om het verderfelijke liefdesrepertoire uit de wereldse bundels te bestrijden, die zich eveneens consequent tot de jeugd richtten. Het religieuze lied – of het nu doopsgezind, hervormd, luthers, remonstrants of katholiek was – werd op die manier aangeboden als heilzaam alternatief voor het werelds 'Venusgejanksel'.



63. Nicolaes Maes, *Vrouw met psalmboek* (midden zeventiende eeuw).

Een tweede overeenkomst was dat veel geestelijke liedboeken zich nadrukkelijk presenteerden als zang- én leesbundels. ‘Beminde leser die in dit boecxken zult singen oft lezen’, schreef Katharina Boudewyns in het voorwoord van haar *Het preeelken der gheestelycker wellusten* (1587).¹⁸⁴ Een eeuw later richtte ook het liederen-embleemboek *De beginselen van Gods koninkrijk in den mensch* (1689) van Jan en Pieter Huigen zich in de voorrede tegelijk tot de zanger en de lezer. Hierin onderscheidde de religieuze liedboeken zich van de wereldlijke bundels, die in veel gevallen ook leesteksten bevatten. Die waren echter juist niet bedoeld om gezongen te worden: het zijn gedichten, sonnetten en epigrammen die in principe los van de liederen staan. Slechts in een enkel geval werd boven een lied het lezen als optie aangegeven.¹⁸⁵ Of werd bij een gedicht het zingen als extra mogelijkheid gepresenteerd.¹⁸⁶ Bij de geestelijke liedboeken was het de bedoeling dat de liedteksten per definitie twee doelen konden dienen: ze moesten zowel geschikt zijn om te zingen als om stil of hardop te lezen. Liederden functioneerden dus op verschillende manieren in de gemeentelijke en huiselijke geloofspraktijk.

Christelyke plicht-rymen om te singen of te leesen is de titel van een liedboek van Cornelis de Leeuw uit 1649. ‘Om te zingen of te lezen’, vermeldt ook de titelpagina van Camphuysens *Stichtelycke rymen*, en in het voorwoord licht hij toe dat de dichter tijdens het schrijven eigenlijk al rekening moet houden met die dubbelfunctie van de teksten. Zelf had hij er in elk geval naar gestreefd dat

alle Rijmen hare mate ofte voeten en gelijkmatigh getal van syllaben zouden hebben, om zoo wel gelezen als gezongen te kunnen worden: nadien doch alle Rijm ofte gedicht, (na oudt gebruyck en oock aert van de zake) behoort zoo wel leesselijck als zingelijck, en zoo wel zingelijck als leesselijck te zijn. Leesselijck, zegge ick, op zekere mate ende voeten. ’t Welck van weynige Rijmers doorgaens nagekomen wordt. Want gemeynlijck leydtmen de syllaben na den zang of getal der toonen; daer nochtans veel eer de zang moeste geleydt zijn na de syllaben en dicht-mate.¹⁸⁷

Een derde overeenkomst tussen de geestelijke liedboeken bestond erin dat de meeste weliswaar geschreven waren voor de eigen religieuze groepering, maar tegelijkertijd ook buiten die nauwe kring werden gebruikt. Er bestond een levendige uitwisseling tussen de verschillende gemeenten. Het geestelijk liedboek was dus zowel confessie-gericht als confessie-overstijgend, zoals het voorbeeld van Camphuysen overtuigend laat zien – iets wat trouwens ook gold voor de sinds 1637 gedrukte *Statenbijbel*, die door uiteenlopende gezindten werd gebruikt. Een deugdzaam christelijk leven, dat was waar het uiteindelijk om ging. Dit ideaal stond voor de geestelijk liedschrijver boven iedere leerstelling en geloofsverdeeldheid. De belangrijkste strijd die dus overbleef, was die met het verderfelijke muzikale repertoire uit de wellustige *Nachtegaeltjes* en onverzadigbare *Olipodrigo's*.



64. Jan Barentsz Muyskens, *Portret van een man en zijn vrouw* (1648). De man speelt op een clavicord, de vrouw heeft een psalmboekje op haar schoot. Zulke bundels waren vaak voorzien van zilveren beslag en slotjes.

En die strijd moesten ze voor een groot deel inderdaad zelf voeren, want door de officiële instanties werd obscene literatuur, zoals de zedenbedervende Franse geschriften, amoureu-erotische liedboeken en pornografische romans, meestal oogluikend toegestaan. Er bestond wel een verbod op dit soort literatuur, maar dat werd in de praktijk nauwelijks nageleefd – een duidelijke discrepantie tussen censuurintentie en censuurpraktijk. Algehele drukpersvrijheid was er dus zeker niet in Nederland, maar de dagelijkse praktijk was vaak anders, al bleef voorzichtigheid steeds geboden. Zelfs toen in de tweede helft van de eeuw het aantal klachten zo schrikbarend groeide dat door de Staten van Holland in 1669 een ferm plakkaat werd opgesteld waardoor alle ‘obscoene boeckjens, streckende tot bedervinge van de jeught, ende aenleydinge gevende tot alle licentieuse ongebondenheyt’ werden verboden – zelfs toen werd er bijna geen drukker of boekverkoper gepakt, terwijl de handel in verboden drukwerk levendiger was dan ooit. Men hield zich van de domme, wist zogenaamd niet wat er in de pakketten zat, en verzon allerlei manieren om niet op te vallen: van geheime netwerken en geheime leveranties tot anonieme zendingen.¹⁸⁸

Na de *Psalmen* van Datheen was Camphuysens bundel *Stichtelycke rymen* in de zeventiende eeuw verreweg het meest verkochte en vaakst gebruikte liedboek. Alleen al tot 1700 werd de bundel 34 keer herdrukt, en ook in de achttiende eeuw bleef hij nog lange tijd populair. De goedgeschreven, toegankelijke liederen vonden weerklank in alle vrome milieus, ook bij de gereformeerden en katholieken.

STICHTELYCKE
R Y M E N.
E E R S T E D E E L.

Onnut en schadelijcken arbeydt.

Hou op die geyl gedicht of minne-klachten
maecht,
En menigh Maechd'lijk hert zijn reyn-
nicheydt ontschaeckt.
Ow zin-werck is (als rechts) om zinnen te
verfraeyen:

Maer wat van zelver wast behoefmen niet te zaeyen.
2. Hou op, verweende konst, van malle Malery,
Het voedsel van qua'e lust en sielsche zotterny;
De jong' en teere rijt breekt door ontydigh zwaeyen;
En wat van zelver wast behoefmen niet te zaeyen.

3. Hou op tijt-quistigh hooft dat leugen-story dicht,
En d'onbedochte lenccht verrydelt en ontsicht.
Een bongerige maegh is met geen windt te pacyen;
En wat van zelver wast behoefmen niet te zaeyen.

4. Hou op verdwaelde pen die zotte eer-zucht sijft,
En loffelijck van Krijgh, van Slaen, van Moorden
schrijft;
Die tooven, wraeck, en nijdt in 't herte doet vertaeyen:
Al wat van zelver wast behoefmen niet te zaeyen.

ZANG:



Hou op die geyl gedicht of minne-klachten maecht, En menigh
Maechd'lijk hert zijn reynicheydt ontschaeckt. Ow zin-werck is
(als rechts) om zinnen te verfraeyen: Maer wat van zelver wast
behoefmen niet te zaey. en.

5. Hou op verwiffelde handt, die, t' wijl ghy bezigh zijt
Met nieu fatsoe en dracht, (te mildt in geldt en rijdt)
Staegb-an een nieuw' windt v' zottichz laet waeyen;
Al wat van zelver wast behoefmen niet te zaeyen.

A ij 6 Hoft

Het leven van Dirck Rafaelsz Camphuysen verliep rusteloos en veelbewogen. Hij werd om zijn afwijkende godsdienstige opvattingen vervolgd, moest jarenlang rondzwerven, onderduiken en vluchten, en werd gevangen gezet en verbannen. In 1586 was hij geboren als zoon van een arts. Aanvankelijk werd hij opgeleid tot kunstschilder, later ging hij alsnog theologie studeren. Een tijd lang was hij huisonderwijzer bij gouverneur Van Langerak op slot Loevestein, waar hij met lang haar, 'costelijke kleederen' en 'opstaende knevels op zijn spaens' nog volop deelnam aan het mondaine leven. In 1613 trouwde hij, en ging in Gorinchem wonen. Hij werkte drie jaar als leraar aan de Latijnse school in Utrecht. In 1617 trad hij in dienst als remonstrants predikant in Vleuten, twee jaar later werd hij daar echter alweer ontslagen vanwege zijn radicale ideeën. Langzamerhand was hij steeds meer tot inkeer gekomen. Hij had zich afgekeerd van de kerk met haar strenge dogma's en geloofsregels, en verkoos een veel persoonlijker geloofsbeleving. 'Van 't Aardsch ben ik ontbonden, Mijn God en ik zijn één' – zo schreef hij, en dit ging bij hem verder dan alleen een verzet tegen theologische scherpslijperij.

Ook ijdel dichterschap, obscene liederen, en het pronkzuchtige vak waarin hij ooit begonnen was, de beeldende kunst, verfoeide hij. Hij stierf in de vlucht, op 41-jarige leeftijd in 1627, drie jaar nadat de eerste druk van zijn *Stichtelycke rymen* was gepubliceerd.

De eerste druk werd waarschijnlijk uit veiligheidsoverwegingen anoniem, en zonder vermelding van plaats en drukker op de markt gebracht. Latere drukken verschenen wel onder zijn eigen naam. Voor het enorme succes van de bundel zijn verschillende redenen te noemen. Allereerst de inhoud: de bundel bevatte sobere, ascetische poëzie die zowel voor individueel als collectief gebruik was bedoeld; het feit dat de bundel op de titelpagina uitdrukkelijk als zang- én leesboek werd gepresenteerd wijst op die dubbelfunctie. Ook het feit dat alle teksten op bekende, populaire melodieën waren gedicht speelde zeker een rol. Maar het belangrijkste was de hoge kwaliteit van de teksten zelf: die waren helder en eenvoudig, en goed passend op de muziek geschreven.

Die ultieme eenvoud was wat Camphuysen nastreefde, zoals onder meer blijkt uit het poëtische openingslied van de bundel, 'Wel Rymens wet', een hartstochtelijk pleidooi voor een sobere en zuivere stijl. De taal moest direct zijn, bondig en zonder poespas, en niet afleiden van de deugdzame boodschap. Dat ideaal viel ook in het motto van het derde deel terug te lezen:

Gezwets, of woorden pronkery
En vind gy, Lezer, niet in my:
D'Auteur acht zulks voor nuts beletzel;
En heeft, al had hy dit vermogt,
Niet dat, maar kragt van stof gezogt:
't Natuurlyk schoon hoeft geen blanketzel.

Camphuysens liederen werden gezongen door alle gelovigen in de Republiek, tot ver na de zeventiende eeuw. De meest fanatieke bewonderaars kwamen echter uit doopsgezinde kring. Dat gold al voor de zeventiende-eeuwse doperse uitgever Jacob Colom, die op een gegeven moment uit pure aanbidding de opgegraven schedel van zijn literaire held aankocht, en later een geïllustreerde prachuitgave van de *Stichtelycke rymen* publiceerde. Maar ook gewone doopsgezinde gelovigen bleven erg gevoelig voor zijn werk: door hen werden de *Stichtelycke rymen* in de achttiende eeuw vaak gebruikt als alternatief voor Datheens *Psalmen*. Ook Camphuysens literaire invloed strekte zich in dat milieu uit tot ver in de achttiende eeuw. Voor hun *Economische liedjes* (1781) gebruikten de doperse schrijvers Betje Wolff en Aagje Deken twee citaten uit de *Stichtelycke rymen* als motto, en lieten zij zich duidelijk inspireren door Camphuysens ideeën over het 'genus humile' (de nederige stijl).

En zijn invloed is nog altijd van kracht. Enkele van Camphuysens liederen worden tot op de dag van vandaag gezongen, zoals het lied 'Ik hoor trompetten klinken', dat als Gezang 420 is opgenomen in het *Liedboek voor de kerken*:

Ick hoor trompetten klincken;
De vyandt is naby;
Ik zie harnassen blincken:
En niemandt is met my.



66. Zangeres met liedboek in de hand. Hendrik Goltzius, *Musicerend gezelschap* (1607).

12 *Verzet tegen losbandigheid*

Aan het gevecht met de wereldse liedboeken hadden de strenggelovige liedboekauteurs en de predikanten in de zeventiende eeuw hun handen vol. Daarvan getuigen het gestadige gefulmineer en de vele scherpe scheldkannonades in strijdschriften en voorwoorden van geestelijke liedboeken. Willem Sluiter bestempelde de wereldlijke bundels in het voorwoord van zijn *Psalmen, lof-sangen, ende geestelijke liedekens* (1661) als ‘beestelik’ – dit vanwege hun ‘ydele, lichtveerdige, onreynen ende onkuysche liedekens, strekkende tot ont-heyliging van de grooten Name Godts, tot onses naesten ontstichtinge, tot opwekking en vermeerderinge der quade begeerlikheden des vleesches, ja tot besmettinge ende verderf van de zielen aller der gener diese lesen en singen’.¹⁸⁹ Ook de lofdichter in Claes Jacobsz Wits’ *Stichtelijcke bedenckinghe* (1679) trok rijmend ten strijde tegen het ontuchtige gevaar:

Wegh met Sirene-zangh, met geyle minne-beekjes,
't Syn Beeken die voor-windt af-voeren na de Hel,
Een lecker toover-gift en rechte Duyvels-treekjes,
Eerst suykker soet, daar na een bitter ziel-gequel.¹⁹⁰

En zij waren niet de enigen. Schrijver Willem Velingius kon zich slecht beheersen als het ging om het liederenrepertoire van de jeugd: in zijn bundel *Zedige ledigheid* (1691) sprak hij op misprijzende toon van ‘het verkendom’, en van ‘wereldbeesten’ en ‘drekddichters’.¹⁹¹

Vanzelfsprekend maken al deze heftige reacties nieuwsgierig naar de vuiligheden in de wereldlijke liedboeken. Was het echt zo vreselijk? De meeste bundels gaan inderdaad vrijelijk in op de liefde in al zijn vormen en facetten, mede gestuurd door de jeugdige doelgroep. Ze bevatten liefdesliederen, liederen over geluk en verlangen, dialoogliederen tussen verliefde stelletjes, serenades van smachtende minnaars, klaagzangen om onbeantwoorde liefdes, droomliederen waarin de geliefde glorieus verscheen, treurzangen om gestorven geliefden, of liederen over beroemde liefdesparen uit de geschiedenis en de mythologie. Zulke liefdespoëzie was op zichzelf veelal onschuldig, maar het bezwaar van de gereformeerde predikanten was dat ze de jeugd afleidde van een deugdzaam en godvruchtig leven. Het was in het algemeen choquerend om te merken hoe jongeren zich



67. Een terugkerend thema in de liederen: de verschijning van de geliefde in een droom, natuurlijk het liefst naakt. Jan Luyken, *Duytse lier* (1671).

consequent op de verkeerde literatuur richtten. Volgens de Rotterdamse predikant Simon Simonides hoefde je in 1658 maar een gemiddelde meisjeskamer binnen te stappen om te zien hoezeer verdorvenheid zijn intrede had gedaan:

Slaet uw ooghen rondtom: wat vintger? Ghij meughter op de tafel sien staen een potjen met pomade, doosjen met poeyer, glasken met gedistileert water, papierken met vermiljoen, en diergelijck tuyg om 't aengesicht te besmeeren, en soo stof op dreck te werpen. Leydt er oock een boecxken neffens, 't is een amouereus boecxken, begrijpende een wonderlijke vrijagie of omswervinghen van een verliefte Leander om sijn Hero, of oock een kluchjen van een Fransch sot of Spaensch bedelaer of yets diergelijcks. [...] Daer is oock dickwils niet een godtsaligh boeck, noch bijbel, noch Testament in de kamer.¹⁹²

Tot de 'amouereuse boeckkens' rekende Simonides zeker ook de godgeklagde wereldlijke liedboeken. Toch was de doorsnee liefdespoëzie nog tot daar aan toe. Erger werd het als de liederen onomwonden lichamelijk en erotisch waren. Enkele populaire liedboeken hadden daar een patent op, zoals de bloemlezingen *Bruyloftskost* (1645), *Den lachenden Apol* (1667), *Thirsis minnewit* (1708) en het bundeltje *Clioos cytter* (1663) van Joan Blasius, waaraan de dichter Joan Dullaert liederen bijdroeg die de neerslag vormden van erotische ervaringen met zijn toenmalige vriendin. Maar ook in de 'gewone' liedboeken waren altijd

wel een paar van zulke ‘geyle’ liedjes te vinden. ‘Op een stoeyende Juffrouw’ bijvoorbeeld, in *Stoetkant oft nieuwe jaers gift* (1655). Of een lied over een vriend paar op het dak van een ‘Schoenlappershuisje’, in *d’Olipodrigo* (1654):

Het gink daar op een kussen voort,
Aan het stoeyen en aan het woelen;
Onder dat krioelen
Den schoen-lapper boort
Stil door de planke
Met der haast een gat,
Om zo dat Venus-janke
Als ’t gink fiks en glat,
Haar te verleen rat.

Hy nam een Pen-els in zijn hand,
Die hy in ’t puikst van ’t drille
Moer stak in de bille,
Zy riep moord en brand.
Hy most uit ’t Zaalte,
Tegens dank en wil;
Want zy kromp als een Aaltje,
En gaf gil op gil,
Och! och! mijn bil, mijn bil.¹⁹³

Zulke hilarische billen-poëzie klinkt speels, maar is ondeugend, en het kon zelfs nog heftiger, getuige de volgende regels uit het vrijmoedige ‘Koortsigh Liedtje’ van Bredero uit 1622, over het opgewonden boerse stel Dirckje en Lijsbette:

De woorden kleefden an de tongh,
Sy bleven legghen swoegen,
Met lieffelijck vernoeghen:
Haer Herten hijghde, en de Longh,
En dat in sulcker voegen,
Dat al de aders sloeghen:
Die tuyghden ter noot
Haer iammeren groot,
En quellingen snoot,
Hy sturf in haer schoot
Een suyckerighe doot,
Daer sy haer slap om loegen.¹⁹⁴



68. De verdorven Hollandse jeugd, 's nachts luidruchtig rondtrekkend over de straten. Gravure van Adriaan van de Venne in Gilles Quintijns *Hollandsche-lys, met Brabandsche-bely* (1629).

Dergelijke onomwonden pikante teksten moeten een irritante doorn in het oog van de dominees zijn geweest. Hun afkeer gold echter ook talrijke andere liederen, waarin de seksuele boodschap er veel minder dik bovenop lag. In veel gevallen werd de seks namelijk in bedekte metaforen verpakt, waardoor de teksten op het eerste gezicht veel naïefer lijken dan ze in werkelijkheid zijn. Zo werd met nuttige en deugdzame bezigheden zoals 'vogelen' (vogels vangen) of 'naaien' (van kleding) meestal natuurlijk copuleren bedoeld, en geeft de ongemerkte aanwezigheid van hazen, vogels of vissen en allerhande vruchten en groenten aan een op het eerste gezicht onschuldige situatie nogal eens een erotische lading. Dubbelzinnig taalgebruik dus, dat zowel in de wereldlijke liedboeken als in het theater en de genreprent- en schilderkunst werd toegepast. Het was een kunst die ontmaskerd moest worden, althans, die suggestie wordt gewekt: in werkelijkheid diende de dubbelzinnigheid het amusement, en na verloop van tijd was vrijwel iedereen bekend met de steeds terugkerende metaforen, ook de dominees.¹⁹⁵ Toneelstukken en liedboeken moesten het

zwaar ontgelden, en ook de beeldende kunst kreeg kritiek te verduren. Daar was het echter niet in eerste instantie de met metaforen gevulde genreschilderkunst die de aandacht van de moralisten trok, maar waren het de naaktschilderijen die onder vuur werden genomen (naast vanzelfsprekend de bedrieglijke werking van de beeldende kunst in het algemeen). Men was ervan overtuigd dat een schilderij van een naakte vrouw niet onderdeel voor de werkelijkheid, beide hadden hetzelfde desastreuze effect op de beschouwer.¹⁹⁶ Bovendien: hoe levensechter geschilderd, hoe erger. Dit doet denken aan een opmerking van Jacob Cats over het zingen van schunnige liedjes: hoe mooier en vakkundiger dit werd gedaan, hoe dieper en meedogenlozer ze bij de onschuldige luisteraar onder de huid gingen zitten.

Het ging de predikanten inderdaad om de verkapte scabreuze inhoud van de liederen; toch stond deze inhoud niet geheel op zichzelf. Het ging ook om de liedboeken zelf, die een levensstijl van toenemend consumentisme symboliseerden die de geestelijken tegenstond.¹⁹⁷ Jongeren bezondigden zich aan frivole zaken zoals tabak roken, wild dansen, nachtbraken, bal- en kaartspelen, het dragen van dandy-achtige kleding, het gebruik van make-up – en in dat rijtje van verderfelijke genotsmiddelen werden ook de amoureuze liedboeken geschaard. Die hadden een slechte invloed op de jeugd, mede door de muziek, die stelselmatig misbruikt werd om in de jonge mens de ‘geile en goddeloze lusten’ te ontsteken. Deze kritiek was zeker vergelijkbaar met de tegenwoordige bezwaren tegen muziekvideo’s, internet en games, die onbeschaamd richting geven aan de seksualisering van de maatschappij.

De kwalijke gevolgen van de losbandigheid werden in de stichtelijke literatuur breed uitgemeten.¹⁹⁸ Zo fulmineerde de gereformeerde Gilles Jacobz Quintijn in *De Hollandsche-lys, met de Brabandsche-bely* (1629) uitvoerig tegen het onbehoorlijke gedrag van de jeugd. Volgens hem spande van alle steden Haarlem in dit opzicht de kroon. De meisjes gingen met hun minnaars de natuur in, naar het strand en de duinen, de stille plaatsen bij uitstek voor amoureuze vertier. Daar konden ze ongestoord hun gang gaan; wat ze, althans volgens verschillende literaire en picturale bronnen, ook naar hartenlust deden.¹⁹⁹ Maar het schijnbaar onschuldig samen zingen en kransjes vlechten in de Haarlemse duinen leidde in de praktijk slechts tot ellende, zo lezen we bij Quintijn, die als luguber detail vermeldt dat alleen al in 1627 vijf babylijkjes bij de rivier het Spaarne werden teruggevonden.²⁰⁰

Een andere klager was de Vlielandse predikant Den Heussen, die zich in *Den christelijcken jongeling* (1644) vooral ergerde aan het nachtelijk ‘rinckelroyen’ langs de straten:

Wat isser dickwils in den laten avont, ende tot, ja over den middernacht, al dertel gewoel, gejaegh, gedraef, ghesingh en ghespringh van jonghe lieden, die met roepen, rasen, tieren, beeren, vloecken, sweeren, huysen schofferen, raseren, bevuulen, &c. den nacht passeren, ende daer in groot playsier en vermaeck stellen.²⁰¹

Door de negatieve aandacht die het wereldlijk liedboek vanuit gereformeerde hoek kreeg, voelden auteurs en uitgevers van zulke bundels zich genoodzaakt om in voorwoorden stelling te nemen, en zich bij voorbaat te verdedigen tegen mogelijke kritiek. Aanvankelijk

wordt het argument dat het slechte getoond moet worden om het goede te leren, herhaaldelijk te berde gebracht. Later valt steeds vaker het woord ‘eerlijk’: het moest meteen duidelijk zijn dat de boekjes deugdzam en verantwoord waren, en dat ze dus gerust konden worden aangeschaft.²⁰² Dit voorkwam wellicht ook dat men door de plaatselijke kerkenraad op het matje geroepen werd – iets wat blijkens de archiefstukken een reëel risico was. In 1672 overkwam dit een boekverkoper uit Utrecht; deze had een ‘seer grouwelijk boeckje’ met de titel *Gelderse plaeijsierhof* het licht doen zien, waarover hij op 29 januari voor de tweede maal werd ondervraagd:

aangesproken sijnde over het drucken van een godtloos ontuchtigh lietboekje, heeft nochmaals betuijght het noijt gelesen te hebben, maar dat hij de saecken ontfangen hebbende, sonder deselve in te sien heeft over gesonden aan den autheur, en dat hij nu bij de vier jaren geleden was, en dat hij niet meer als twintigh in al dien tijdt soude hebben verkocht, en de resterende exemplaren wel wilde aboleren, en verbranden en na desen voorsichtigher wesen.²⁰³

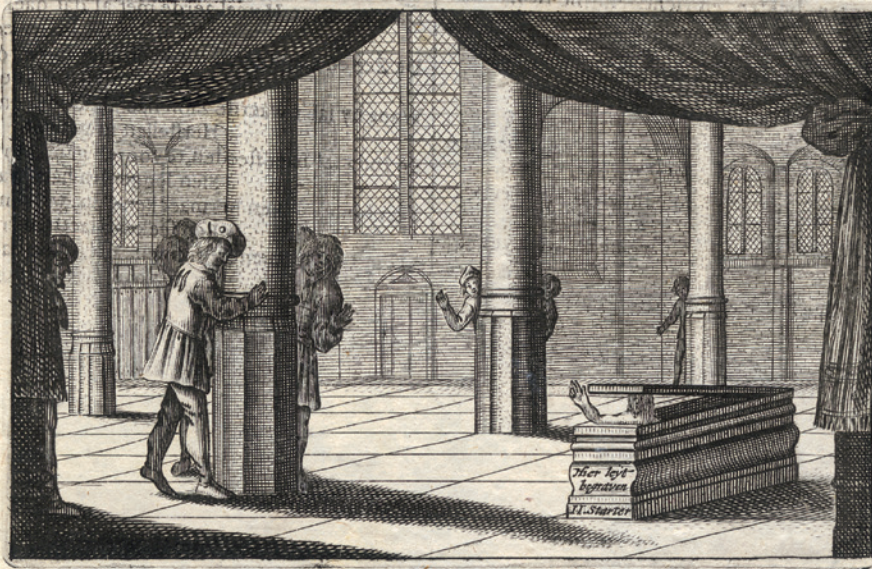
Dit boekje, volledig getiteld *Den Gelderschen playsier-hof, bestaende uyt alderhande coddige gedichten, noyt voor desen meer gedrukt* van Fidamant de Bedarides, is inderdaad gedrukt in Utrecht in 1670. Een exemplaar ervan is bewaard gebleven in de Leidse Universiteitsbibliotheek. Getuigenissen als deze moeten slechts een topje van een ijsberg zijn geweest, en leveren het bewijs dat men de strijd niet alleen op papier voerde, maar ook voor de raad. De hele eeuw is er geklaagd over zedeloze liederen.

De papieren wapens waarmee werd gevochten, waren de geestelijke liedboeken zelf. In liederen en voorwoorden boden deze zich aan als medicijn en tegengif, waarbij de tegenpartij meestal weinig respectvol werd behandeld. Een kloosterzuster uit Lier hoopte met haar bundel *Triumphus Jesu oft goddelicke lof-sangen* (1633) tegenwicht te bieden tegen een eerdere wereldse tegenhanger, de *Triumphus Cupidinis* (1628) van Joan Ysermans. Ook Daniel Bellemans, norbertijn van de abdij van Grimbergen bij Brussel, trok met zijn liedboek *Den lieffelycken paradys-vogel* (1670) ten strijde tegen het wereldse gevaar, en typerde de foute ‘Liekensboeckskens’ waartegen hij zich met hand en tand verzette met krasse woorden:

Tot mijne groote droefhey wordender t’aller kanten gevonden Liekensboeckskens, de welcke door hun bedrieghelijckke soetighey, ende haetelijk fenijn de herten van de menschen trecken, niet tot Godt, maer naer de eeuwig’ verdoemenisse: want door dese schadelijcke vrolijkheit over-wonnen, blijven steken in de vuyligheit van de wereltd, ende maeken hun selven een keten met de welcke sy sullen getrocken worden in de eeuwigen brant der helle.²⁰⁴

Een ontluisterend voorbeeld vinden we in de achtste editie van Camphuysens *Stichtelycke rymen*, door uitgever Jacob Colom in 1647 op de markt gebracht. Het gaat om een lied op een van de belangrijkste Nederlandse lieddichters, Jan Jansz Starter (specialist in lichtvoe-

STARTERS BOECK-BESTRAFFING.



Het wroegende gemoet, wat ist een wreede Beul ?
 Te spade ; vind men troost, noch hulp, noch heyl, noch heul.
 't Verwecke een yder dan zich selven wel te quijten,
 In deugdes baen te gaen, noyt vrucht'loos tijdt verslijten.

69. 'Starters boeck-bestrafing': de gestorven lieddichter Jan Jansz Starter staat op uit zijn graf uit wroeging over zijn schunnige liedboek *Friesche lust-hof* van 1621. Het lied en de afbeelding zijn een toevoeging van uitgever Jacob Colom aan de achtste druk van Camphuysens *Stichtelycke rymen* (1647).

tig-amoureuze en kluchtige, maar eigenlijk geen echt 'ontuchtige' poëzie). Colom voegde dit nieuwe lied zelf toe, en gaf het de titel 'Klagte van Jan Jansz. Starter Gedaen, als uyt het graf, over sijn dertel, en ontuchtig Liedboek' – waarin hij Starter uit zijn graf laat opstaan en hem in zestien strofen spijt laat betuigen over wat hij met zijn *Friesche lust-hof* (1621) heeft aangericht. De bijpassende afbeelding toont een kerkinterieur met Starters grafkist waarvan het deksel langzaam omhoogkomt, waaronder Starters hoofd en arm berouwvol uitpiepen. Aan Coloms boodschap valt niet te ontkomen: zo'n schunnig lieddichter vindt geen rust in de dood, als hij niet eerst tot inkeer komt.

Hier leg ick nu in 't Graf, die met myn geyle dichten,
En fieltsche liedtjens plag gantsch Nederlant t'ontstichten,
Hier legh ick nu int Graf, der wormen spijs en spel,
En wagt den jongsten dag, die my voor 't oordeel stel.²⁰⁵

Maar ondanks zulke beledigingen, en de vernederende sancties van de kerkenraden bleven er toch steeds auteurs die het 'oneerlijke' gehalte van hun bundels niet verbloemden, maar daar juist trots op waren. Dat blijkt onder meer uit Johan van Dans' voorwoord in *Thyrsis minnewit*, een uitvoerig adviesgedicht over de liefde uit 1636, dat in de achttiende eeuw tot liedboek zou uitgroeien: het kon zijn dat er af en toe een 'geyl-achtigh streeckje' in zijn boekje opdook, maar dat was goed en nuttig, want didactisch verantwoord. Tot dat doel was er trouwens een heel contingent van amoureuze voorlichtingsliteratuur, waarin het thema seks allerminst werd geschuwd. Het diende 'tot leering en merckelijck voordeel', aldus Van Dans.²⁰⁶ Volgens hem was het voor de jeugd belangrijk om te weten hoe het er in de liefde aan toe ging. En het lijkt erop dat hij daarmee weg kwam; het boekje werd herdrukt en voorzien van liederen, later verscheen het in nieuwe gedaante als bundel met uitsluitend liederen van soms bedenkelijk gehalte, een uitgave die in de achttiende eeuw bijzonder geliefd was en vaak werd herdrukt en uitgebreid.

De christelijke hetze tegen liederen met verderfelijke, ondermijnende teksten en opzweepende dansmuziek herhaalde zich in de geschiedenis nog verschillende malen. Recente voorbeelden zijn de opkomst van de jazz in de jaren twintig, en die van de rock 'n' roll in de jaren zestig. Opnieuw werden er grenzen overtreden, en was men ervan overtuigd dat de maatschappij ontwricht zou raken. Door de zedenbewakers werden in tv-programma's de nieuwste, opzweepende rock 'n' roll-singles dan ook kapotgeslagen en verbrand. Het was satansmuziek die in het openbaar vernietigd moest worden.

Verre voorlopers van deze muzikale censuur vinden we trouwens al in de klasieke oudheid: de beroemde muzikale dialoog in Plato's *Republiek* (375 voor Chr.), tussen Socrates en Plato's oudere broer Adeimantus, gaat over de soorten muziek die in zijn ideale staat verboden zouden moeten worden. Hij keerde zich fel tegen de hedonistische Bacchus-cultussen uit zijn tijd, woeste orgieën met muziek, dans, seks en drank. Zulke muzikale degeneratie leidde in zijn ogen tot moreel verval, en kon op die manier zelfs een staat naar de ondergang leiden. Hij maakte dus een duidelijk onderscheid tussen goede en slechte muziek, en ontwierp wetten om de laatste te verbieden. Als vertegenwoordiger van wat later wel de 'muziekpolitie' is genoemd, stond Plato aan het begin van een lange traditie.

Over de hele wereld is in de loop der eeuwen strijd gevoerd over muziek (de specifieke intervallen, ritmes, bijbehorende teksten en muziekinstrumenten) – dat kon vanuit religieuze overwegingen gebeuren door zowel christenen als joden en moslims, maar ook om politiek-ideologische redenen, in vooral totalitaire regimes zoals communistisch Rusland en nazi-Duitsland. Steeds werden daarbij die twee kanten van muziek benadrukt: het goede, zuivere dat ingezet kon worden als propaganda- en opvoedingsmiddel en mensen

kon samenbinden, en het slechte, duivelse dat mensen meetrok in het verderf en dat dus verboden moest worden. De nationaal-socialisten ontwierpen in de jaren '30 tot dat doel een speciaal programma, om de in hun ogen 'Entartete Musik' uit te bannen. Een vergelijkbaar streven was de christelijke anti-obsceniteitscampagne in Amerika, door de echtgenotes van enkele vooraanstaande politici (onder wie Tipper Gore, de vrouw van de latere vice-president en presidentskandidaat Al Gore), die in 1985 leidde tot de oprichting van het *Parents Music Resource Center* (PMRC). Net als de zeventiende-eeuwse Nederlandse predikanten keerde de organisatie zich vooral tegen het gebruik van obscene teksten in de moderne popmuziek. Zij wist voor elkaar te krijgen dat langspeelplaten en cd's (tot op de dag van vandaag) van een waarschuwingssticker worden voorzien: 'Parental Advisory: Explicit Lyrics'.²⁰⁷

Er bestaat een zeventiende- en een achttiende-eeuwse *Thyrsis minnewit*. De eerste was een berijmd liefdesadviesboekje zonder muziek, *Scoperos satyra ofte Thyrsis minnewit* (1636) van Johan van Dans. De tweede was een anoniem gepubliceerd liedboek op mopsjesformaat. In dit vroeg-achttiende-eeuwse bundeltje was de vroegere amoureuze thematiek overgenomen; nu echter in liedvorm gegoten. *Thyrsis minnewit* werd een van de meest populaire liedboeken van de achttiende eeuw.



Hoewel de titel oorspronkelijk niet voor een liedboek bedoeld was (de zeventiende-eeuwse *Thyrsis* was in de eerste plaats een leerdicht, hoewel er aan de uitgave van 1668 wel twee nieuwe liederen werden toegevoegd), leende hij zich er bij uitstek voor. *Thyrsis*: een karakteristieke naam voor een herder. *Minnewit*: het doel van de liefde. Net als de vele andere amoureuze liedboeken bevatte *Thyrsis minnewit* dan ook voornamelijk pastorale liefdesliederen. Maar daar bleef het niet bij. De zangers konden er eveneens populaire drinkliederen, bruiloftszangen, spotliederen, soldaten- en matroosliederen in vinden. Veel van die liederen waren afkomstig uit zeventiende-eeuwse bundels. Dat gold voor kaskrakers zoals Bredero's 'Boeren-Geselschap', Vondels 'O Kersnacht, schoonder dan de dagen' en Starters 'Is Bommelalire so groot geneugt', maar ook voor allerlei minder bekende nummers. Deze kwamen uit liedboeken als *Haerlemse laurierkrans* (1648), *Het Enchuyser bot-schuytjen* (1681), Cornelis Sweerts' *Boertige en ernstige minnezangen* (1694) en het tweede deel van Andries Pels' *Men-*

gelzangen (1717). Door de grote variëteit aan liedsoorten had de bundel het karakter van een ‘olipodrigio’ of mengelmoes, geheel in de stijl van voorgangers als *d’Olipodrigio* (1654) en *De nieuwe hofse rommelzoo* (1655). Ook in formaat waren ze vergelijkbaar. In het voorwoord werd bovendien een oud argument, dat eerder te vinden was in bundels als het *Aemstels vreugde-beeckje* (1645), *Utrechts zang-prieeltjen* (1649) en ‘*t Kleyen Hoorns-liet-boeck* (1657), nieuw leven ingeblazen: dit wonderlijk samenraapsel van liedjes was het beste dat er in het land te verkrijgen viel, en *Thirsis minnewit* presenteerde zichzelf dan ook als ‘het merg der Liedeboeken’, de ultieme liedverzameling:

’t Boek tot de Sangers en Sangeressen

Liefhebbers die de vreugd beminnen,
Gy, die het jeugdig bloet nog streelt,
Hier is vermaak voor uwe sinnen,
Hier vind gy werk dat niet verveelt.
In my, het merg der Liedeboeken,
In my is oud, nieuw, moy en slegt.
Men heeft zo lang by een gaan zoeken
Tot dat men my heeft opgeregt.
Als gy my hebt ter deeg doorkropen,
Vind gy wel iets dat U behaagt.

Het liedboek werd in drie delen, respectievelijk in 1708, 1710 en 1711, uitgegeven door Johannes en Willem van Heekeren in Amsterdam. Mogelijk hebben zij ook inhoudelijk hun stempel op de publicatie gedrukt; een naam van een samensteller is niet bekend. Gedurende de achttiende eeuw is de verzameling door verschillende uitgeverij op de markt gebracht, meestal in drie delen, soms ook uitgebreid met een vierde deel, *De vrolyke zanggodin*.

De bundel verscheen steeds in goedkope uitvoering, met dichtbedrukte pagina’s, zonder afbeeldingen en muzieknotatie, met alleen een titelgravure. Een typisch gebruiksboekje, zoals het zestiende- en zeventiende-eeuwse *Geuzenliedboek* of de mini-uitgaven van Datheens *Psalmen*. Heel anders dus dan sommige andere liedboeken uit het begin van de achttiende eeuw, waar bekende kunstenaars, schrijvers en componisten bij betrokken waren. *Het vermaaklyk buitenleven*, of *De zingende en speelende boerenvreugd* (1713) van Jan van Gysen met prenten van Adriaen van Ostade is daar een prachtig voorbeeld van. Zulke artistieke uitgaven bereikten echter een veel minder groot publiek dan de eindeloos herdrukte Amsterdamse collectie van de gebroeders Van Heekeren, of vergelijkbare boekjes zoals *Apollo’s nieuwe-jaers-gift* en *Apollo’s vastenavondgift* (1745).

De populariteit van *Thirsis minnewit* was zo groot dat ‘minnewit’ op den duur in het algemeen een soortnaam werd voor kleine liedboeken, dus net zoals de term ‘mopsje’. Beide benamingen komen we in boedelinventarissen en boekhandelscatalogi tegen. Blijkens een in 1744 opgemaakte inventaris liet de op 31 december 1743 overleden Cornelis Cos uit Medemblik zijn vrouw Aagjen Dirks niet alleen snuifdozen, borstrokken, klappmutsjes, neusdoeken, kamizolen, schrijfboekjes en een psalmboekje van Datheen na, maar ook een minnewitje en een mopsje (beide ‘met krapjes’, zilveren slotjes).



71. *Man met een viool in slecht gezelschap* (na 1670). Op dit anonieme schilderij naar Jan Steen wordt de bedrieglijke boodschap van de voorstelling versterkt door de aanwezigheid van een liedboek en een windvaantje. De jonge vrouw berooft de oude violist, terwijl ze als een sirene verleidelijk zijn aandacht afleidt met haar liedboek.

13 *Giftige melodieën*

Met de verwerping van de onzedige inhoud van liederen was de litanie van de predikanten nog niet afgelopen. Ook de in verschillende bundels toegepaste afwisseling van religieus en amoreus liedrepertoire was volgens hen te gruwelijk voor woorden. In het liedboek *D'Amsterdamze kordewagen* (1662) werden erotische verzen gecombineerd met stichtelijke rijmen, en van het *Aemstels vreugde-beeckje* en *Geestelick vreugde-beeckje* (1645) is bekend dat ze door gebruikers in één band werden samengebonden. Willem Sluiter bestempelde dergelijke praktijken als dronkelapsgedrag:

gelijk dit is de maniere van vele dronkaerts ende onreynen menschen in onsen tijdt, dewelcke vol zijnde van den sterken drank, en brandende in hare dertelheit, sullen lichtelick twee of drie Psalmen Davids, of enige andere geestelike gesangen daerheen martelen, en setten dan daer op een hoeren-liedt, ofte een ander lichtveerdige kluchte of rippel-rey, die haer in de kop schiet.²⁰⁸



72. Jan Steen, *De bestolen vioolspeler* (1670), zonder het veelbetekenende liedboek en windvaantje.

Maar er was een muzikale kwestie die onder geestelijken nog veel meer beroering veroorzaakte: het gebruik van de melodieën. In de zestiende eeuw was het nog algemeen geaccepteerd geweest om voor nieuwe religieuze liederen een keuze te maken uit het arsenaal van populaire wereldlijke melodieën. Maarten Luther had in 1524 snedig opgemerkt dat de duivel toch niet alle mooie melodieën voor zichzelf hoefde te houden. De Antwerpse uitgever Simon Cock, de eerste muziekdrukker in de Lage Landen, verbond hieraan praktische consequenties en paste dit principe voor het eerst in de liedboeken toe. Bij de teksten in zijn geestelijke verzamelbundel *Devoot ende profitelick boecxken* (1539) liet hij de wereldlijke melodieën afdrukken waarop de liederen moesten worden gezongen. Een ware muzikale primeur: religieuze teksten weerklonken op de melodieën van wereldse liefdesliederen, hupse danswijzen en vrolijke bruiloftsdeunen. Hetzelfde procedé paste Cock toe in de door hem een jaar later uitgegeven verzameling *Souterliedekens* (1540) ofwel ‘psalterliedjes’, de eerste Nederlandse uitgave van de psalmen. De nieuwe methode bleek een succesformule, die in de loop van de zestiende eeuw door veel andere uitgevers werd overgenomen.

De gedachte erachter was dat de geestelijke boodschap makkelijker ingang vond als ze verpakt werd in een prettig in het gehoor liggende, zoete en aantrekkelijke melodie, die vaak al bekend en geliefd was. Een opvatting die in feite vergelijkbaar was met het *utile et dulce*-principe van Horatius dat in de literatuur al sinds de middeleeuwen opgang maakte: de aangename, vaak oppervlakkige verstrooiing die aangewend werd om de nuttige, morele lering toegankelijker te maken. Met die melodie was de eerste hobbel dus als het ware al genomen: de wereldse muziek opende het hart voor de nieuwe religieuze inhoud. Men was er bovendien van overtuigd dat als men die nieuwe, tot een zedig leven aansporende teksten maar vaak genoeg zong, dat de oorspronkelijke inhoud van de liederen op den duur wel zou verdwijnen. Niemand zou de muziek dan nog met de vroegere bedenkelijke teksten in verband brengen, en de geest zou zo allengs de plaats kunnen innemen van het lichaam. Op die Gode welgevallige ontwikkeling wees onder meer Katharina Boudewijns al in het voorwoord van haar *Priemelken* (1587):

Soo heb ick die [...] myne recreatie ghenomen in dese deirlijcke benaude tijden te dichten ter eeren Godts, ende tot stichtinghe van alle devote gheestelijcke hertekens, een deel devote gheestelijcke liedekens, ende de selve ghestelt op tonen van weirlijcke Liedekens. Op dat sommighe personen die de selve toonen gerne hooren, souden daer innen ghesicht worden. En allengskens vergeten de weirlijcke oft vleeschelycke woorden, singen in de plaetse devote geestelijcke woorden, daer sy Godt niet mede en sullen vertoornen.²⁰⁹

Magdeleine Valery, een familielid van liedboekauteur Adriaan Valerius en oprichtster van de Franse meisjesschool in Leiden, publiceerde in 1599 een tweetalig dialoogboek, *Den maeghden-bergh, in negen t'samenspraken, op de namen van de negen musen*, waarin zij deze kwestie (‘Goddelicke Liedekens’ op ‘lichte’ muziek) eveneens aan de orde stelde. Als je de wereldlijke liedjes kende, dan kon je de geestelijke ook zingen; die gingen immers op dezelfde muziek:

- Emerentia Wat verheuginghe heeft men als men den tijdt tot den avont heeft ghebracht?
- Meesteres Indien eenighe dochter lust heeft om te leeren de conste van Musijcke, oft op de Clavesimble te spelen eenighe Lofsanck, Psalm oft eerlicke Liedeken, dat wort haer gheleert.
- Emerentia Dat soude my rechts ghelijcken, want ick hebbe alreede eenighe dansspelen gheleert.
- Meesteres De danserijen comt toe de wereltsche dochters ende liechtveerdige, ende niet die God vreesen.
- Emerentia Die soodanighe lichte liedekens gheleert heeft, can oock wel Goddelicke Liedekens vaten.
- Meesteres Seer wel, want de Musijcke wort op de selve grepen ghespeelt.²¹⁰

Hoewel de calvinisten sinds de invoering van de psalmen van Datheen in 1566 hadden gebroken met deze traditie – voor hen geen psalmteksten meer op wereldlijke melodieën, zij gebruikten alleen nog de nieuwe Franse muziek van het Geneefs psalter – bleven veel lied-dichters ook in de zeventiende eeuw overtuigd van de bijzondere werking van populaire muziek op het religieuze gemoed. Het is een principe dat in heel Europa werd aangehangen. Zo vermeldde een Duits schoolboek voor muziek uit 1673 met nadruk dat ‘lieflijke’ muziek de geloofsboodschap veel beter bij de kinderen inprent dan een ernstige preek:

Wenn man schöne Lehrhafft Text Psalmen und Lieder singt und musiciert, so gehen zugleich mit den lieblichen Melodien die Res und Glaubens-Lehren selber durch die Ohren viel tieffer und anmuthiger ins Herz als wohl durchs predigen geschicht.²¹¹

Cornelis de Leeuw wilde in zijn *Christelycke plicht-rymen* (1649) het publiek naar eigen zeggen ‘als door een lock-aes listigh vangen’ door het ‘bittere pillen met wat soets in te geven’. Ook een titel als *Prieelken der gheestelycker wellusten* zal ongetwijfeld als een vorm van ‘lock-aes’ zijn bedoeld, evenals in het algemeen het bij elkaar plaatsen van geestelijke en wereldlijke liederen in liedbundels. Iets vergelijkbaars gold voor de verzameling *Madrigalia* (1634) van Stalpart van der Wiele. Ook hier een uiting van hetzelfde streven: de dichter werkte vierentachtig amoureuze Italiaanse madrigalen om tot serieuze religieuze liederen die gezongen konden worden op de originele meerstemmige muziek. Opnieuw dus bittere maar des te heilzamere teksten, die op zoetgevooisde melodieën ingang moesten vinden.

Inmiddels was er echter een tegenbeweging op gang gekomen. Uit de offensieve wijze waarop er door sommigen over werd gesproken, wordt duidelijk dat er een discussie over het gebruik van zoete wereldlijke melodieën was ontstaan. Tekenend is in dit verband de argumentatie van de gereformeerde dichter Bernard Busschoff, die voor zijn populaire liedboek *Nieuwe lof-sangen, en geestelijke liedekens* (1624) ook gebruik had gemaakt van wereldlijke melodieën. Niet de muziek gaf volgens hem de doorslag: het maakte God niet uit of de melodie ‘zwaar’ of ‘licht’ was (uiteindelijk was het toch maar stemgeluid dat op en neer ging). Waar het echt om draaide was de inhoud van de teksten, en vooral ook de intentie waarmee er werd gezongen – alles ter meerder eer en glorie van de Schepper:

Een danckbaer vroom gemoet, kan sijnen Godt wel prijsen,
 Al gaen sijn lied'ren soet, niet al op Psalmen wijsen:
 De wijs en weegt Godt niet, of die is swaer of licht,
 Syn wacker oogh besiet de kerne van 't Gedicht.
 Hy let niet op de klanck van hoog' of lage nooten,
 Maer of der lippen sanck, wert uyt het hert gegooten.
 De voys is haest verdooft, den sin komt voor Gods throon,
 Daer 't hert den Heere looft, daer is den rechten toon.²¹²

Maar er waren schrijvers die daar intussen heel anders over dachten. De samensteller van de bundel *Het preeel der gheestelicker melodië* (1609) erkende het plezierige karakter van wereldse melodieën, maar adviseerde om zolang de oorspronkelijke woorden niet uit het geheugen van de mensen waren verdwenen, deze muziek niet op het orgel of carillon te spelen. Het streven was om het onkuise repertoire te elimineren: in het voorwoord werd dit ideaal nota bene vergeleken met de manier waarop in de klassieke oudheid het heidense cultuurgoed om zeep was geholpen door de oprukkende christenen.²¹³ Ook Nederlands beroemdste schrijver van moreel-didactische literatuur, Jacob Cats, wees in zijn liedbundel *Klagende maeghden* (1633) met nadruk op het gevaar van zoete melodieën. Die konden weliswaar helpen om de religieuze boodschap te verspreiden, maar ze zaten hoe dan ook voor altijd vast aan de verkeerde teksten. Cats sprak van een gif (de tekst) dat met wijn (de melodie) werd ingenomen, en van 'oneerlicke liedekens, meest onder het dexsel van de soete wijsen en stemmen', die nog eens extra schadelijk waren als ze goed werden gezongen: 'want door het aerdigh drayen van een lieffelicke stemme worden deselve soo diep gedrukt in de herten soo van de singers als van de toehoorders datse daer na met geen middelen daer uyt en zijn te krijgen'.²¹⁴ Met andere woorden, Cats geloofde niet in de muzikale verdringingstheorie, en voor zijn eigen liedbundel koos hij dan ook de veilige weg door te dichten op nieuwe, en dus onbesmette melodieën.



73. De verderfelijke werking van muziek. Een wagen met feestende jongeren rijdt onder begeleiding van vioolmuziek het duivels vuur in. Illustratie uit Jacob Mayvogels *Gulden-spiegel* (1695).

Een vergelijkbare teneur, maar dan heftiger, treffen we aan in het werk van enkele latere geestelijke dichters. Willem Sluiter bijvoorbeeld, bestempelde in 1661 de tekst en muziek van het wereldlijk lied als ‘een Hoere met haer blanketsel’, en haalde daarbij meteen het voorbeeld van de verleidelijke sirenen aan. In navolging van Cats sprak hij van een gif (de tekst) dat met suiker (de melodie) werd verzoet. Om vervolgens echter in één adem de wereldlijke melodieën als het ware vergif aan te merken. Vergeten en verdwenen was opeens de ‘soetigheid der Musijke’:

Wy moeten ons derhalve wachten, als van een vergif, van alle ydele, wereltsche en lichtveerdige deuntjens; want wat zijn doch dieselve by der Christenen geestelike Gesangen? Voorwaer veel minder als stinkend water by goeden wyn.²¹⁵

Sluiters offensief was binnen zijn eigen gemeente in elk geval succesvol: dankzij het vele zingen van stichtelijk repertoire door de inwoners van Eibergen waren vrijwel alle on-tuchtige liederen uitgedreven, zo schrijft hij in het voorwoord van de *Eibergsche sang-lust* (1670).²¹⁶ Uit zijn *Vreugd- en liefdesangen* (1671) blijkt hoe zijn ijdelheid in dat opzicht nog verder werd gestreeld: als hij ’s avonds door zijn dorp loopt, hoort hij tot zijn tevredenheid zijn eigen stichtelijke liederen uit de huizen opklinken:

Maer hoe vrolijk zijn mijn gangen,
Als ik, laet in d’avond-stond,
Langs de straet, soo menig mond,
Tot Gods lof, mijn eigen Sangen
Uyt veel huysen galmen hoor!
’t Raekt mijn herte door en door.²¹⁷



74. Een meisje zingt met opgeheven hand uit een liedboek. Frans Hals, *Zingend meisje met liedboek* (1626-1630).

Een dergelijk hevig verzet tegen de muziek komt op ons mogelijk wat onwaarschijnlijk en overdreven over. Toch is het iets van alle tijden, en in reformatorische kringen nog altijd aan de orde van de dag. Dat mensen zich ongemakkelijk kunnen voelen bij het horen van bepaalde melodieën zien we bijvoorbeeld ook bij de feitelijk naïef-onschuldige volksliederen die in de Tweede Wereldoorlog door het nationaal-socialisme besmet zijn geraakt: er zijn Duitsers die hierdoor nooit meer onbekommerd ‘O Tannenbaum’ hebben kunnen zingen, omdat er te veel negatieve herinneringen aan kleefden, dus niet alleen aan de tekst maar ook aan de muziek.²¹⁸

In 2007 werd in de Servische Republiek in Bosnië het volkslied, een negentiende-eeuwse Servisch-nationalistische hymne, door het Constitutionele Hof verboden, omdat het de belangen van de andere Bosnische bevolkingsgroepen zou schenden. Een jaar eerder was het verbod al opgelegd, maar de regering had de muziek toen aangehouden zonder de tekst. Die tactiek werd door het Hof uiteindelijk niet toegestaan, want de muziek maakte deel uit van het lied.²¹⁹ Aan de muziek kleefde onherroepelijk de tekst.

De katholieke verzamelbundel *Het prieel der gheestelicker melodiie* was de eerste belangrijke representant van de nieuwe bloei van het contrareformatorische lied in de Zuidelijke Nederlanden. Het liedboek bevatte traditionele en nieuwe liederen in het Nederlands, Frans en Latijn, met muzieknotatie bij alle teksten, en was in eerste instantie vooral bedoeld voor het godsdienstonderwijs. De invloed ervan strekte echter verder dan de ogen en oren van de Vlaamse schooljeugd.



In de Zuidelijke Nederlanden verschenen aanvankelijk opvallend weinig wereldlijke liedboeken. Aan geestelijke bundels was evenwel geen gebrek. Er was aan het begin van de eeuw zelfs een heel nieuw liedgenre ontstaan, het contrareformatorische lied, dat als een tegenhanger moest dienen voor de populariteit van de protestantse psalmen. Talrijke nieuwe katholieke bundels verschenen er, met liederen over feestdagen, over heiligen, de Heilige Maagd, het Heilig Sacrament en het Heilig Kruis, en over allerlei vrome en devotionele onderwerpen. Het genre ontstond in Italië, Frankrijk en Duitsland, waar jezuiten liederen schreven voor de catechismusles, zoals Michel Coyssard met zijn

Paraphrase des hymnes et cantiques spirituelz pour chanter avecque la doctrine chrestienne (1592). In Nederland werd de succesformule overgenomen door de jezuïtische pater Bernard van Bauhuysen, samensteller van de bundel *Het prieel der gheestelicker melodiie*. Het geestelijk lied nam een hoge vlucht en groeide uit tot het belangrijkste propaganda-instrument van de contrareformatie.

De meeste katholieke liedboeken waren didactisch van opzet; zij hadden als voornaamste doel om de geloofsleer in het geheugen van de mensen te verankeren. Dat gold voor *Het prieel*, waarvan een definitieve uitgave in 1617 verscheen, maar bijvoorbeeld ook voor *Den bergh der gheestelicker vreughden* (1618) van Lukas Makebljide en *Het gheesteliick paradijsken der wellusticheden* (1619) van Willem de Pretere. Voor de ontwikkeling van het genre zijn naast *Het prieel* vooral Theodotus' *Paradys der geestelycke en kerkelijke lofsangen* (1621), *Den gheestelijcken nachtegael* (1634) en Stalpart van der Wieles *Guldejaers feestdagen* (1635) bepalend geweest.

De liederen werden in principe niet voor gebruik in de kerk geschreven, waar de officiële taal Latijn was, maar sommigen waren van mening dat Nederlandstalige liederen wel degelijk in de katholieke liturgie konden worden opgenomen. In het voorwoord van *Het prieel* werd een middenweg voorgesteld:

Dese sult ghy mogen singhen smorgens vroech, s'avonts late, op strate, ende in huysse, inde schole, op u werck, buyten te velde, reysende, wandelende. Ja oock inde kercke, als den Catechismus geschiet, onder den welcken ghy lieden dese ende dierghelijcke gheestelijcke, devote lofsanghen sult singhen.

Bauhuysen werkte voor zijn liedboek samen met 'verstandighe en geleerde personen' en betrok bij het project 'goede Musicien' die nieuwe melodieën konden schrijven. Bijzonder is dat de nieuwe opvattingen over het geestelijk lied in het voorwoord uitvoerig zijn geformuleerd. Daarin lezen we dat de bundel zowel oude als nieuwe liederen bevat, maar dat de eerste gemoderniseerd zijn, wat betreft rijm en samenhang tussen tekst en melodie. Ook wordt er een pleidooi gehouden voor geestelijke melodieën, want hoe 'playsant en lieflijck' de wereldlijke liedjes ook waren, zij vormden een regelrecht gevaar voor de mensheid. Daarom verdiende relatief ongebruikte muziek de voorkeur. In *Het prieel* staan nieuw gecomponeerde melodieën naast net verschenen Franse *airs de cour*. Ten slotte had dit liedboek voor het eerst een duidelijke structuur; de liederen waren thematisch gegroepeerd, iets wat in latere liedboeken zou worden geïmiteerd.

Het prieel der gheestelicker melodiie werd een succes, en beleefde vier herdrukken in Antwerpen. Liederer eruit werden overgenomen in andere Zuid- en Noord-Nederlandse bundels, en liedboeken als de *Gheestelijcken nachtegael* en Theodotus' *Paradys* waren in vorm en inhoud duidelijk schatplichtig aan *Het prieel*. Theodotus schreef zelfs dat hij behalve *Het prieel* en Justus de Harduwijns *Goddelicke lof-sanghen* (1620) 'gheen Gheestelijck Liedtboeck met behoerlijcke kunste der dichtinghe ghemaect' had kunnen vinden. En dat wilde wat zeggen. De Harduwijns liedboek was het meest artistiek van de twee: niets was aan bestaande bundels ontleend, en de teksten waren modern en literair. Terwijl Bauhuysens *Het prieel* nog oude en traditionele liederen bevatte, was het steeds gebruikelijker geworden om vooral nieuwe liederen aan te bieden.



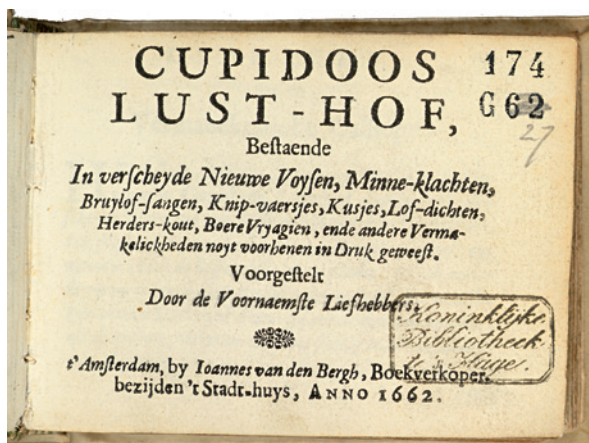
76. Edward Collier, *Vanitas* (1664). Zelfs in Nederland kon het zingen niet eeuwig duren: door Collier werd het liedboek *Cupidoos lusthof*, samen met enkele andere symbolen, opgevat als een teken van vergankelijkheid.

14 *Gouden Eeuw voor het liedboek*

Het pretentieloze lied was vanouds een machtig en toegankelijk communicatiemiddel in religieus, politiek en didactisch opzicht, met een veel ruimere verspreiding dan andere literaire teksten en nieuw gecomponeerde muziek. In weinig Europese landen is zoveel gezongen als in de Nederlanden. Dit werd destijds door buitenlanders ook speciaal opgemerkt: zij verwonderden zich erover dat dit overal en door iedereen werd gedaan. In recente wetenschappelijke studies naar de zeventiende-eeuwse Nederlandse cultuur en literatuur wordt het lied dan ook als karakteristiek genre aangemerkt, en wordt met nadruk gewezen op de enorme impact die het op de samenleving had.²²⁰

In geen ander land zijn ook zoveel liedboeken gedrukt als in Nederland, en nergens was het aanbod daarvan zo gevarieerd. De verscheidenheid werd mogelijk gemaakt en aangemoedigd door een sterk ontwikkelde tak van drukkers en uitgeverijen. Men was erg goed op de hoogte van de recente buitenlandse literaire en muzikale ontwikkelingen – iets wat eveneens uit de door dichters toegepaste melodieën blijkt. Instrumentale en vocale werken waren volop verkrijgbaar, geïmporteerde, herdrukte en nieuw gedrukte

77. Het liedboek *Cupidoos Lusthof* (1662) is in werkelijkheid vrijwel identiek: op de titelpagina voegde Collier alleen een afbeelding toe, en de ondertitel ‘Amsterdamse somer-vreugt’. Het formaat (staand in plaats van liggend) is waarschijnlijk om compositorische redenen aangepast.



bundels, en bovendien circuleerden er muzikale manuscripten: van de uit Zweden afkomstige Johan Ekeblad weten we dat hij in 1649 een handgeschreven bundel met Franse *airs de cour* kocht in Amsterdam, daaraan zelf allerlei liederen van zijn reis door Frankrijk en uit andere bloemlezingen toevoegde, en vervolgens in zijn eigen land de belangrijkste voortrekker van dat repertoire werd.²²¹

Voor de Noord-Europese landen fungeerden de Nederlanden als muzikaal doorgeefluik: veel nieuwe Italiaanse en Franse melodieën kwamen aldus in Duitsland en Scandinavië terecht. Dat was enerzijds te danken aan de drukkers die de muziek op de markt brachten – die uitgaven werden in Amsterdam, Den Haag en Leiden gekocht door Duitse en Scandinavische bezoekers. Anderzijds werden de Italiaanse en Franse melodieën doorgesluist via de Nederlandse liedboeken, die in Noord-Duitsland door collega-dichters en bewonderaars als Martin Opitz, Philipp von Zesen en Jacob Schwieger als voorbeeld en model werden gebruikt. Juist die Zuid-Europese melodieën werden bij voorkeur overgenomen uit een Nederlandse literaire bron, omdat het Nederlands als Germaanse taal dichter bij het Duits lag dan de originele Romaanse teksten, en het dus gemakkelijker was om aan de hand daarvan nieuwe liedteksten te schrijven. Bundels die als zodanig hebben gefungeerd zijn onder meer de *Den bloem-hof van de Nederlantsche jeught* (1608), Heinsius' *Nederduytsche poemata* (1620), Starters *Friesche lust-hof* (1621), *De Zeeusche nachtegael* (1623) en Jacob Westerbaens *Minne-dichten* (1624).²²²

De uitstraling naar andere Europese landen bleef verder overigens beperkt. Omgekeerd was de buitenlandse invloed op de Nederlandse liedboeken veel groter. Die betrof in de eerste plaats de muziek: veel van de gebruikte melodieën waren van elders afkomstig, in het bijzonder de allernieuwste waar de jeugd en de uitgevers zo op aasden. Daarnaast gold het ook voor de teksten van de originele liederen: die kwamen mee in het kielzog van de melodieën, en dienden in een aantal gevallen als inspiratiebron voor de nieuwe Nederlandstalige liederen. Van deze doorwerking zijn interessante voorbeelden bekend.²²³

Hoewel er dus op afzonderlijke terreinen nog allerlei onduidelijkheden bestaan, tekenen enkele tendensen in de ontwikkeling van het zeventiende-eeuwse liedboek zich al wel af. Sinds lange tijd weten we dat het gros van de liederen uit de liedboeken geschreven werd op bestaande melodieën. Maar anders dan vaak wordt gedacht, was niet alles wat in de liedboeken stond *contrafactuur*. Er werd wel degelijk ook nieuwe muziek gecomponeerd. In religieuze kring vierde het gebruik van oorspronkelijke muziek om ideologische redenen zelfs hoogtij, en de genoemde voorbeelden zijn vermoedelijk slechts een fractie van wat er geweest moet zijn. Het gaat hier om een belangrijke zeventiende-eeuwse ontwikkeling: gedurende de zestiende eeuw was het dichten op wereldlijke, duivelse deuntjes nog onomstreden en algemeen geaccepteerd.

Nieuw was in de zeventiende eeuw ook de verbinding met de beeldende kunst. Liedboeken werden voor het eerst van illustraties voorzien, door bekende dan wel anonieme kunstenaars, en er ontstond een nauwe band met het genre van de embleemboeken: lied- en embleemboeken werden als pendanten uitgegeven, later vermengden het lied en embleem zich ook in één bundel. Die toevoeging van afbeeldingen hing samen met een

algemene artistieke opwaardering van het lied in het eerste kwart van de eeuw. In die luxueuze liedboeken werden de liederen samengebracht met de modernste poëzie, en zij getuigden zelf ook van een toenemende literaire ambitie van de lieddichters. Nagenoeg alle gerenommeerde schrijvers namen aan de liedproductie deel, en dat bleef ook de rest van de eeuw grotendeels het geval.

In de chique liedboeken waren de nieuwste teksten te vinden, op de nieuwste melodieën: ‘spickspeldernieuwe deuntjes’, zoals men ze in voorwoorden ronkend aanpreef. De recentste madrigalen en balletten uit Italië, *airs de cour* uit Frankrijk, en luitlieders uit Engeland: dichters zoals Hooft en Starter hadden er een speciale neus voor. Toch waren niet alle bundels zo heet van de naald, en vanzelfsprekend waren ze ook niet allemaal bestemd voor de jeugd. Er verschenen evengoed bundels met een conserverende functie (zoals bijvoorbeeld het *Haerlems oudt liedt-boeck*, dat uitdrukkelijk ook voor oudere mensen bedoeld was). Sommige bevatten twee aparte afdelingen, zoals het *Amsterdamsch dubbelt liet-boeck* en het *Nieu dubbelt Haerlems lietboeck*, maar de meeste bestonden uit een mix van oud en nieuw.

De opwaardering van het lied had geen blijvende hogere literaire status van het genre tot gevolg. Dat blijkt onder meer uit het feit dat in latere gezaghebbende literaire bloemlezingen geen liederen werden opgenomen. En als dat wel gebeurde, dan werden ze niet gepresenteerd als liederen maar als leesteksten: dat laatste gold bijvoorbeeld voor een aantal liederen van Hooft in de tweedelige anthologie *Versheyde Nederduytsche gedichten* (1651-1653), waarvan de melodieën achterwege waren gelaten. De populairste liederen, van Camphuysen *cum suis*, ontbraken in zulke literair-pretentieuze verzamelingen. Het lied stond dus niet hoog op de artistieke ranglijst, en dat gold ook voor het lied in gebundelde vorm. Het liedboek bleef hoe dan ook een mengvorm van kunst en toegepaste kunst, en de aloude gebruiksfunctie was nu eenmaal een onverwijderbare eigenschap van het liedboek. Daarom handhaafde het genre zich zo glorieus, ook toen de tijdelijke literaire opflakking weer voorbij was.

Het lijkt dan ook wat al te sterk geformuleerd om de algemene culturele ontwikkeling in de eerste helft van de eeuw te karakteriseren als ‘een overgang van zang- naar leescultuur’.²²⁴ Die overgang gold uiteindelijk slechts voor een kleine, literair-georiënteerde bovenlaag van de samenleving, terwijl het merendeel van de bevolking juist meer zong dan ooit: het aantal gepubliceerde bundels nam nog verder toe, en de stelselmatige toevoeging van liederen aan niet-liedboeken zoals almanakken, poëziebundels en embleemboeken getuigt eveneens van een stijgende populariteit van het lied in de tweede helft van de zeventiende eeuw. Ook aan latere herdrukken van reeds bestaande liedboeken werden vaak extra liederen toegevoegd.²²⁵ En soms kregen gedichten uit liedboeken in later jaren alsnog een melodie.²²⁶ Intussen kon men natuurlijk ook zonder de zangbundels heel goed een liedrepertoire opbouwen. Niet iedereen was tenslotte een geschoold christen of welvarende jongere. Er waren veel mensen die wel wilden zingen maar niet konden lezen, en zij leerden de muziek op het gehoor in de kerk, op trekschuiten, in kroegen en bordelen, bij de arbeiders op het land, en bij zeelieden tijdens lange reizen.



78. Portretjes van vier inmiddels obscure lieddichters: de 33-jarige Pieter Nootmans, de 16-jarige Willem van der Borcht (Guilhelmo a Castro), de 24-jarige Cornelis Striebeck, en de 22-jarige Leonardus Gouwerack. Titelgravures in hun eigen liedboeken, respectievelijk *Jeugdige minnespiegel* (1634), *Brusschelschen blom-hof van Cupido* (1641), *Chaos ofte verwerde klomp* (1643) en *Erato* (1646).

Wel is het zo dat in de zeventiende eeuw voor het eerst een moderne ‘lees-beweging’ in gang werd gezet die, onder meer door de nieuwe liedboeken die het lied richting poëzie trokken, langzaam afstand nam van de orale cultuur, en die er later toe zou leiden dat zeventiende-eeuwse liedboeken voorgoed als gedichtenbundels in de literatuurgeschiedenis terechtkwamen. Zo kennen de Nederlanders de poëzie van hun grote dichters. Inmiddels wordt het gezongen karakter ervan onderkend, waardoor nu ook meer obscure liedbundels de aandacht krijgen van zowel literatuurhistorici als musicologen en musici. Trouwens, ook het scabreuze karakter heeft lange tijd het onderzoek ontmoedigd. Verschillende literatuurhistorici uit de negentiende en het begin van de twintigste eeuw stoorden zich aan de vrijmoedigheid van de liedboeken. En nog steeds zijn er wetenschappers die bepaalde muziek maar moeilijk kunnen verkroppen: een studie naar het lied uit 1993 stelt zich weliswaar mild op ten opzichte van het zeventiende-eeuwse repertoire (dat bevindt zich inmiddels op veilige afstand), maar vergoelijkt tegelijkertijd de reactie van de minder tolerante voorgangers met de constatering dat de situatie er tegenwoordig niet beter op geworden is. De gewraakte zeventiende-eeuwse liederen vinden hun pendanten immers in het Nederlandse levenslied, de carnavalskraker, ‘en al dat andere vunzige geneuzel waarmee je vandaag de dag overspoeld wordt’.²²⁷



79. Liederens klonken overal, en liedboeken werden tot in alle uithoeken meegenomen. Dit is het exemplaar van het *Suyverlyck boeccken* dat Willem Barentsz en zijn manschappen bij zich hadden tijdens de overwintering op Nova Zembla in 1597. Het liedboek werd daar in de negentiende eeuw zwaar gehavend teruggevonden.

In religieus opzicht vertoonden de liedboeken een enorme verscheidenheid. Een strijd tussen de gezindten, die kon worden uitgevochten in de liedboeken, lag dus voor de hand. Toch was daarvan geen sprake. De tolerantie was groot en we zagen dat men binnen de verschillende geloofsgroeperingen juist geregeld gebruikmaakte van elkaars liedbundels. Zingen diende om religieuze gevoelens aan te wakkeren, vond men, en niet om verschillen in de leer te propageren. Veelzeggend in dit verband is de uitgave *Het lusthof der zielen* (1681) van Claes Stapel, met daarin driehonderd geestelijke liederen van in totaal zestig dichters van verschillende gezindten. In zijn voorwoord wees Stapel er met nadruk op dat er niet geselecteerd was op geloofsrichting en evenmin op artistiek vakmanschap. Van doorslaggevende betekenis was geweest of een dichter 'de naam van christen kon dragen'.²²⁸ Door de grote variëteit in de herkomst van de liederen is dit liedboek wel gekarakteriseerd als 'de eerste voorloper van het *Liedboek voor de kerken*'.²²⁹



80. Een musicerende en zingende sater in opgewonden staat, de laatste met een liedboekje in zijn hand, op de schildpadvoet van een pronkbeker. Ook kunst- en gebruiksvoorwerpen getuigen van de stimulerende en opwekkende kracht van muziek. Nicolaas de Grebber, *Nautilusbeker* (1592).

Maar hoe tolerant men in religieuze zaken onderling ook was, ten aanzien van het wereldlijke repertoire kende de onverdraagzaamheid geen grenzen. De strijd tussen de wereldlijke en geestelijke liedboeken werd tot op het bot uitgevochten, en uit de vele voorwoorden van de bundels ontstaat zelfs de indruk dat dit een belangrijke grondslag vormde voor de bloei en de levendigheid van het genre. De twee kampen hielden elkaar blijkbaar in stand. Het verschijnen van wereldse bundels verhoogde de productiedruk op het religieuze lied – men was er immers van overtuigd dat hoe meer vrome liederen er werden gezongen, hoe beter men het verderfelijke onkuise repertoire het hoofd kon bieden. En de dichters van de vrijmoedige liederen genoten er intussen zichtbaar van om hun repertoire aan te prijzen, en ironisch te wijzen op de amoreus-didactische waarde ervan.

Zo stelden beide partijen zich als pedagogen en geneesheren op. Om uiteenlopende redenen voelde men zich geroepen om medicijnen aan te dragen en liedverzamelingen als muzikale apotheken aan te bieden. Het wereldlijke liedboek presenteerde zichzelf als middel om eenzaamheid en melancholie te verdrijven, waanzin en gekte te bestrijden, en om de feestvreugde in gezelschappen te verhogen. Het geestelijke liedboek was daarentegen juist bedoeld als tegengif voor al dit ongeremde en amoreuze; het bood een heilzaam tegenwicht voor de overmaat aan onkuise, duivelse muzikale genoegens, tot glorie van Gods schepping.

Ook behoefden en zieken vielen voor de genezing en verzachting van hun leed op het vertrouwde liedrepertoire terug. Er werd niet alleen voor hen gezongen, maar zij zongen ook zelf, zoals blijkt uit een sterfbedbeschrijving in een vroeg-achttiende-eeuwse liedbundel. Een zekere Anthony de Ridder zong volgens een ooggetuige vlak voordat hij stierf de ‘Swanen-zanck, van een gelovige ziele, voor haer scheidende uyt haer lichaem’ uit Busschoffs *Nieuwe lof-sangen, en geestelijke liedekens* (1624). Midden in het lied stopte hij echter met zingen, omdat de woorden niet correspondeerden met zijn gevoel. Hij was helemaal niet droevig! Hij was juist verheugd zich spoedig met Christus te kunnen verenigen, en zong dus vol blijdschap.

’T woord van *droefheid* nauw gesproken
Valt soo vreemt in Ridders mond,
Dat syn sang wordt afgebrooken,
Berstend uyt ter selven stond:
Droefheid! houw! ik heb geen smerten:
Droefheid! neen; ’k sing nu niet meer
Die te vrolijk bent van herten
Nu ik tot myn Jesus keer:
’T is geen Yling, ô Vrindinnen!
Die de Ridder singen doet,
Maar de vreugde, die van binnen
Werksaam is tot overvloed.²³⁰

Nederlanders uit de Gouden Eeuw zongen van de wieg tot het graf, en er was voorlopig niemand die ze van die energieke en troostende bezigheid af kon brengen. ‘Wie sal dan onse Nederlanders, het singhen kunnen ofte moghen verbieden?’, had de rooms-katholieke priester-dichter Salomon Theodotus zich in zijn liedboek *Paradys der gheestelycke en kerkelijke lofsangen* (1621) al verwonderd afgevraagd.²³¹ Een retorische vraag, want dat het ooit zover zou komen kon niemand zich toen voorstellen. Toch voltrok dat proces zich uiteindelijk, sluipenderwijs, in de levens van onze voorouders gedurende de twintigste eeuw, vooral toen radio en televisie hun intrede deden. Deze nieuwe media snoerden veel potentiële zangers bij voorbaat de mond. De zangtraditie is in het religieuze circuit het langst in ere gehouden: enkele zeventiende-eeuwse liederen zijn opgenomen in het *Liedboek voor de kerken* en worden tot op de dag van vandaag gezongen.²³² Ook doperse liederen die ooit door emigranten werden meegenomen doen tegenwoordig nog dienst bij bepaalde doopsgezinde groeperingen in Amerika.²³³ En bij ons is bijvoorbeeld Lodensteins liedboek *Uytspanningen* (1676) in kleine kring nog steeds in gebruik. De eenentwintigste-eeuwse Nederlander zingt met overgave in zijn vrije tijd: bij de talrijke klassieke en populaire amateurkoren, op smartlappen- en karaoke-festivals, of in ‘meezing-Matthaeussen’, ‘meezing-Messiahs’, of musicals in de MeezingBioscoop. Maar de mensen die op school en thuis uit liedboeken hebben leren zingen behoren inmiddels tot een uitstervende generatie.

Noten

Een beknopte versie van de hier gepresenteerde tekst verscheen als 'Pharmacy for the body and soul. Dutch Songbooks in the Golden Age' in: Iain Fenlon (ed.), *Early Music History. Studies in medieval and early modern music*, vol. 27. Cambridge University Press 2008, pp. 217-285.

- 1 Kuyper, 'Het calvinisme en de kunst' (1959), p. 137.
- 2 Dit geldt ook voor andere Europese landen, maar voor Nederland wel in het bijzonder. Vgl. Murata, 'Image and eloquence' (2005), p. 379: 'Surviving scores [...] hardly give a complete picture of seventeenth-century singing.'
- 3 Ook in de bekende muziekencyclopedieën: Sadie, *The new Grove's dictionary* (2001) en Blume & Finscher, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1997) ontbreekt het lemma 'liedboek'. Wel wordt in *The new Grove's* bij het lemma 'Low Countries, §II, 2: Traditional music, 1. Vocal music' kort aandacht besteed aan het Nederlands volksliedrepertoire (W. Bosmans, deel 11, pp. 249-252), en bevat de MGG onder 'Niederlande, C. Volksmusik' een paragraaf over de geschiedenis en ontwikkeling van het Nederlandse lied sinds de middeleeuwen (L.P. Grijp, deel 7, pp. 194-200).
- 4 Kalff, *Het lied in de middeleeuwen* (1884), p. 666.
- 5 Harper, *German secular songbooks* (2003). Vgl. Von Waltberg, *Venus-Gärtlein* (1890), inleiding.
- 6 Zie Perella, 'Bénigne de Bacilly and the Recueil des plus beaux vers' (2000), passim.
- 7 Leopold, 'Remigio Romano's collection of lyrics for music' (1983-1984).
- 8 Veldhorst, 'Elc hoor met vlijt' (1995). Vgl. Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), p. 163.
- 9 Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), pp. 282 en 296.
- 10 Borch, *Brusselschen blom-hof van Cupido* (1641), fol. *7r-v.
- 11 De Bruin & Oosterman, *Repertorium van het Nederlandse lied* (2001). Uitgangspunt van dit repertorium is het lied: naast titels van liedboeken bevat het dus ook andere zestiende-eeuwse bronnen waarin liederen zijn opgenomen (zoals pamfletten, toneelstukken en handschriften). Er zijn alleen al 522 drukken tot 1600 opgenomen.
- 12 Scheurleer, *Nederlandsche liedboeken*. Het eerste deel telt 3887 titels, het supplement 660. Ondanks de hier geformuleerde kritiek moet worden benadrukt dat Scheurleer voor zijn tijd baanbrekend werk voor de Nederlandse muziekgeschiedenis heeft verricht. Zie zijn monografieën *De Souterliedekens* (1898) en *Het muziekleven van Amsterdam in de zeventiende eeuw* (1904). Vgl. Grijp, 'Daniel François Scheurleer' (1994), pp. 309-322.
- 13 Idem, zie het voorwoord van Rasch in Scheurleer, *Nederlandsche liedboeken*, pp. 7-8.
- 14 Mogelijk heeft hij ze zelf niet gezien, en is hij louter op de titels afgegegaan. Voorbeelden zijn H. van de Borns *Sedigh leven* en A. Croches 's *Geests luthof*.
- 15 Höweler & Matter, *Fontes hymnodiae neerlandicae impressi 1539-1700* (1985).
- 16 Huybens, *Thesaurus canticorum Flandrensium* (2004). Het gaat om 985 exemplaren, maar bestaande uit slechts 163 oorspronkelijke titels, in 351 verschillende drukken.
- 17 Rikken, *Geïllustreerde liedboeken 1600-1700*. Niet gepubliceerde bibliografische catalogus.
- 18 *De Nederlandse Liederenbank*, waarin melodieën en teksten van het Nederlandse lied van de middeleeuwen tot de twintigste eeuw worden geïnventariseerd, is ontwikkeld aan het Meertens Instituut in Amsterdam, en bevat thans zo'n 125.000 nummers. Sinds 2007 is deze verzameling voor iedereen raadpleegbaar op www.liederenbank.nl.
- 19 Zie bijv. Konst, 'Nederlandse literatuur 1576-1754 in de Biblioteka Gdanska' (1995), pp. 137-149.
- 20 Vgl. Scheurleer, *Nederlandsche liedboeken*, het voorwoord van Rasch, pp. 7-9. Zie ook Harper, *German secular songbooks* (2003), p. 5.
- 21 Dat geldt bijvoorbeeld voor het zestiende-eeuwse politiek geladen *Geuzenliedboek*.
- 22 Een voorbeeld is het in de achttiende eeuw vaak herdrukte pikant-amoureuze *Thirsis minnewit* (1708), dat in de oorspronkelijke zeventiende-eeuwse versie van 1636 helemaal geen liedboek was.

- 23 Huybens, *Thesaurus*, p. xvi noemt als voorbeeld een liedbundel van Joan Mommaert, die volgens de titelpagina tenminste vijftien herdrukken heeft gekend, terwijl van lang niet alle vijftien tot op heden exemplaren zijn teruggevonden.
- 24 Over deze jeugdboekjes Spies & Van Toorn, 'Christen Jeugd, leerd Konst en Deugd' (1989), pp. 140-146.
- 25 Lohmeier, 'Die Verbreitungsform des Liedes im Barockzeitalter' (1979), pp. 54-55; Grootes, 'De bestudering van populaire literatuur' (1982-83), pp. 3-24; Van Selm, *Een menighte treffelijcke boecken* (1987), p. 234.
- 26 Van Selm, *Een menighte treffelijcke boecken*, passim; Grijp, 'Voer voor zanggrage kropjes' (1996), pp. 107-109.
- 27 *Een schoon liedekens Boeck* (1544), titelpagina.
- 28 *Amsterdamsche vreughde-stroom* (1654), opdracht.
- 29 Tesselschade Roemer Visscher, 'Aen mijn Heer Hooft op het overlyden van Mevrouw van Sulecom' (1637). Sneller & Van Marion, *De gedichten van Tesselschade Roemers* (1994), p. 30.
- 30 Eduard de Dene, *Testament rhetoricael* (1561). Aangehaald in Coigneau, 'Een vreughdich liedt' (1992), p. 256.
- 31 Zie o.a. Butt, *Music education* (1994), pp. 1 en 14.
- 32 Bellemans, *Den lieffelijcken paradys-vogel* (ed. 1695), fol. *3v.
- 33 Van Mechelen, *Het boeck der gheestelycke sangen* (1688), voor-reden, fol.*3r.
- 34 Dit is het motto van D.V. Coornherts *Lied-boeck* (1587). Gelderblom, 'Rust na lust: Coornhert als samensteller van zijn Lied-boeck' (1991), p. 17. Ook een doopsgezind auteur als Karel van Mander haalde dit citaat in zijn liedboeken geregeld aan.
- 35 Focquenbroch, *De herders-sangen van Vergilius Maro* (1666), p. 93.
- 36 Zie bijvoorbeeld Kümmel, *Musik und Medizin* (1977); Horden, *Music as medicine* (2000); De Jongh, 'Medicijn voor verdriet' (2000); De Jongh, *Muziek aan de muur* (2008), pp. 53-61.
- 37 Wits, *Stichtelijke bedenckinghe* (1679), fol. *4r; Stalpart van der Wiele, *Extractum catholicum* (1631). Eerder betitelde E.K. Grootes het liedboek van G.A. Bredero eveneens als 'een rijke apotheek'. Grootes, *Liederen van Bredero* (1994), p. 97.
- 38 Jacob Cats, *Sinne- en minnebeelden* (1996), deel 1, p. 10.
- 39 Eerste, tweede en vierde strofe uit het lied 'Krachtige medecijne voor die met melancholy ghequelt zijn, ende werden gherecommandeert vanden voortreffelicken Jubal' op de (van oorsprong Franse) melodie 'Poliphemus aen de stranden', *Haarlemse lente-bloempjes* (1647), p. 214; Veldhorst, *De Haarlemse bloempjes* (1999), pp. 53-54 en 84-85.
- 40 Spranckhuysen, *Antidotum teghen het delirium Papale* (1635), aangehaald in *Woordenboek der Nederlandsche taal*, supplement I, kols. 1375-1376.
- 41 Voor traditionele opvattingen over de medische legitimatie van amuseante literatuur: Pleij, 'Literatuur als medicijn' (1985), passim; Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), p. 642.
- 42 Over het zeventiende-eeuws Nederlands muziekleven: Balfoort, *Het muziekleven in Nederland* (1981); Grijp, *Een muziekgeschiedenis* (2001), pp. 182-333; Veldhorst, 'Musical life' (2004). Voor een beknopt overzicht van de toenmalige denkbeelden over muziek, speciaal in relatie tot de schilderkunst: De Jongh, *Muziek aan de muur* (2008).
- 43 Rasch, 'Een raadsman voor de kunsten' (1996), pp. 89-117.
- 44 Zie o.a. Smelik, 'Calvijn en de muziek' (2009), passim.
- 45 Aangehaald in Smelik, *O sangerige keeltjes* (1993), p. 13.
- 46 Over Nederlandse collegia musica: Zijlmans, *Vriendenkringen in de zeventiende eeuw* (1999), pp. 43-58; Barents-Vermeer, 'Het stadsmuziekcollege wordt opgericht' (2001), pp. 239-244.
- 47 De Bruijn & Florijn, *Revius* (2006), p. 93.
- 48 Zie de tabel in Grijp, 'Zingen in een kleine taal' (1995), p. 162. Vgl. ook de inventaris van een zeventiende-eeuwse boekhandelaar: Vanhulst, *The 'Catalogus librorum' of Jan Evertsen van Doorn* (1996).
- 49 Rebling, *Den lustelycken mey* (1950), p. 78. Zie ook Van Baak Griffioen, 'The value of "Gouden Eeuw" songbooks' (1993), pp. 66-75.

- 50 Rasch, 'Some mid-seventeenth century Dutch collections' (1972), pp. 160-200; Idem, 'P(i)eter Meyer, musician in Hamburg. Amsterdam, Sulzbach en Hamburg' (1990), p. 36-74.
- 51 Rasch, 'Some notes on the Camphuysen manuscript' (1973), pp. 30-43.
- 52 Vgl. Rasch, 'De muziekbibliotheek van Constantijn Huygens' (1987), p. 160.
- 53 Fragment uit het 'Deuntje. Aen Mr. Cornelis Tymensz Padbrué'. J.F.M. Sterck, *De werken van Vondel. Derde deel*, p. 405.
- 54 Over deze Nederlandstalige composities: Grijp, 'Zingen in een kleine taal' (1995), pp. 160-164. Zie ook Dirksen, 'Zingen in een kleine taal rond 1700' (2001). Speciaal over Padbrué's Nederlandstalige composities: Noske, *Music bridging divided religions* (1989), pp. 75-82.
- 55 Brief van P.C. Hooft aan J.A. Ban, 17 april 1642. Van Tricht, *De briefwisseling* (1976-1979), deel 3, no. 1100, p. 411.
- 56 Veldhorst, *De Haarlemse bloempjes* (1999), pp. 55-57.
- 57 Sluiter, *Psalmen, lof-sangen* (1661), fol. B4v; Wits, *Stichtelijcke bedenckinghe* (1679), fol. *2v.
- 58 Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), pp. 481-482, 681.
- 59 Weller, *Jan Miense Molenaer* (2002), pp. 171-176.
- 60 Zie voor deze vier voorbeelden; Roethlisberger, *Abraham Bloemaert* (1993), resp. nrs. 560, CB4, 626, H39.
- 61 Brief van Huygens aan Utricia Ogle. Rasch, *Driehonderd brieven over muziek* (2007), deel 2, p. 742-43: '[...] ceste excellente gorge, qui est capable de rendre telles les choses les plus mediocres'.
- 62 Van Tricht, *De briefwisseling* (1976-1979), deel 3, nr. 1318, p. 769.
- 63 Van Tricht, *De briefwisseling* (1976-1979), deel 2, nr. 758, p. 743: 'zoo luistert ten minsten nae 't hier nevensgevoeghde deuntjen van mijnen neeve Fabrj'.
- 64 Circa 1 november 1631: Van Tricht, *De briefwisseling* (1976-1979), deel 2, nr. 492, p. 259.
- 65 1 augustus 1633: Van Tricht, *De briefwisseling* (1976-1979), deel 2, nr. 587, p. 439.
- 66 Vgl. Murata, 'Image and eloquence' (2005), p. 385.
- 67 Dirksen, 'Zingen in een kleine taal rond 1700' (2001); Zielhorst, 'Liedkunst in Amsterdam rond 1700' (1991).
- 68 Van Tricht, *De briefwisseling* (1976-1979), deel 2, nr. 383, pp. 50-51. Zie ook Rasch, *Driehonderd brieven over muziek* (2007), deel 2, p. 268; een transcriptie van de melodie met zowel de Nederlandse als de Franse tekst staat op p. 270.
- 69 Zie over het *Geuzenliedboek* en verwante historische liedboeken ook Grijp, 'Van Geuzenlied tot Gedencck-clanck' (1994), pp. 118-132.
- 70 Over het Wilhelmus in vroeger tijden: De Bruin, 'Het Wilhelmus' (1998), pp. 16-42.
- 71 Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), pp. 92-93.
- 72 De la Fontaine Verwey, *Meester Harman Schinckel* (z.j.), pp. 22, 56.
- 73 Weekhout, *Boekcensuur in de Noordelijke Nederlanden* (1998), pp. 333 en 441.
- 74 Visser, 'De liedjesventer Cornelis Pietersz' (1993), pp. 164-171.
- 75 Pleij, 'Over de interpretatie van het oude lied' (2008), p. 27.
- 76 Voor een uitgebreide beschrijving van deze affaire: Weekhout, *Boekcensuur in de Noordelijke Nederlanden* (1998), p. 264 e.v.
- 77 *Een devoot en profitelijck boecxken* (1539), voorwoord. Vgl. Vellekoop, 'Een liedboekje in het "Devoot ende profitelijck boecxken"' (1997), pp. 103-117.
- 78 Mijn vertaling uit het Engels. Carter, 'Caccini's Amarilli, mia bella' (1988), p. 252.
- 79 *Nieuw Amstelredams lied-boeck* (1591), pp. 145-148; *Princesse liet-boec* (1605), pp. 37-38. Zie ook Van Marion, 'Het Princesse Liet-boec van 1605' (2007).
- 80 Voor een studie over het schriftuurlijke lied: Hofman, *Liedekens vol gheestich confoort* (1993).
- 81 'Het meest typerende genre van de poëzie van de bevindelijkheid', Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), p. 670. Zie ook Stronks, *Stichten of schitteren* (1996), passim.
- 82 Deutel, 't *Stichtelijck vermaeck* (1641), pp. 260-267.
- 83 Thomas Brice 1561-1562. Geciteerd in Watt, *Cheap print and popular piety* (1991), p. 40.
- 84 Sluiter, *Eibergsche sang-lust* (1670), fol. *5v-6v.

- 85 'Vorrede an den christlichen leser'. Mijn vertaling, naar het citaat in Kendrick, 'Devotion, piety and commemoration' (2005), p. 329.
- 86 Stalpart van der Wiele, *Madrigalia* (1960), inleiding, pp. 12-14.
- 87 Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), p. 678.
- 88 Voor een uitgebreider overzicht: Veldhorst, 'Amarilli in the Netherlands' (2009), passim.
- 89 Van Selm, 'Almanacken, lietjes' (1988-1989), pp. 50-55. Zie ook Van der Waals, *Prenten in de Gouden Eeuw* (2006), pp. 49, 107, 139-140.
- 90 Pleij, 'Literatuur als medicijn' (1985), p. 33.
- 91 'One tune in store that will indifferently serve for any ditty'. Geciteerd in Murata, 'Image and eloquence' (2005), p. 397.
- 92 Van Selm, 'Almanacken, lietjes', p. 51.
- 93 Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), p. 627.
- 94 Zie bijvoorbeeld Sluiter, *Eibergsche sang-lust* (1670), fol. *4v.
- 95 Beck, *Spiegel van mijn leven* (1993), pp. 211 en 225.
- 96 Delen, 'Vrouwenalba in de zestiende en vroege zeventiende eeuw' (1990), pp. 129-132. Zie ook Oosterman, 'Women's albums' (2004), pp. 94-99.
- 97 Oosterman, 'Mocht ik van haar verwerven'. p. 210.
- 98 Luijten, 'Swiren vol van leer' (1988); Kettering, *Drawings from the Ter Borch studio estate* (1988). Over een liederhandschrift met tekeningen van Gesina's vader: Snoep, 'Een zeventiende-eeuws liedboek' (1968).
- 99 Van Thiel, 'Anna Steyn en de schrijvers en tekenaars in haar liedboek' (2003).
- 100 Moelans, 'Hoe schrijf je een gedrukt lied?' (2008), passim.
- 101 Porteman, *Emblemata amatoria* (1983), p. 26. Nog vier andere voorbeelden in Kalff, *Het lied in de middeleeuwen* (1884), p. 653; hij noemt exemplaren van resp. *Souterliedekens*, *Den bloem-hof van de Nederlantsche jeught*, *Venus minnegiffens*, en Bredero's *Groot lied-boeck*.
- 102 Salman, *Populair drukwerk in de Gouden Eeuw* (1999), pp. 205-206, 299-316; Idem, 'Peddling in the past' (2003).
- 103 De zevende en de negende zang uit Focquenbroch, *De herders-sangen van Vergilius Maro* (1666), pp. 71-75 en 92-96.
- 104 Gysbert de Sille, *Dwalende liefde* (1645), p. 66.
- 105 Van Heemskerck, *Batavische arcadia* (de nieuwe uitgebreide uitgave van 1647), pp. 222-223.
- 106 Eerste en derde strofe van het beeldgedicht 'Op een Mooy-wē'ertge, door W. van Diest' (nr. 12 in een reeks: 'Op Schildery, Teikening en Naelde-werk: Ten Huize van Joffr. J.V.D.B.'). Oudaan, *Poëzy* (1712), pp. 130-131.
- 107 Verteld in het gedicht 'Triumphus Groninganus' van P. Bokelman. Te Winkel, *Ontwikkelingsgang* (1973), p. 186.
- 108 Deutel, 't *Kleyn Hoorns-liet-boeck* (1657), 'Tot den Christelijcken Sanger'.
- 109 *Sparens vreugdhen-bron* (1646): gedeelte uit de opdracht 'Aen de Haerlemsche Zangh-lievende dochters', die tevens gezongen kan worden op de melodie 'Poliphemus', fol. *8v-B1r.
- 110 Idem, fol. *3v-4r. Dit bijzonder kleine formaat liedboekje, 32°, wordt ook wel 'Mopsje' genoemd.
- 111 Brief van J. van der Burgh, 29-5-1634; Van Tricht, *De briefwisseling* (1976-1979), deel 2, nr. 630, p. 514: 'Dat UE, in haer schrijven vanden 7. deser, so waerde als de schepsels sijns vernufts, van wanschapenheit geliefte te betichten, ende het daer voor te houden als of de Reien, en d'anderen ten sang gesticht, door 't geselschap van wijs-teickens, beter opgetoit zouden schijnen, is, mijns bedunckens, eerder in UE een al te grote heusheit, als in haer eenige onvolmaectheit aangewesen'.
- 112 Huybens, 'Een onbekende zestiende-eeuwse uitgave' (1982).
- 113 Van Born, *Sticht-sangen* (1647), p. 169.
- 114 Over deze tekst van Michiel Vlack: Keersmaekers, *Wandelend in Den nieuwen lusthof* (1985), p. 24.
- 115 *Arions vingertuig* (1645), voorwoord.
- 116 *Aemstels vreugde-beeckje* (1645), opdracht. Vgl. ook *Utrechts zang-prieltjen* (1649): 'Nu hebbe ick om u

- lieden te gelieven [...] uyt dese allen te samen de beste stoffe by een gebracht, op dat ghy in plaetse van
veele met dit eene Boecxken u gerief cont hebben’.
- 117 Deutel, *’t Kleyn Hoorns-liet-boeck* (1657), p. 4.
- 118 Starter, *Friesche lust-hof* (1966-1967), deel 1, p. 17.
- 119 Bredero, *Boertigh, amoreus, en aendachtigh groot lied-boeck I* (1975), p. 19.
- 120 Citaten uit *Den nieuwen lust-hof* (1605) en *Cupido’s lusthof* (1613). Scheurleer, *Het muziekleven*, p. 85.
- 121 Harper, *German secular songbooks* (2003), pp. 7, 190, nam uitsluitend ‘geautoriseerde gehelen’ op, en
geen lukraak bijeengesprokkelde bloemlezingen. De vraag is of het onderzoek uiteindelijk gebaat is bij
het maken van zo’n onderscheid op basis van ordeningsprincipes. Je zou zeggen dat alle verschijnings-
vormen in principe van belang zijn.
- 122 Van Mechelen, *Het boeck der gheestelycke sangen* (1688), fol. *2v-3r; Idem, *Hondert- en twee- en veertigh
musicale sang-vooisen* (1688).
- 123 Spies, ‘Orde moet er zijn’ (1986), pp. 179-187; Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw* (1991), pp.
162-166; Oosterman, ‘Mocht ik van haar verwerven’ (2008), pp. 205-213.
- 124 Over de opbouw van deze omvangrijke bundel: Van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden* (2001), vooral pp.
37-56.
- 125 *Zeeusche nachtegael* (1623), titelpagina. Hetzelfde bijvoorbeeld ook in J.H. Krul, *Vermakelijcke uyren*
(1628) en *Eerlycke tytkorting* (1634). Eerder kwam zo’n in liederen uitgestippelde ‘route naar de aardse
volmaaktheid’ voor in Coornherts *Lied-boeck* (1587). Vgl. Gelderblom, ‘Rust na lust’ (1991), p. 37.
- 126 *Geestelick vreughde-beeckje* (1645), opdracht. In een convoluut in de Universiteitsbibliotheek Amster-
dam (OK 62-9842) zijn de wereldlijke *Sparens vreugdhen-bron* (1646) en *Geestelicken echo, of weer-galm
van veel schoone geestelijcke liedekens* (Antwerpen 1647) samengebonden.
- 127 Over deze nieuwe liedboeken: Keersmaekers, ‘Drie Amsterdamse liedboeken’ (1981), pp. 121-133; Idem,
Wandelend in Den nieuwen lust-hof (1985); Grootes, ‘Het jeugdig publiek’ (1987), pp. 72-88.
- 128 Spies, ‘Zoals de ouden zongen’ (1987), pp. 89-109.
- 129 Wellens, *’t Vermaeck der jeught* (1616). Zie ook Grootes, ‘Het jeugdig publiek’ (1987), p. 85.
- 130 Dat is iets wat nader onderzoek zou moeten uitwijzen. Anders dan naar de luxueuze liedboeken uit het
begin van de zeventiende eeuw, is naar deze sedecimo oblong liedboekjes uit het tweede kwart van de
eeuw nog nauwelijks onderzoek gedaan. Zie o.a. de bijlage in Verkrujssse, ‘P.C. Hoof: een toontje lager’
(1997), en Rikken, ‘Het Utrechts Zang-prieeltjen’ (2008), passim.
- 131 Grootes, ‘9 april 1622: Cornelis Lodowijcksz van der Plasse ontvangt een privilege’ (1993), pp. 202-206.
- 132 Raasveld, *Pictura, poesis, musica* (1995).
- 133 Vgl. Verkrujssse, ‘P.C. Hoof: een toontje lager’ (1997), pp. 79-97.
- 134 Zie bijvoorbeeld Franits, *Paragons of virtue* (1993), pp. 19-53; Rodney Nevitt Jr., *Art and the culture of love*
(2003), pp. 50-98; en Kolfin, *The young gentry at play* (2005), pp. 189-213.
- 135 Bijvoorbeeld Van der Veen, *Overzeesche zege-zangen* (1642), p. 3: poëzie was voor ‘traage lesers’, illustra-
ties konden iedereen lokken, en ‘Minnedeuntjes en Venusjanckerij’ trokken vooral de jeugd aan.
- 136 Camphuysen, *Stichtelycke rymen* (1665), p. 255. Vgl. Van den Doel, *Daar moet veel strijds gestreden zijn*
(1967).
- 137 Over dit streven van kunstenaars naar ‘oogbedrog’ en het verzet daartegen: Sluijter, *Seductress of sight*
(2000), pp. 9-15, 115-131, citaten op p. 12.
- 138 Camphuysen, *Stichtelycke rymen*, (1647).
- 139 Porteman, ‘Embellished with emblems’ (1992), pp. 75-76.
- 140 Van Thiel, ‘De illustraties van Bredero’s liedboek’ (1983), pp. 117, 128. Zie ook Kolfin, *The young gentry at
play* (2005), pp. 196, 199-200.
- 141 Verkuyll, *Battista Guarini’s ‘Il Pastor Fido’* (1971), pp. 266, 287.
- 142 Porteman, *Emblemata amatoria* (1983), pp. 7, 25-29; Grootes, ‘Het jeugdig publiek’ (1987), p. 83.
- 143 Vgl. Snoep, ‘Een zeventiende-eeuws liedboek’ (1968), pp. 79-80; Keersmaekers, *Wandelend in Den nieu-
wen lust-hof* (1985), p. 11.
- 144 Wellens, *’t Vermaeck der jeught* (1616), fol. Biv.

- 145 Over dit wijdverbreide, Nederlandse fenomeen van plaatselijke liedboeken: Grijp, 'Local song books' (1993), pp. 76-88. Zie ook Veldhorst, *De Haarlemse bloempjes* (1999), pp. 21-22.
- 146 Schenkeveld-Van der Dussen, *Met en zonder lauwerkrans* (1997), p. 64
- 147 Het citaat is afkomstig uit *Haerlemsche winter-bloempjes* (1647), fol. A3v. Over het petrarkisme in de Nederlandse literatuur: Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde* (1934).
- 148 Bredero, *Boertigh, amereus, en aendachtigh groot lied-boeck 1* (1975), p. 28.
- 149 Fonteyn, *Romilius en Pelagia* (1644), fol. D3r.
- 150 Veldhorst, *De perfecte verleiding* (2004), in het bijzonder pp. 124-129, 178.
- 151 Van Gelder, *Zeepest* (2008), pp. 95-100.
- 152 Van der Vinne, *Dagelijckse aentekeninge* (1979), pp. 35, 174-176.
- 153 Krul, *Minne-spiegel ter deugden* (1639), pp. 49-50.
- 154 Perella, 'Bénigne de Bacilly and the Recueil des plus beaux vers' (2000), pp. 247-249.
- 155 Kalf, *Het Nederlands lied in de middeleeuwen* (1884), p. 668; Schotel, *Het oud-Hollandsch huisgezin* (1904), p. 177; Roy van Zuydewijn, *Antiek van het Nederlandse platteland* (1982), p. 61.
- 156 Kalf, *Het Nederlands lied in de middeleeuwen* (1884), p. 667.
- 157 *Den koddiger opdisser* (1672), pp. 161-167. Het lied ging op de melodie 'Laburette tirelette'.
- 158 Over Nederlandse toneelmuziek in de zeventiende eeuw: Veldhorst, *De perfecte verleiding* (2004).
- 159 Over Bolognino's toneelliederen: De Cooman, 'Van podium naar liedboek' (2003), passim.
- 160 Ysermans, *Triumphus Cupidinis* (1628), p. 127.
- 161 Dubbels, *Helikon* (1645), p. 17.
- 162 *De nieuwe hofsche rommelzoo* (1655), p. 260.
- 163 *Olipodrigo* (1654), p. 209; *Amsterdamse mengelmoez* (1658), pp. 110-111.
- 164 Bredero, *Boertigh, amereus, en aendachtigh groot lied-boeck 1* (1975), pp. 403-406; *Amsterdamsche Pegasus* (1627), p. 92; *Hollants nachtegaeltien* (1633), p. 241; *Sparens vreughden-bron* (1643), p. 161; *t'Amsterdamsche rommelzootje* (1651), pp. 69-71. Zie voor een vergelijkbare populariteit van het liefdespaar in de beeldende kunst: Van den Brink & De Meyere, *Het gedroomde land* (1993), pp. 313-314.
- 165 *Musica divina di XIX autori illustri a III. V. VI et VII. voci, nuovamenta raccolta da Pietro Phalesio*. Antwerpen 1583. Deze bundel werd tot 1634 tenminste zeven keer herdrukt.
- 166 Van Santen, *Lichte Wigger* (1617), fol. B4r. Zie over de melodie van Ferretti en de toepassing ervan door Nederlandse dichters: F.H. Matter in Bredero, *Boertigh, amereus, en aendachtigh groot lied-boeck 111* (1979), pp. 142-145.
- 167 Over deze kwestie ook Grijp, 'Voer voor zanggrage kropjes' (1996), pp. 111-116.
- 168 Mak, *Dit is een suverlijc boecxken* (1957).
- 169 Heijting, 'Boeken en lectuur in het Behouden Huys' (1997), pp. 147-168.
- 170 Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), p. 93.
- 171 Zie voor de prijzen van liedboeken: Van Selm, *Een menigthe treffelijcke boecken* (1987), passim; Grijp, 'Voer voor zanggrage kropjes' (1996), pp. 99-104.
- 172 Biens, *Handt-boecxken der christelijcke gedichten* (1635), 'Voor-reden aen de Rijm-lievende ende leer-gierige jeught', fol. *2v.
- 173 De Decker, *Alle de rym-oeffeningen* (1726), p. 373.
- 174 Sluiter, *Psalmen, lof-sangen* (1661), fol. B2r-v.
- 175 Fockens, *Klucht van den Italiaanschen schoorsteenveger* (1662), fol. A3r. In het verleden is dit fragment door enkele historici verkeerdelijk toegeschreven aan Jan Harmensz Krul.
- 176 Fockens, *Klucht van droncken Hansje* (1657), fol. A4v.
- 177 Focquenbroch, *Thalia, of geurige sang-godin* (1682), fol. *8r-v.
- 178 Over de doopsgezinde liedboekproductie: Visser, *Broeders in de geest* (1988); Visser, Hoogewoud & Voolstra, *Het lied dat nooit verstomde* (1988); Grijp, 'A different flavour in a psalm-minded setting' (1994).
- 179 Huygens, *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel* (1641), pp. 54-56, 138. Zie ook Noske, 'Huygens, de musicus' (1987).
- 180 Lenselink, *De Nederlandse psalmberijmingen* (1983), passim; Luth, 'Daer wert om 't seerste uytgekreten'.

- (1986), deel 1, pp. 111-116, 128-130, 147-156; Matter, 'Als oft het tot noch toe quaet ware geweest' (1987), p. 172.
- 181 Over stichtelijke liedbundels binnen de gereformeerde gemeente: Stronks, *Stichten of schitteren* (1996).
- 182 I.I., *Pruys liedt-boeck* (1604), p. 4. Dit liedboekje werd destijds in Alkmaar gedrukt voor de doopsgezinde gemeente in de Poolse havenstad Gdańsk. Grijp, 'De Rotterdamsche Faem-Bazuyn', p. 28.
- 183 Sluiter, *Eibergsche sang-lust* (1670), fol. *4r-v: 'De levendige stem heeft wel een bysondere kracht boven een dood geschrift; maar een dood geschrift sal de levendige stem lang overleven'.
- 184 Boudewijns, *Het prieelken der gheestelyker wellusten* (1927), p. 31. Zie over deze kwestie ook Grijp, *Het Nederlandse lied* (1991), pp. 33-35.
- 185 Bijvoorbeeld 'Een Nieuw liedeken vant afscheydt der Spangiaerden mispresen, diet niet singhen kan mach het lesen'. Kuiper & Leendertz, *Het Geuzenliedboek* (1924-1925), deel 1, p. 261. Overigens werd in de opdracht van *Den nieuwen lust-hof* (1602) bij uitzondering wel gewezen op die dubbele mogelijkheid van 'zinghen ofte doorlesen'. Keersmaekers, *Wandelend in Den Nieuwen Lust-hof* (1985), p. 22.
- 186 Bijvoorbeeld Van der Veen, *Overzeesche bruylofszangen* (1642), p. 324: 'Pastorael Feest-Dicht [...] 'Men kan 't ook zingen op de stem Yets moet ik u Laura vragen'.
- 187 Camphuysen, *Stichtelycke rymen* (1624), fol. A2r
- 188 Weekhout, *Boekensuur in de Noordelijke Nederlanden* (1998), pp. 54-55, 108-109, 116; Leemans, *Het woord is aan de onderkant* (2002), pp. 150, 166.
- 189 Sluiter, *Psalmen, lof-sangen* (1661), fol. B2r.
- 190 Wits, *Stichtelycke bedenckinghe* (1679), fol. *4r. 'Minne-beekjes' verwijst naar een populair wereldlijk liedboek, het *Amstedams minne-beeckie*.
- 191 Velingius, *Zedige ledigheid* (1736), p. 113.
- 192 Simonides, *Ouranopolites ofte verhemelde ziele* (1658), p. 87.
- 193 Tweede en derde couplet uit het zesstrofje lied 'Snaakze Frats', op de melodie 'La Petit Royaal'. In: *d'Olipodrigo* (1654), pp. 112-116; 'Op een stoeyende Juffrouw', in *Stoetkant oft nieuwe jaers gift* (1655), p. 108. Vgl. ook de bloemlezing van Van Straten, *Razernij der liefde* (1992).
- 194 Bredero, *Boertigh, amoreus, en aendachtigh groot lied-boeck* 1 (1975), p. 108.
- 195 De 'ontmaskering' van deze metaforen is in Nederland vooral het werk geweest van kunsthistoricus Eddy de Jongh. Zie o.a.: De Jongh, 'A bird's-eye view of erotica (2000). Vgl. De Jongh & Luijten, *Spiegel van alledag* (1997). Zie voor talrijke dubbelzinnigheden in de toenmalige poëtische terminologie ook Heestermans, *Erotisch woordenboek* (1980).
- 196 Sluiter, *Rembrandt and the female nude* (2006), hoofdstuk 5: 'Moral disapproval and erotic impact', speciaal p. 146.
- 197 Groenendijk & Roberts, *Losbandige jeugd* (2004), pp. 29, 62-63. Zie ook: Idem, 'Wearing out a pair of fool's shoes' (2004), pp. 139-156.
- 198 Speciaal over de reacties op het dansen: Naerebout, 'Snoode exercitien' (1990).
- 199 Leeftang, 'Het aards paradijs' (1995), pp. 116-126.
- 200 Uitgebreid over de grieven van Quintijn tegen de Haarlemse jeugd: Dorren, *Het soet vergaren* (1998), pp. 53-61. Zie over de illustraties in deze bundel Kolfin, 'Drincken ende klincken' (2001). Overigens werd het probleem van de ongewenste zwangerschap ook in veel liedboeken onderkend.
- 201 Den Heussen, *Den christelijcken jongeling*. 3de druk, Amsterdam 1644, p. 76.
- 202 Die term komt ook in titels van liedboeken voor, bijvoorbeeld 't *Vermaeck der jeught, waer in ghevonden worden veel schoone eerlijcke, amoreuse ghesanghen, trouwdichten, sonnetten en andere vermaeckelijcke ghedichten* (1612) of *Apollo of ghesangh der musen, wiens lieflijcke stemmen merendeels in vrolijcke en eerlijcke gheselschappen werden ghesonghen* (1615).
- 203 Gemeentearchief Utrecht, Kerkeraad Nederlandse Hervormde Gemeente 10, 29 januari 1672. Kort daarvoor had een zekere Wilhelmus Paddenburgh ook al bekend 'vuijle kluchten te hebben gedruckt en vercocht, en oock eenighe onkuijische liedboekjens, genoemt *Naelt en draet*, en *Uijtrechts nachtegaaltje*'. Idem, 12 januari 1672.
- 204 Bellemans, *Den lieffelycken paradys-vogel* (ed. 1695), fol. *2r.

- 205 Camphuysen, *Stichtelycke rymen* (1647), pp. 324-326.
- 206 Van Dans, *Scoperos satyra ofte Thyrsis minnewit* (1668), fol. *4r: het diende 'tot leering en merckelijck voordeel'.
- 207 Voor een historisch overzicht van muzikale censuur: Korpe, Reitov & Cloonan, 'Music censorship from Plato to the present' (2006). Dit citaat op p. 246.
- 208 Sluiter, *Psalmen, lof-sangen* (1661), fol. C3v.
- 209 Boudewijns, *Het prielken der gheestelyker wellusten* (1927), pp. 29-30.
- 210 Geciteerd in Spies & Van Toorn, 'Christen Jeugd, leerd Konst en Deugd' (1989), p. 140.
- 211 E. Gruber, *Synopsis Musica* (Regensburg 1673), 'Christlicher Vorbericht'. Geciteerd in Butt, *Music education* (1994), p. 15.
- 212 Busschoff, *Nieuwe lof-sangen* (1694), p. 215, fragment uit het gedicht 'Noodige Waerschouwinge'. Geciteerd in Stronks, *Stichten of schitteren* (1996), p. 27.
- 213 *Het priel der gheestelicker melodië* (1614), fol. *3r-v.
- 214 Cats, *Klagende maeghden* (1633), 'Nieuwe Gesangen, op nieuwe soet-luydende wysen', pp. 161-162.
- 215 Sluiter, *Psalmen, lof-sangen* (1661), fol. C2r.
- 216 Sluiter, *Eibergsche sang-lust, of, geestelijke liedekens* (1670), fol. *5v.
- 217 Aangehaald in Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland* (2008), p. 665. Zie ook Stronks, 'Een stichtelijk offensief' (2001), p. 302.
- 218 Sweers, 'The power to influence minds' (2005), pp. 65-87.
- 219 *NRC Handelsblad*, 28 juli 2007.
- 220 Van Stipriaan, *Het volle leven* (2002); Frijhoff & Spies, *1650: Hard-won unity* (2004); Porteman & Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen* (2008).
- 221 Johannesson, 'Johan Ekeblad und das französische Lied' (1979), pp. 97-107.
- 222 Vgl. Harper, *German secular songbooks of the mid-seventeenth century* (2003), p. 24: 'It is tempting to describe the relationship between German writers and the Low Countries – primarily the Northern Netherlands – and the influence of that area on Germany as the best kept secret of Baroque research. Actually it has not been a secret for a long time'. Baron, 'Dutch influences on the German secular solo-continuo lied' (1971), pp. 43-55; Bornemann, *Anlehnung und Abgrenzung* (1976); Idem, 'Der Friesche lusthof und die Teutsche Muse' (1976), pp. 89-106.
- 223 Smit, 'Invloed van Italiaanse en Franse liedteksten' (1962), pp. 205-213; Veldhorst, 'Amarilli in the Netherlands' (2009), passim.
- 224 Spies, 'Zoals de ouden zongen, lazden de jongen' (1987), passim. Deze interessante stelling is door latere onderzoekers zonder meer overgenomen.
- 225 D.P. Pers' embleem-liedboek *Bellerophon* (1614) werd tot 1695 dertien keer herdrukt.
- 226 Dat geldt bijvoorbeeld voor de leesverzen in J. van Lodensteins *Uytspanningen* (1676).
- 227 Smelik, *O sangerige keeltjes* (1993), p. 41.
- 228 Stapel, *Het lusthof der zielen* (1681), fol. *5r.
- 229 Visser, *Het lied dat nooit verstomde* (1988), p. 33.
- 230 Gordon de Graeuw, *Pöesy* (1710), pp. 272-273. Aangehaald in Stronks, *Stichten of schitteren* (1996), p. 29.
- 231 Aangehaald door Smelik, *O sangerige keeltjes* (1993), p. 15. Zie ook Stronks, 'Een stichtelijk offensief' (2001), pp. 309-310.
- 232 Bijvoorbeeld liederen van Camphuysen en ook Gezang 405, 'Mijn God waar zal ik henen gaan?', dat anoniem in de bundel *Veelderhande liedekens* van ca. 1550 was opgenomen, vervolgens in diverse Hoornse liedboeken, en in Claes Stapels *Lusthof der zielen* (1681) waar het toegeschreven werd aan de doopsgezinde auteur Menno Simons. Vgl. Visser, *Het lied dat nooit verstomde* (1988), pp. 19-22.
- 233 Dat geldt voor enkele Nederlandse liederen die in vertaling werden opgenomen in het Duitstalige liedboek *Auss Bundt, Das ist: Ettliche schöne Christenliche Lieder* (1ste druk 1564). Lied 131, 'O Gott Vater, wir loben Dich und deine Güte preisen' van de zeventiende-eeuwse Haarlemse leraar Lenaert Clock, wordt nog steeds in elke dienst van de Amishen gezongen.

Bibliografie

- Aemstels vreugde-beeckje, gestroomt uyt het breyn van verscheyde soet-vloeyende rijmers.* Amsterdam 1645.
- Amsterdamsche Pegasus, waer in (uyt lust) by een vergadert zijn, veel minnelijcke liedekens (noyt voor desen gedruckt) gestelt op verscheyden nieuwe stemmen.* Amsterdam 1627.
- Amsterdamsche vreughde-stroom, bestaende in zoete, vrolijcke ende aengename nieuwe deuntjes ende aerdighe toontjes, gevloeyt uyt het breyn van verscheyden minlievende gheesten.* Amsterdam 1654.
- Amsterdamse mengel-moez. Bestaende uit veelderhande bootzigh, en geestigh rijm-tuigh, als kusjens, minne-deunen, verjaar-zangen, drink-lieden.* Amsterdam 1658.
- 't Amsterdamsche rommel-zootje, Met verscheyde minne-deuntjens, lief-lockende vrijagie, en treffelijcke harders-sangen, door verscheyde gentile geesten gecomponeert.* Amsterdam [na 1650].
- H.P. Apperloo-Boersma & H.J. Selderhuis (red.), *Calvijn en de Nederlanden.* Apeldoorn 2009.
- Arions vingertuig.* Amsterdam 1645.
- Ruth van Baak Griffioen, 'The value of "Gouden Eeuw" songbooks in the performance of seventeenth-century Dutch instrumental music'. In: *Canadian journal of Netherlandic studies* 14, 1 (1993), pp. 66-75.
- Dirk J. Balfoort, *Het muziekleven in Nederland in de zeventiende en achttiende eeuw.* 2e herziene druk door R.A. Rasch. Den Haag 1981.
- Gerda Barents-Vermeer, 'Utrecht, 1 januari 1631: Het stadsmuziekcollege wordt opgericht. Muziekcolleges in de Republiek'. In: Grijp, *Een muziekgeschiedenis*, pp. 239-244.
- J.H. Baron, 'Dutch influences on the German secular solo-continuo lied in the mid-seventeenth century'. In: *Acta musicologica* 43, 1 (1971), pp. 43-55.
- David Beck, *Spiegel van mijn leven: een Haags dagboek uit 1624.* Ed. S.E. Veldhuijzen. Hilversum 1993.
- Daniel Bellemans, *Den lieffelycken paradys-vogel, tot Godt om hoogh vliegende.* 11e druk, Brussel 1695.
- Wim van den Berg & Johanna Stouten (red.), *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen.* Groningen 1987.
- Friedrich Blume & Ludwig Finscher (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* 2e druk, Kassel/Stuttgart 1997.
- Willem van der Borch (Guilhelmo a Castro), *Brusselschen blom-hof van Cupido.* Brussel 1641.
- Johan van Born, *Sticht-sangen.* Amsterdam 1647.
- U. Bornemann, *Anlehnung und Abgrenzung: Untersuchungen zur Rezeption der Niederländischen Literatur in der Deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts.* Assen 1976.
- U. Bornemann, 'Der Friesche lusthof und die Teutsche Muse. Beispiele der Jan Jansz. Starter-Rezeption in der Deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts'. In: *Neophilologus* 60, 1 (1976), pp. 89-106.
- Katherina Boudewyns, *Het prielken der gheestelyker wellusten.* Ed. H. van Belle, Antwerpen 1927.

- G.A. Bredero, *Boertigh, amoreus, en aendachtigh groot lied-boeck*. Ed. G. Stuiveling, A. Keersmaekers, C.F.P. Stutterheim, F. Veenstra en C.A. Zaalberg (deel 1, Culemborg 1975); Stuiveling, Keersmaekers, Stutterheim, Veenstra, Zaalberg en P.J.J. van Thiel (deel 2, Leiden 1983) en F.H. Matter (deel 3, Den Haag 1979).
- Peter van den Brink & Jos de Meyere (red.), *Het gedroomde land: schilderkunst in de Gouden Eeuw*. Zwolle/Utrecht 1993.
- Enny de Bruijn & Henk Florijn, *Revius: dichter, denker, dominee*. Houten 2006.
- Martine de Bruin, 'Het Wilhelmus tijdens de Republiek'. In: *Volkkundig bulletin* 24, 1 (1998), pp. 16-42.
- Martine de Bruin en Johan Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch (e.a.), *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*. Gent/Amsterdam 2001.
- B. Busschoff, *Nieuwe lof-sangen, en geestelijke liedekens*. 17e druk, Amsterdam 1694.
- John Butt, *Music education and the art of performance in the German Baroque*. Cambridge 1994.
- D.R. Camphuysen, *Stichtelycke rymen*. Amsterdam 1624.
- D.R. Camphuysen, *Stichtelycke rymen, om te lesen ofte singhen: onderscheyden in III deelen, op nieuws oversien en grootlijckx vermeerdert, oock de noten van druck-fauten ghecorrigeert, en verrijckt met vele copere figuren*. Amsterdam 1647.
- D.R. Camphuysen, *Stichtelycke rymen*. Rotterdam 1665.
- Tim Carter, 'Caccini's Amarilli, mia bella: Some questions (and a few answers)'. In: *Journal of the royal musical association* 113 (1988), pp. 250-273.
- Tim Carter & John Butt (eds.), *The Cambridge history of seventeenth-century music*. Cambridge 2005.
- Jacob Cats, *Klagende maeghden*. Dordrecht 1633.
- Jacob Cats, *Sinne- en minnebeelden*. Ed. Hans Luijten. Den Haag 1996.
- Dirk Coigneau, 'Een vreughdich liedt moet ick vermanen': positie en gebruikswijzen van het rederijkerslied'. In: Frank Willaert & Johan Oosterman (red.), *Een zoet akkoord: Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, pp. 255-267, 404-413.
- Ingeborg De Cooman, 'Van podium naar liedboek: Guilelmus Bolognino en de toneelliederen in Dorothea Maeghet ende martelaresse (1641)'. In: *De zeventiende eeuw* 19, 2 (2003), pp. 212-225.
- Ingeborg De Cooman, Hubert Meeus & Maartje De Wilde, 'Tot vermaeck van alle Sang-lievende Liederen': het zeventiende-eeuwse Nederlandse lied in handschrift en druk. Antwerpen 2004.
- J. van Dans, *Scoperos satyra ofte Thyrsis minnewit*. 3e druk, Amsterdam 1668.
- Jeremias de Decker, *Alle de rym-oeffeningen, in beter orde geschikt, met eenige dichten en t leven des schryvers*. Amsterdam 1726.
- M.A. Delen, 'Vrouwenalba in de zestiende en vroege zeventiende eeuw'. In: K. Thomassen (red.), *Alba amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet: het album amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden*. Maarssen/Den Haag 1990, pp. 129-132.
- A.Th. van Deursen (red.), *Veelzijdigheid als levensvorm: facetten van Constantijn Huygens' leven en werk*. Deventer 1987.
- J.J. Deutel, 't *Stichtelijck vermaeck der deucht-lievende jonckheydt*. Hoorn 1641.
- J.J. Deutel, 't *Kleyn Hoorns-liet-boeck, inhoudende een'ge psalmen Davids, lof-sanghen, en gheestelijke liedekens*. Hoorn 1657.

- Pieter Dirksen, 'Zingen in een kleine taal rond 1700: Cornelis Sweerts houdt een pleidooi voor het gebruik van de eigen taal in de muziek'. In: Grijp 2001, pp. 317-321.
- H.G. van den Doel, *Daar moet veel strijds gestreden zijn: het leven van Dirk Rafaelsz Camphuysen (1586-1627)*. Meppel 1967.
- Gabrielle Dorren, *Het soet vergaren. Haarlems buurtleven in de zeventiende eeuw*. Haarlem 1998.
- Pieter Dubbels, *Helikon, bestaande in zangen, kusjes en mengel-rijm*. Amsterdam 1645.
- Een devoot en profitelijck boeckken, inhoudende veel gheestelijke liedekens ende leysenen*. Antwerpen 1539.
- Een schoon liedekens Boeck inden welcken ghy vinden sult veelderhande liedekens*. Antwerpen 1544.
- Melchior Fockens, *Klucht van dronkken Hansje*. Amsterdam 1657.
- Melchior Fockens, *Klucht van den Italiaanschen schoorsteenveger*. Amsterdam 1662.
- W.G. van Focquenbroch & Johannes Ulaeus, *De herders-sangen van Vergilius Maro, in Neerduyts gesongen, op twee verscheydene toonen*. Amsterdam 1666.
- W.G. van Focquenbroch, *Thalia, of geurige sang-godin*. Amsterdam 1682.
- H. de la Fontaine Verwey, *Meester Harman Schinckel. Een Delftse boekdrukker van de zestiende eeuw*. Rotterdam/'s-Gravenhage z.j.
- Barend Fonteyn, *Romilius en Pelagia*. Amsterdam 1644.
- W.E. Franits, *Paragons of virtue. Women and domesticity in seventeenth-century Dutch art*. Cambridge 1993.
- Willem Frijhoff & Marijke Spies, *1650: Hard-won unity. Dutch Culture in European Perspective*. Assen/Basingstoke 2004.
- Vic Gammon, *Desire, drink and death in English folk and vernacular song, 1600-1900*. Aldershot 2008.
- Geestelick vreugde-beeckje, toe-ge-eygent aen de Hollantse jeughd*. Amsterdam 1645.
- Roelof van Gelder, *Zeepost. Nooit bezorgde brieven uit de 17de en 18de eeuw*. Amsterdam/Antwerpen 2008.
- Arie-Jan Gelderblom, 'Rust na lust: Coornhert als samensteller van zijn 'Lied-boeck' (1575)'. In: Idem, *Mannen en maagden in Hollands tuin: interpretatieve studies van Nederlandse letterkunde 1575-1781*. Amsterdam 1991, pp. 13-40.
- G. Gordon de Graeuw, *Poësy*. Amsterdam 1710.
- Louis P. Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991.
- Louis P. Grijp, 'De Rotterdamse Faem-Bazuyn: de lokale dimensie van liedboeken uit de Gouden Eeuw'. In: *Volkkundig bulletin* 18, 1 (1992), pp. 23-78.
- Louis P. Grijp, 'Local song books in the Golden Age'. In: *Canadian journal of Netherlandic studies* 14, 1 (1993), pp. 76-88.
- Louis P. Grijp, 'Van Geuzenlied tot Gedenck-clanck. Eerste deel: Het geuzenliedboek in de Gouden Eeuw'. In: *De zeventiende eeuw* 10 (1994), pp. 118-132.
- Louis P. Grijp, 'Daniel François Scheurleer (1855-1927) en het volkslied'. In: *Volkkundig bulletin* 20, 3 (1994), pp. 309-322.
- Louis P. Grijp, 'A different flavour in a psalm-minded setting: Dutch Mennonite hymns from the sixteenth and seventeenth centuries. In: A. Hamilton, S. Voolstra en P. Visser (red.), *From Martyr to Muppy (Mennonite Urban Professionals): a historical introduction to cultural as-*

- simulation processes of a religious minority in the Netherlands: the Mennonites*. Amsterdam 1994, pp. 110-132.
- Louis P. Grijp, 'Zingen in een kleine taal. De muzikale taalkeuze van Nederland'. In: *Volkskundig bulletin* 21, 2 (1995), pp. 153-184.
- Louis P. Grijp, 'Voer voor zanggrage kropjes. Wie zongen uit de liedboekjes uit de Gouden Eeuw?' In: Th. Bijvoet (red.), *Bladeren in andermans hoofd. Over lezers en leescultuur*. Nijmegen 1996, pp. 196-125.
- Louis P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam 2001.
- Louis P. Grijp & Frank Willaert (red.), *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen*. Amsterdam 2008.
- L.F. Groenendijk & B. Roberts, *Losbandige jeugd. Jongeren en moraal in de Nederlanden tijdens de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd*. Hilversum 2004.
- L.F. Groenendijk & B. Roberts, 'Wearing out a pair of fool's shoes': Sexual Advice for Youth in Holland's Golden Age'. In: *Journal of the history of sexuality* 13, 2 (2004), pp. 139-156.
- E.K. Grootes, 'De bestudering van populaire literatuur uit de zeventiende eeuw'. In: *Spektator* 12 (1982-83), pp. 3-24.
- E.K. Grootes, 'Het jeugdige publiek van de 'nieuwe liedboeken' in het eerste kwart van de zeventiende eeuw'. In: Van den Berg & Stouten 1987, pp. 72-88.
- E.K. Grootes, '9 april 1622: Cornelis Lodowijcksz. van der Plasse ontvangt een privilege van de Staten-Generaal voor het drukken van alle werken van Bredero: liedboeken'. In: Schenkeveld-van der Dussen 1993, pp. 202-206.
- E.K. Grootes, *Liederen van Bredero*. Amsterdam 1994.
- Haarlemse lente-bloempjes*. Haarlem 1647.
- Haarlemsche winter-bloempjes, op-geoffert aen de vreugd-lievende nymphjes*. Haarlem 1647.
- Haarlemsche mei-bloempjes, derde offer, aen de vreughd-lievende nymphjes*. Haarlem 1649.
- Anthony J. Harper, *German secular songbooks of the mid-seventeenth century*. Aldershot 2003.
- Johan van Heemskerck, *Batavische arcadia waer in onder 't loof-werck van liefkooserytjes, gehandelt wert van den oorspronck van 't oud Batavien*. Amsterdam 1647.
- H. Heestermans (red.), *Erotisch woordenboek*. Utrecht 1980.
- W. Heijting, 'Boeken en lectuur in het Behouden Huys: de gedrukte werken in de Barentsz-collectie van het Rijksmuseum'. In: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 4 (1997), pp. 147-168.
- F.E. den Heussen, *Den christelijcken jongeling. Dat is, Een stichtelijcke onderwysinge, hoe de jongelighen ende alle jonge lieden haer in leven ende wandel hebben christelijck te dragen*. 3e druk, Amsterdam 1644.
- Hollands nachtegaeltien verryt met een nieu tweede deel genaemd Hollands en Seeus nachtegaels sammengesang*. Amsterdam 1633.
- Bert Hofman, *Liedekens vol gheestich confoort: een bijdrage tot de kennis van de zestiende-eeuwse schriftuurlijke lyriek*. Hilversum 1993.
- Peregrine Horden (ed.), *Music as medicine: the history of music therapy since antiquity*. Aldershot 2000.
- C.A. Höweler & F.H. Matter, *Fontes hymnodiae neerlandicae impressi 1539-1700. De melodieën van het Nederlandstalig geestelijk lied 1539-1700. Een bibliografie van de gedrukte bronnen*. Nieuwkoop 1985.

- Gilbert Huybens, 'Een onbekende zestiende-eeuwse uitgave van Dit is een suverlijk boecxken'. In: *Quaerendo* 12 (1982), pp. 281-307.
- Gilbert Huybens, *Thesaurus canticorum Flandrensium. Het gedrukte Nederlandse liedboek in Vlaanderen (1508-1800)*. 1 Bibliografie. Miscellanea Neerlandica xxx. Leuven 2004.
- Constantijn Huygens, *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden* (Leiden, 1641). Ed. F.L. Zwaan, Amsterdam/Londen 1974.
- I.I., *Pruys Liedt-Boeck. Inhoudende schriftuurlijcke nieuwe liedekens*. Amsterdam 1604.
- K. Johannesson, 'Johan Ekeblad und das französische Lied in Schweden'. In: *Daphnis* 8, 1 (1979), pp. 97-107.
- Eddy de Jongh & Ger Luijten, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*. Amsterdam/Gent 1997.
- Eddy de Jongh, 'A bird's-eye view of erotica. Double entendre in a series of seventeenth-century genre scenes'. In: Idem, *Questions of meaning: theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*. Leiden 2000, pp. 21-58.
- Eddy de Jongh, 'Medicijn voor verdriet'. In: Idem, *Dankzij de tiende muze. 33 Opstellen voor Kunst-schrift*. Leiden 2000, pp. 130-138.
- Eddy de Jongh, *Muziek aan de muur: muzikale voorstellingen in de Nederlanden 1500-1700*. Zwolle 2008.
- G. Kalf, *Het lied in de middeleeuwen*. Arnhem 1972 (facsimile-uitgave van de druk van 1884).
- A. Keersmaekers, 'Drie Amsterdamse liedboeken 1602-1615: doorbraak van de renaissance'. In: *De nieuwe taalgids* 74, 2 (1981), pp. 121-133.
- A. Keersmaekers, *Wandelend in Den nieuwen lusthof: studie over een Amsterdams liedboek 1602-(1604)-1607-(1610)*. Nijmegen 1985.
- Den Kemschen hey-kreekel: singhende veel diversche schoone liedekens. Tot vermaeck van alle soorten der menschen*. Antwerpen 1665.
- Robert L. Kendrick, 'Devotion, piety and commemoration: sacred songs and oratorios'. In: Carter & Butt 2005, pp. 324-377.
- Alison McNeil Kettering, *Drawings from the Ter Borch studio estate*. 2 dln. Den Haag 1988.
- Den koddigen opdisser, vol aerdige gesangen, kusjes, rondeeltjes*. Amsterdam 1672.
- Elmer Kolfin, "'Drincken ende klincken kunje sien ter naeste plaet": de boekillustraties van Adriaen van de Venne in Quintijns De Hollandsche-Liis met de Brabandsche-Bely (1629)'. In: *De zeventiende eeuw* 17, 3 (2001), pp. 169-198.
- Elmer Kolfin, *The young gentry at play. Northern Netherlandish scenes of merry companies 1610-1645*. Leiden 2005.
- Jan Konst, 'Nederlandse literatuur 1576-1754 in de Biblioteka Gdanska'. In: *De nieuwe taalgids* 88 (1995), pp. 137-149.
- M. Korpe, O. Reitov & M. Cloonan, 'Music censorship from Plato to the present'. In: Steven Brown and Ulrik Volgsten (eds.), *Music and manipulation: on the social uses and social control of music*. New York/Oxford 2006, pp. 239-263.
- Jan Harmensz Krul, *Minne-spiegel ter deugden*. Amsterdam 1639.
- E.T. Kuiper & P. Leendertz (eds.), *Het Geuzenliedboek*. Zutphen 1924-25.
- Abraham Kuyper, 'Het calvinisme en de kunst'. In: Idem, *Het calvinisme. Zes Stone-lezingen*. 3e druk, Kampen 1959.

- W.F. Kümmel, *Musik und Medizin: ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Freiburg 1977.
- Huigen Leeftang, 'Het aards paradijs. Het Haarlemse landschap in zestiende- en zeventiende-eeuwse literatuur en beeldende kunst'. In: K. Levy-Van Halm, E. Runia & B. Sliggers (eds.), *De trots van Haarlem. Promotie van een stad in kunst en historie*. Haarlem 1995, pp. 116-126.
- Inger Leemans, *Het woord is aan de onderkant: radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*. Nijmegen 2002.
- Charles van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden. De heiligenliederen van Joannes Stalpart van der Wiele 1579-1630*. Nijmegen 2001.
- S.J. Lenselink, *De Nederlandse psalmberijmingen van de Souterliedekens tot Datheen met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*. 2e druk, Dordrecht 1983.
- Silke Leopold, 'Remigio Romano's collection of lyrics for music'. In: *Proceedings of the royal music association* 110 (1983-1984), pp. 45-61.
- Dieter Lohmeier, 'Die Verbreitungsform des Liedes im Barockzeitalter'. In: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur* 8, 1 (1979), pp. 41-65.
- Hans Luijten, "'Swiren vol van leer, amblemsche wijs geduijt". Een opmerkelijk zeventiende-eeuws poëzie-album van Gesina ter Borch'. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 36, 4 (1988), pp. 315-342.
- J.R. Luth, 'Daer wert om 't seerste uytgekreten'. Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse Gereformeerde protestantisme ca.1550 - ca. 1852. Kampen 1986.
- Jan Luth, Jan Pasveer en Jan Smelik (red.), *Het kerklied: een geschiedenis*. Zoetermeer 2001.
- J.J. Mak (ed.), *Dit is een suverlijc boecxken: het oudste gedrukte geestelijke liedboek in de Nederlanden; naar het enig bekende exemplaar van de Antwerpse druk van 1508 in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage*. Amsterdam 1957.
- Olga Van Marion, 'Het Princesse Liet-boec van 1605. Eigentijdse thema's onder het mom van klasieke personages'. In: *De zeventiende eeuw* 23, 1 (2007), pp. 13-24.
- F.H. Matter, 'Als oft het tot noch toe quaet ware geweest': de gereformeerde kerkzang en de afkeer van verandering'. In: *Muziek in de Republiek*. Speciaal nr. van *Spiegel historiael* 22, 4 (1987), p. 172-178.
- Lucas van Mechelen, *Het boeck der gheestelycke sangen*. 3e druk, Amsterdam 1688.
- Lucas van Mechelen, *Hondert- en twee- en veertigh musicale sang-vooisen, in superius en bassus*. Amsterdam 1688.
- Pieter Moelans, 'Hoe schrijf je een gedrukt lied? De invloed van het gedrukte lied op de vormgeving van zeventiende-eeuwse wereldlijke liedhandschriften'. In: *Spiegel der letteren* 50, 2 (2008), pp. 191-209.
- Margaret Murata, 'Image and eloquence: secular song'. In: Carter & Butt 2005, pp. 378-425.
- F.G. Naerebout, 'Snoode exercitien: het zeventiende-eeuwse Nederlandse protestantisme en de dans'. In: *Volkskundig bulletin* 16, 2 (1990), pp. 125-155.
- Nieuw Amstelredams lied-boeck*. Amsterdam 1591.
- De nieuwe hofsche rommelzoo*. Amsterdam 1655.
- Frits Noske, 'Huygens, de musicus, enkele aspecten'. In: Van Deursen 1987, pp. 129-140.

- Frits Noske, *Music bridging divided religions: the motet in seventeenth-century Dutch Republic*. Wilhelmshaven 1989.
- d'Olipodrijo bestaande in vrolijke gezangen*. Amsterdam 1654.
- Johan Oosterman, 'Women's albums: mirrors of international lyrical poetry'. In: S. van Dijk (red.), *I have heard about you. Foreign women's writing crossing the Dutch border: from Sappho to Selma Lagerlöf*. Hilversum 2004, pp. 94-99.
- Johan Oosterman, 'Mocht ik van haar verwerven. Over verzamelingen en verzamelaars in de middeleeuwen en de zestiende eeuw'. In: Grijp & Willaert 2008, pp. 205-218.
- Kate van Orden, *Street songs and cheap print during the French wars of religion*. Berkeley 1998.
- Kate van Orden (ed.), *Music and the cultures of print*. New York 2000.
- Joachim Oudaan, *Poëzy*. 2e deel, Amsterdam 1712.
- Lisa Perella, 'Bénigne de Bacilly and the Receuil des plus beaux vers, qui ont esté mis en chant of 1661'. In: Orden 2000, pp. 239-270.
- Herman Pleij, 'Literatuur als medicijn in de late middeleeuwen'. In: *Literatuur, tijdschrift over Nederlandse letterkunde* 2, 1 (1985), pp. 25-34.
- Herman Pleij, 'Over de interpretatie van het oude lied'. In: Grijp en Willaert 2008, pp. 11-32.
- Karel Porteman, *Emblemata amatoria/ afbeeldinghen van minne/ emblèmes d'amour*. Leiden 1983.
- Karel Porteman, "Embellished with emblems": about the incorporation of emblems in other genres in Dutch literature'. In: A. Adams and A.J. Harper (eds.), *The emblem in renaissance and baroque Europe: tradition and variety*. Leiden 1992, pp. 75-76.
- Karel Porteman & Mieke B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam 2008.
- Het priel der gheestelicker melodië, inhoudende veel schoone leysenen ende gheestelijke liedekens van diverse devote materien*. 2e druk, Antwerpen 1614.
- Princesse liet-boec: dat is der jonckvrouwen clachtighe sentbrieven*. Amsterdam 1605.
- Paul Raasveld, *Pictura, poesis, musica. Een onderzoek naar de rol van de muziek in embleemliteratuur: met een geannoteerde corpusbeschrijving van emblematische eenheden met liederen, en van emblemen met muzikale notatie in de picturae*. Dordrecht 1995.
- Rudolf A. Rasch, 'Some mid-seventeenth century Dutch collections of instrumental ensemble music'. In: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 22, 3 (1972), pp. 160-200.
- Rudolf A. Rasch, 'Some notes on the Camphuysen manuscript'. In: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 23, 1 (1973), pp. 30-43.
- Rudolf A. Rasch, 'De muziekbibliotheek van Constantijn Huygens'. In: Van Deursen 1987, pp. 141-162.
- Rudolf A. Rasch, 'P(i)eter Meyer, musician in Hamburg, Amsterdam, Sulzbach en Hamburg'. In: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 40 (1990), p. 36-74.
- Rudolf A. Rasch, 'Een raadsman voor de kunsten. Constantijn Huygens als adviseur van Frederik Hendrik'. In: Harald Hendrix en Jeroen Stumpel, *Kunstenaars en opdrachtgevers*. Amsterdam 1996, pp. 89-117.
- Rudolf A. Rasch (ed.), *Driehonderd brieven over muziek van, aan en rond Constantijn Huygens*. Hilversum 2007.
- E. Rebling, *Den lustelycken mey: muziek en maatschappij in de zeventiende eeuw in Nederland*. Amsterdam 1950.

- Marrigje Rikken, *Geïllustreerde liedboeken 1600-1700*. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, z.j.
- Marrigje Rikken, 'Het Utrechts Zang-Prieltjen: een valse noot tussen de liedboeken?' In: *De zeventiende eeuw* 24, 1 (2008), pp. 66-88.
- H. Rodney Nevitt Jr., *Art and the culture of love in seventeenth-century Holland*. Cambridge 2003.
- Marcel G. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert and his sons: paintings and prints*. Doornspijk 1993.
- N. de Roy van Zuydewijn, *Antiek van het Nederlandse platteland*. Haarlem 1982.
- Stanley Sadie (ed.), *The new Grove's dictionary of music and musicians*. 2e druk, London/New York 2001.
- Jeroen Salman, *Populair drukwerk in de Gouden Eeuw: de almanak als lectuur en handelswaar*. Zutphen 1999.
- Jeroen Salman, 'Peddling in the past: Dutch itinerant bookselling in a European perspective'. In: *Publishing history: the social, economic and literary history of book, newspaper and magazine publishing* 53 (2003), pp. 5-21.
- G. van Santen, *Lichte Wigger*. Amsterdam 1617.
- M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993.
- M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elise van Calcar*. Amsterdam 1997.
- D.F. Scheurleer, *De Souterliedekens: bijdrage tot de geschiedenis der oudste Nederlandsche psalmberijming*. Leiden 1898; herdruk Utrecht 1977.
- D.F. Scheurleer, *Het muziekleven van Amsterdam in de zeventiende eeuw*. 's-Gravenhage 1904.
- D.F. Scheurleer, *Nederlandsche liedboeken: lijst der in Nederland tot het jaar 1800 uitgegeven liedboeken*. 's-Gravenhage 1912-1923, herdruk met een voorwoord van R.A. Rasch, Utrecht 1977.
- G.D.J. Schotel, *Het oud-Hollandsch huisgezin der zeventiende eeuw*. Leiden 1904.
- Bert van Selm, *Een menigte treffelijke boeken: Nederlandse boekhandelscatalogi in het begin van de zeventiende eeuw* Utrecht 1987.
- Bert van Selm, 'Almanacken, lietjes, en somwijl wat wonder, wat nieuws': volkslectuur in de Noordelijke Nederlanden (1480-1800), een onbekende grootheid'. In: *Leidschrift* 5, 3 (1988-1989), pp. 33-68.
- Gysbert de Sille, *Dwalende liefde, waer in kortelijck, ten eersten vertoont wert de oprechte affectie van Splendor: de kracht der liefde in de ongeluckighe Pheline*. 2e druk, Amsterdam 1645.
- S. Simonides, *Ouranopolites ofte verhemelde ziele, dat is een beschrijving van een hemelschgesint man*. Rotterdam 1658.
- Eric Jan Sluijter, *Seductress of sight: studies in Dutch art of the Golden Age*. Zwolle 2000.
- Eric Jan Sluijter, *Rembrandt and the female nude*. Amsterdam 2006.
- Willem Sluiter, *Psalmen, lof-sangen, ende geestelike liedekens*. Deventer 1661.
- Willem Sluiter, *Eibergsche sang-lust, of geestelike liedekens*. Amsterdam 1670.
- Jan Smelik, 'O sangerige keeltjes!' De liedcultuur en het muziekleven in de Noordelijke Nederlanden tussen 1550 en 1650. Leiden 1993.
- Jan Smelik, 'Calvijn en de muziek'. In: Apperloo-Boersma & Selderhuis (2009), hoofdstuk 10.
- W.A.P. Smit, 'Invloed van Italiaanse en Franse liedteksten op verzen van Hooft'. In: *De nieuwe taalgids* 55 (1962), pp. 205-213.
- Agnes Sneller & Olga van Marion (eds.), *De gedichten van Tesselschade Roemers*. Hilversum 1994.

- Dirk P. Snoep, 'Een zeventiende-eeuws liedboek met tekeningen van Gerard ter Borch de Oude en Pieter en Roeland van Laer'. In: *Simiolus* 3, 2 (1968), pp. 77-133.
- Sparens vreughden-bron uytstortende veel nieuwe als singens-waerdighe deuntjes*. 1e deel, Haarlem 1643.
- Sparens vreughden-bron, uytstortende soo nieuwe als singenswaerdighe deuntjens*. 2e deel, Haarlem 1646.
- Marijke Spies, 'Zoals de ouden zongen, lazten de jongen. Over de overgang van zang- naar leescultuur in de eerste helft van de zeventiende eeuw'. In: Van den Berg & Stouten 1987, pp. 89-109.
- Marijke Spies, 'Orde moet er zijn: over de inrichting van zeventiende-eeuwse dichtbundels'. In: G. van Eemeren en F. Willaert (red.), 't *Ondersoek leert: studies over middeleeuwse en zeventiende-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof. dr. L. Rens*. Leuven/Amersfoort 1986, pp. 179-187.
- Marijke Spies & Annemarie van Toorn, 'Christen Jeugd, leerd Konst en Deugd: De zeventiende eeuw'. In: Netty Heimeriks & Willem van Toorn (red.), *De hele Biblebontse berg: de geschiedenis van het kinderboek in Nederland & Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam 1989, pp. 105-167.
- D. Spranckhuysen, *Antidotum teghen het delirium Papale ofte Pauselycke Dul*. Delft 1635.
- Joannes Stalpart van der Wiele, *Extractum catholicum*. Leuven 1631.
- Joannes Stalpart van der Wiele, *Madrigalia*. Ed. M.C.A. van der Heijden, Zwolle 1960.
- Claes Stapel, *Het lust-hof der zielen, beplant met verscheiden soorten van geestelijke gezangen: gemaakt van verscheiden personen, waar van eenige noit in druk geweest, en de overigen uit veele gedrukte Lied-boeken gezocht*. Alkmaar 1681.
- Jan Jansz. Starter, *Friesche luthof*. Ed. J.H. Brouwer & Marie Veldhuyzen. 2 delen, Zwolle 1966-1967.
- J.F.M. Sterck, H.W.E. Moller en C.G.N. de Vooy (eds.), *De werken van Vondel. Derde deel 1627-1640*. Amsterdam 1929.
- René van Stipriaan, *Het volle leven: Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)*. Amsterdam 2002.
- Stoockant oft nieuwe jaers gift*. Amsterdam 1655.
- Hans van Straten, *Razernij der liefde. Ontuchtige poëzie in de Nederlanden van middeleeuwen tot Franse tijd*. Amsterdam 1992.
- Els Stronks, *Stichten of schitteren: de poëzie van zeventiende-eeuwse gereformeerde predikanten*. Houten 1996.
- Britta Sweers, 'The power to influence minds: German folk music during the Nazi Era and after'. In: A.J. Randall (ed.), *Music, power and politics*. New York/London 2005, pp. 65-87.
- P.J.J. van Thiel, 'De illustraties van Bredero's liedboek'. In: G. Stuiveling & A. Keersmaekers (ed.), *G.A. Bredero's Boertigh, amoreus, en aendachtigh groot lied-boeck*. Deel 2, Den Haag 1983.
- I. en P. van Thiel, 'Anna Steyn en de schrijvers en tekenaars in haar liedboek'. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 51 (2003), pp. 37-63.
- H.W. van Tricht (ed.), *De briefwisseling van Pieter Corneliszoon Hooft*. 3 delen, Culemborg 1976-1979.
- Utrechts zang-prieltjen. Daerinne de aerdighste liedekens, uyt 't Amsterdams minne-beeckje, 't Haerlems mey-somer ende winterbloemtje, Sparens vreughden-bron*. Utrecht 1649.
- Henri Vanhulst (ed.), *The 'Catalogus librorum' of Jan Evertsen van Doorn (Utrecht 1639)*. Facsimile with introduction. Houten 1996.

- Jan van der Veen, *Overzeesche zege-zangen*. Amsterdam 1642.
- Jan van der Veen, *Overzeesche bruylofszangen*. Amsterdam 1642.
- Natascha Veldhorst, "Elc hoor met vlijt": Van Manders Bethlehem als gedramatiseerde kerstboodschap'. In: *Doopsgezinde bijdragen* 21 (1995), pp. 21-38.
- Natascha Veldhorst, *De Haarlemse bloempjes: bloemlezing uit een zeventiende-eeuwse liedboekenreeks*. Haarlem 1999.
- Natascha Veldhorst, 'Musical Life'. In: Frijhoff & Spies 2004, pp. 584-600.
- Natascha Veldhorst, *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*. Amsterdam 2004.
- Natascha Veldhorst, 'Amarilli in the Netherlands'. In: Dinko Fabris en Margaret Murata (eds.), *Pasaggio in Italia. Music on the Grand Tour in the seventeenth century*. Utrecht 2009 (nog te verschijnen).
- W. Velingius, *Zedige ledigheid ofte stigtelyk tydverdryf, bestaande in hert- en zielroerende gezangen en gedichten*. 5e druk, Leiden 1736.
- Cees Vellekoop, 'Een liedboekje in het "Devoot ende profitelijck boecxken". De werkwijze van een verzamelaar'. In: Frank Willaert (red.), *Veelderhande Liedekens: Studies over het Nederlandse lied tot 1600*. Leuven 1997, pp. 103-117.
- P.J. Verkruijsse, 'P.C. Hooft: een toontje lager. Over liedbundels, lettertypes en lezers'. In: Jeroen Janzen (red.), *Zeven maal Hooft. Lezingen ter gelegenheid van de 350ste sterfdag van P.C. Hooft*. Amsterdam 1997, pp. 79-97.
- P.E.L. Verkuyl, *Battista Guarini's 'Il Pastor Fido' in de Nederlandse dramatische literatuur*. Assen 1971.
- Vincent Laurensz van der Vinne, *Dagelijckse aentekeninge. Reisjournaal van een Haarlems schilder 1652-1655*. Ed. Bert Sliggers jr. Haarlem 1979.
- Piet Visser, *Broeders in de geest. De doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlandse stichtelijke literatuur in de zeventiende eeuw*. Deventer 1988.
- Piet Visser, F.J. Hoogewoud & S. Voolstra, *Het lied dat nooit verstomde: vier eeuwen doopsgezinde liedboekjes*. Den IJp 1988.
- Piet Visser, '2 december 1567: De liedjesventer Cornelis Pietersz. wordt te Harlingen gearresteerd'. In: Schenkeveld-van der Dussen 1993, pp. 164-171.
- Jan van der Waals, *Prenten in de Gouden Eeuw van kunst tot kastpapier*. Rotterdam 2006.
- Max von Waltberg, *Venus-Gärtlein. Ein Liederbuch des XVII. Jahrhunderts. Nach dem Drucke von 1656*. Halle an S. 1890.
- Tessa Watt, *Cheap print and popular piety, 1550-1640*. Cambridge 1991.
- Ingrid Weekhout, *Boekencensuur in de Noordelijke Nederlanden: de vrijheid van drukpers in de zeventiende eeuw*. Den Haag 1998.
- Boudewijn Wellens, *'t Vermaeck der Jeught, waer in ghevonden worden veel schoone eerlicke amoreuse ghesanghen, troudichten, sonnette, en andere vermaeckelijcke ghedichten*. 2e druk, Leeuwarden 1616.
- Dennis P. Weller, *Jan Miense Molenaer: painter of the Dutch Golden Age*. Raleigh 2002.
- Maartje De Wilde, 'Meer dan vorm: een typografische analyse van zeventiende-eeuwse wereldlijke liedboeken uit de Zuidelijke Nederlanden'. In: Stijn van Rossem & Maartje De Wilde (eds.), *Boekgeschiedenis in het kwadraat: context & casus*. Brussel 2006, pp. 39-61.

- Maartje de Wilde & Hubert Meeus (eds.), *Den Kemschen hey-kreekel: een onbekend Antwerps liedboek uit 1665*. Kalmthout 2008.
- Jan te Winkel, *Ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*. Deel 3, 1: Republiek der Vereenigde Nederlanden. Utrecht/Leeuwarden 1973.
- Claes Jansz Wits, *Stichtelijcke bedenckinghe, onledighe ledigheyt, stichtelijcke tijdt-kortinghe*. 8e druk, Enkhuizen 1679.
- Woordenboek der Nederlandsche taal*. 's-Gravenhage 1863-1998. WNT online (<http://wnt.inl.nl>), Leiden 2007.
- Catharina Ypes, *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*. Amsterdam 1934.
- Joan Ysermans, *Triumphus Cupidinis. In-houdende veel schoon stichtighe en seer vermaeckelijcke Liedekens, en andere ghedichten, verciert met veel loffelijcke sententien als oock sommige Epitlamien, Bruyloft-liedekens en andere Poëmata*. Antwerpen 1628.
- Zeeusche nachtegael, ende deszelfs dryderley gesang*. Middelburg 1623.
- A.K.J. Zielhorst, 'Liedkunst in Amsterdam rond 1700'. In: A. Klukhuhn (red.), *De eeuwwende 1700*. Utrecht 1991, pp. 129-152.
- Jori Zijlmans, *Vriendenkringen in de zeventiende eeuw. Verenigingsvormen van het informele culturele leven te Rotterdam*. Den Haag 1999.

Verder lezen over de twaalf liedboeken

1. FRIESCHE LUST-HOF: J.H. Brouwer & Marie Veldhuijzen (ed.), *Jan Jansz. Starter, Friesche lust-hof*. 2 delen, Zwolle 1966-1967.
2. EMBLEMATA AMATORIA: Karel Porteman (ed.), *Emblemata amatoria - afbeeldinghen van minne - emblèmes d'amour: (Amsterdam, 1611) P.C. Hooft, C.G. Plemp en R.J. de Nerée*. Leiden 1983.
3. NIEU GEUSEN LIEDEN-BOECKKEN: Martine de Bruin, 'Een nóg ouder geuzenliedboek. Signalement van de druk 1576-1577 met de oudst bekende Wilhelmustekst'. In: L.P. Grijp & F. Wilaert (red.), *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen*. Amsterdam 2008, pp. 231-249.
4. GULDEJAERS FEESTDAGEN: Charles van Leeuwen, *Hemelse voorbeelden: de heiligenliederen van Joannes Stalpart van der Wiele, 1579-1630*. Nijmegen 2001.
5. POËZIE-ALBUM GESINA TER BORCH: Hans Luijten, "Swiren vol van leer, amblemsche wijs geduijt". Een opmerkelijk zeventiende-eeuws poëziealbum van Gesina ter Borch'. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 36 (1988), pp. 315-342, 356-357, 360; Alison McNeil Kettering, i.s.m. Hans Luijten, *Drawings from the Ter Borch studio estate*. 's-Gravenhage 1988, deel 2.
6. HAERLEMSCHE SOMER-BLOEMPJES: Natascha Veldhorst, *De Haarlemse bloempjes: bloemlezing uit een zeventiende-eeuwse liedboekenreeks*. Haarlem 1999.
7. ZINNE-BEELDEN, OFT ADAMS APPEL: E.K. Grootes, 'Jan van der Veen's 'Zinne-beelden, oft Adams appel' (1642)'. In: John Manning, Karel Porteman and Marc van Vaeck (ed.), *The emblem tradition and the Low Countries: selected papers of the Leuven International emblem conference 1996*. Turnhout 1999, pp. 243-259.
8. DEN EERLYCKEN PLUCK-VOGEL: Karel Porteman & Mieke B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam 2008, pp. 640-645; Maartje de Wilde, 'Op zoek naar veren en vogels in de Nederlandse Liederensbank: intertekstualiteit in Livinus vander Minnens 'Den eereycken pluck-vogel (1670)'. In: *De zeventiende eeuw* 22, 2 (2006), pp. 298-315.
9. MINNE-LIEDEREN EN MENGELZANGEN: Over deze bundel bestaat nog geen literatuur. Zie onder meer Andries Pels, *Gebruik én misbruik des tooneels*. Ed. M.A. Schenkeveld-van der Dussen. Culemborg 1978; Tanja Holzhey, Kornee van der Haven & Rudolf Rasch, *Tieranny van eigenbaat (1679): toneel als wapen tegen Oranje*. Zoeterwoude 2008.
10. STICHTELYCKE RYMEN: H.G. van den Doel, *Daar moet veel strijds gestreden zijn. Het leven van Dirk Rafaelsz Camphuysen (1586-1627)*. Meppel 1967. Karel Porteman & Mieke B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam 2008, pp. 467-470. Arie Jan Gelderblom, 'Wolff en Deken als liedjesfabriek'. In: Idem, *Mannen en maagden in Hollands tuin. Interpretatieve studies van Nederlandse letterkunde 1575-1781*. Amsterdam 1991, pp. 137-160.

11. THIRSI MINNEWIT: Zie voor het 'minnewitje' van Cornelis Cos de Boedelbank van het Meertens Instituut Amsterdam. Verder Marga Kuijpers, 'Thirsis Minnewit. Zoeken naar de muziek van het populairste achttiende-eeuwse liedboekje'. In: *Mens & melodie* 63, 2 (2008), pp. 14-17; Jos Houtsma, 'Het populaire lied in de achttiende eeuw. Een verkenning in Thirsis Minnewit'. In: *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde* 123, 3 (2007), pp. 226-241.
12. HET PRIEEL DER GHEESTELICKER MELODIE: E. Rombauts, 'Het geestelijk lied der Contra-Reformatie'. In: *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*. 's-Hertogenbosch/Antwerpen/Brussel z.j., deel V, pp. 408-413; Karel Porteman & Mieke B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam 2008, pp. 298-300.

Verantwoording illustraties

Pagina 7: detail uit afb. 58 (*Den vermakelyken opdisser*).

1. Zeventiende-eeuwse liedboeken. Collectie Universiteitsbibliotheek Amsterdam.
2. Nicolaes Maes, *Jonge vrouw bij de wieg* (1652-1662). Amsterdam, Rijksmuseum.
3. Adriaen van Ostade, *Vioolspeler en een zingende man en vrouw* (1651). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum 1885-A-9064.
4. Nicolaes van Haeften, *De zangers* (z.j.). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, 1879-A-3090. Adriaen van Ostade, *Drie mannen zingen van een blad papier bij kaarslicht in een open raam* (1666-1670). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, OB-12.677. Harmen Hals, *Zingende boer met liedblad en fluitspeelster* (1626-1669). London, Sotheby's 2002.
5. *Triumph-wagen van de waert-ghelders* (1603). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, OB-77.276. *Legend-liedt van Marquis d'Ancre, ende de ghevanckenisse van syn vrou* (1617). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, 2005-225. *Truer-liedt over den doot van Mauritius van Nassouwen* (1625). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, OB-68.278. *Een nieu droevigh liet van een grouwelijcke moort begaen van een weert aen een koopman* (1677). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Lbl KB Wouters 06037a.
6. Gerard Dou, *De vioolspeler* (1637). Detail. Edinburgh, National Gallery of Schotland.
7. *Een schoon liedekens boeck* (1544). Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.
8. *Apollo of ghesangh der musen* (1615). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 839 E 30.
9. *Amsterdamsche Pegasus* (1627). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: OL 39.
10. Johannes Vermeer, *De muziekles* (1662-1665). Detail. London, Royal Collection of Her Majesty the Queen of England.
11. Joannes Stalpart van der Wiele, *Extractum catholicum* (1631). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: OK 98-45.
12. Jan Jansz Starter, *Friesche lust-hof* (ed. 1627). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 839 E 28.
13. Abraham van den Tempel, *David Leeuw. Koopman te Amsterdam, met zijn gezin* (1671). Amsterdam, Rijksmuseum.
14. Naar Adriaen van Ostade, *Zingende boeren met liedboeken in een herberg* (1625-1650). Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.
15. Dirk Theodoor Matham, *Vanitasstillven* (1622). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, 1904-30.
16. Cornelis Bloemaert naar Abraham Bloemaert, *Twee zingende jongens* (ca. 1625). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, BI-1436-00.
17. Cornelis Dusart, *Junius* (1680-1704). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, 1906-3091.
18. Pieter Cornelisz Hooft, *Emblemata amatoria* (1611). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 76 H 4.

19. Naar Philips Koninck, *Zingende boer in herberg met liedblad* (1634-1688). Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.
20. Jan Miense Molenaer, *Driekoningenfeest* (1634-35). Prins van Liechtenstein, Vaduz.
21. Jan Both naar Andries Both, *De vijf zintuigen: het gehoor* (ca. 1630). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, BI-4215. Cornelis Pietersz Bega, *Zingende man en luisterend publiek onder wie kind en man* (1642-1664). Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, BI-772.
22. *Nieu geusen lieden boecxken* (ed. 1581). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 1714 E 20.
23. Hendrick ter Brugghen, *Musicerend gezelschap* (ca. 1626-1627). London, National Gallery.
24. *Herderin met liedboek*. Nederlandse tegel (ca. 1670-1700). Particuliere collectie.
25. *De nieuwe Haagsche nachtegaal* (1659). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 H 46.
26. Joan Blasius, *Clioos cytter* (1663). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: OK 62-9794.
27. Joannes Stalpart van der Wiele, *Guldejaers feestdagen* (1635), p. 564-565. Nijmegen, Universiteitsbibliotheek, OD 345 c 219.
28. Gerrit van Honthorst, *Het concert* (1625). Detail. Rome, Galleria Borghese.
29. *Liederhandschrift Jacob Razet* (ca. 1600). Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Hs 10 B 13.
30. *Liederhandschrift Anna Steyns* (1611-1612). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 79 J 30.
31. Boudewijn Wellens, *'t Vermaeck der jeught* (1616). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: OK 63-5961. *Liederhandschrift*: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Hs 79 L 11.
32. J. van Heemskerck, *Batavische arcadia* (1657). Universiteitsbibliotheek Amsterdam, OTM: OK 63-3539 of OTM: OK 61-2305. *Aemstels vreugde-beeckje* (1645). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: OK 61-2527. *Amsterdamsche vreughde-stroom* (1654). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 F 40.
33. *'t Kleyn Hoorns lietboek. Psalmen Davids* (1644). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 G 9.
34. Gesina ter Borch, *Poesy-album* (1652), fol. 83 recto. Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, inv. nr. 1890, no. 1952.
35. Anoniem (voorheen toegeschreven aan Hendrick Andriessen), *Vanitasstillven met liedboek en roos* (1635-1665). Detail. Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.
36. Cornelis de Leeuw, *Christelycke plicht-rymen* (1649), p. 268-269. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 D 22.
37. Salomon de Bray, *Interieur van een kunst- en boekwinkel* (ca. 1628). Tekening. Amsterdam, Prentenkabinet Rijksmuseum, T-1884-A-290 en 291.
38. *Zeeusche nachtegael* (1623). Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MAG: Z Qu 224. Adriaen Valerius, *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626). Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MAG: S Qu 349 Rariora.
39. *Haerlemse somer-bloempjes* (1646). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 9 E 8:3.
40. Gerard Dou, *De kantkloster* (ca. 1650). Karlsruhe, Gemäldegalerie.
41. Gerbrand Adriaensz Bredero, *Groot lied-boeck* (1622), 'Aendachtig Lied-boeck', p. 34-35. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 839 E 22.
42. *d'Olipodrigo* (1654). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 G 35.
43. *Nieu geusen lieden boecxken*, editie 1616. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, H 5 D 28.
44. Jan Huigen, *Stichtelyke rymen* (1700). Utrecht, Universiteitsbibliotheek, 221 G 26.

45. Matthijs van Velden, *De roemster van den Aemstel* (1630). Leiden, Universiteitsbibliotheek, 1497 G 23.
46. 't Kortswylighe steekertje (1654). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 F 43. *De nieuwe Haagsche nachtegaal* (1659). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 H 46.
47. Jan van der Veen, *Zinne-beelden oft Adams appel* (1642). Nijmegen, Universiteitsbibliotheek, OD 763 c 37.
48. Herman van Aldewereld, *De muziekles* (1652). Sint Petersburg, Hermitage.
49. Daniel Heinsius, *Quaeris quid sit amor* (1601) en *Den nieuwen verbeterden lust-hof* (1607). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 1121 F 61.
50. *Dordrechts lijstertje* (1624). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 H 9; *Schoonhovens lust-prieeel* (1624). Leiden, Universiteitsbibliotheek, 1194 H 31; 't *Amsterdams fluytertje* (1626). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 H 33; Leonardus Gouwerack, *Erato* (1646). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 1 E 11.
51. *Haerlemse winterbloempjes* (1647, de titelgravure is van 1645). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 9 E 8:1.
52. *Mopsjestrommel*. Amsterdam, Rijksmuseum, NG-NM-5480; 't *Amsteldams minne-beeckie* (1645). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 H 27.
53. Livinus van der Minnen, *Den eerlycken pluck-vogel* (ed. 1728). Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, 655665.
54. Hendrick ter Brugghen, *Zingende jongen* (1627). Boston, Museum of Fine Arts.
55. *d'Olipodrigo* (1654). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 7 E 12.
56. Dezelfde afbeelding in Jan Harmensz Krul, *Rosemondt en Raniclis* (1632) en *Minnelycke sangh-rympies* (1639). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 2201 C 3.
57. Willem Godschalck van Focquenbroch, *De min in 't Lazarus-huys* (1674). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: Port. ton. 48-6.
58. *Den vermakelyken opdisser* (1678). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 H 43. *Stoetkant of nieuwe jaers gift* (1655). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 F 44.
59. Andries Pels, *Minne-liederen en mengelzangen* (1684), p. 98-99. Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: OK 63-5775.
60. Jan Thopas, *Vrouw met psalmboek* (1650-1660). Amsterdam, Stadsarchief.
61. Joannes Stalpart van der Wiele, *Guldejaers feestdagen* (1635). Nijmegen, Universiteitsbibliotheek, OD 345 c 219.
62. Joachim van den Heuvel, *Dienst in een protestantse dorpskerk* (1640-1649). Utrecht, Catharijneconvent.
63. Nicolaes Maes, *Vrouw met psalmboek* (midden 17e eeuw). Napels, Museo di Palazzo Reale.
64. Jan Barentsz Muyckens, *Portret van een man, chlavichord spelend, met zijn vrouw* (1648). Den Haag, Gemeentemuseum.
65. Dirck Rafaelsz Camphuysen. *Stichtelycke rymen om te lezen of te zingen* (z. pl.) 1624. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 5 A 2.
66. Hendrik Goltzius, *Musicerend gezelschap* (1607). Wenen, Graphische Sammlung Albertina.
67. Jan Luyken, *Duytse lier* (1671). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: OK 62-9697.

68. Gilles Quintijn, *Hollandsche-lys, met Brabandsche-bely* (1629). Amsterdam, Universiteitsbibliotheek, OTM: OK 63-4748.
69. Dirck Rafaelsz Camphuysen, *Stichtelycke rymen* (ed. 1647). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 7 D 30.
70. *Thirsis minnewit* (1712). Nijmegen, Universiteitsbibliotheek, OD 39 c 296.
71. Anoniem, naar Jan Steen, *Man met een viool in slecht gezelschap* (na 1670). Detail. Amsterdam, Rijksmuseum.
72. Jan Steen, *De bestolen vioolspeler* (1670). Particuliere collectie.
73. Jacob C. Mayvogel, *Gulden-spiegel* (1695). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 4 F 2.
74. Frans Hals, *Zingend meisje met liedboek* (1626-1630). Particuliere collectie.
75. *Het prieel der gheestelicker melodiïe* (ed. 1617). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 13 K 14.
76. Edward Collier, *Vanitas* (1664). Detail. Leiden, Museum de Lakenhal.
77. *Cupidoos lusthof* (1662). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 174 G 27.
78. Pieter Nootmans, *Jeugdige minnespiegel* (1634), Willem van der Borcht, *Brusschelschen blomhof van Cupido* (1641); Cornelis Stribee, *Chaos ofte verwerde klomp* (1643); Leonardus Gouwerack, *Erato* (1646). Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, resp. 174 F 27, 174 F 3, 174 H 53 en 1 E 11.
79. *Een suyverlyck boecxken begriipende alle die gheestelyke liedekens ghemaect eertijts bij de salighe Tonis Harmansz van Warvershoef*. Amsterdam, Rijksmuseum, NG-NM-7737.
80. Nicolaas de Grebber, *Nautilusbeker* (1592). Detail. Delft, Museum Het Prinsenhof.

Register

Adeimantus	126	Bedarides, Fidamant de	124
<i>Aemsteldams amoreus lietboek</i>	21, 80, 83	<i>Den Gelderschen playsier-hof</i>	124
<i>Aemstels vreugde-beeckje</i>	64, 80, 129, 131, 150	Bega, Cornelis Pietersz	44
Aldewereld, Herman van	90, 170	Bellemans, Daniel	23, 99, 124, 148, 153
Ameliszoon, Jan	74	<i>Den lieffelycken paradys-vogel</i>	99, 124, 148, 153
<i>'t Amsteldams minne-beeckie</i>	77, 96, 153, 170	Bernini, Gian Lorenzo	51
<i>Amsterdamsche Pegasus</i>	22, 81, 103, 110, 152	Bèze, Theodore de	12, 89, 112
<i>Amsterdamsche vreughde-stroom</i>	23, 64, 148	Biens, Cornelis	110, 152
<i>Amsterdamse mengel-moez</i>	103, 152	<i>Handt-boecxken der christelijcke</i>	152
<i>Amsterdamse minne-zuchjens</i>	77	<i>gedichten</i>	152
<i>'t Amsterdamse rommel-zootje</i>	103	Bijbel	27-28, 35, 49, 65, 77, 85, 112, 115, 120
<i>'t Amsterdams fluytertje</i>	93	<i>Kolossenzen 3:16</i>	24
<i>D'Amsterdamse kordewagen</i>	131	Blaeu, Willem Ianszoon	39
Antwerpen, Gabriel van	35	Blasius, Joan	54, 120
<i>De gheestelijcke tortelduyve</i>	35	<i>Clioos cytter</i>	54, 120
<i>Antwerps liedboek</i>	21-23, 72, 80, 83, 148	Bloemaert, Abraham	36, 149
Apollo	94-95	Bloemaert, Cornelis	36
<i>Apollo of ghesangh der musen</i>	22, 29, 81, 101, 153	<i>Den bloem-hof van de Nederlandsche</i>	29, 81, 140, 150
<i>Apollo's nieuwe-jaers-gift</i>	129	<i>jeught</i>	97
<i>Apollo's vastenavondgift</i>	129	<i>Blompot der gheestelijcker liedekens</i>	103
<i>Arions vingertuig</i>	76-77, 150	Boertighe klucht van de feyl	11
<i>Auss Bundt, Ettliche schöne Christenliche</i>	154	Böhme, Jacob	101, 152
<i>Lieder</i>	33-34, 105, 149	Bolognino, Wilhelmus	101
Ban, Joan Albert	33	<i>Dorothea maeghet ende martelaresse</i>	69
<i>Zanghbloemzel</i>	15, 147, 152	Bon, Arnold	69
Bacilly, Bénigne de	15, 147, 152	<i>Tweede Delfs Cupidoos schighje</i>	61, 68, 150
<i>Receuil des plus beaux vers</i>	102	Borch de Oude, Gerard ter	68
Bara, Jan	95	Borch de Jonge, Gerard ter	5, 61, 68-69, 150
Barents, Saartje	143	Borch, Gesina ter	5, 61, 68-69, 150
Barentsz, Willem	11	<i>Poëzie-album</i>	17, 142, 147
Bartók, Béla	42	Borch, Willem van der	17, 142, 147
Bataille, Gabriel	42	(Guilhelmo a Castro)	17, 142, 147
<i>Airs de différent auteurs</i>	137	<i>Brusselschen blom-hof van</i>	17, 142, 147
Bauhuysen, Bernard van	61	<i>Cupido</i>	17, 142, 147
Beaumont, Herbert	60, 150		
Beck, David			

Bor, Pieter	47	Calvijn, Johannes	31, 148
<i>Den oorspronck, begin ende aenvanck der</i>		Camphuysen, Dirck Rafaelsz	33, 84-85, 89,
<i>Nederlandscher oorlogen</i>	47		109, 112, 114-117, 124-125,
Bormeester, Abraham	97		141, 149, 151, 153-154
<i>Infidelitas</i>	97	<i>Stichtelycke rymen</i>	85, 109, 112, 114,
Born, Johan van	73, 150		116-117, 124-125
<i>Sticht-sangen</i>	73, 150	<i>Camphuysen-manuscript</i>	33
Bos, Lambert van den	103	Casteleyn, Vincent	76-77
<i>Lingua: ofte strijd tusschen de tong ende</i>		Castro, Guilhelo a	
<i>vyf zinnen</i>	103	(zie Willem van der Borch)	
Both, Andries	44, 169	Cats, Jacob	17, 25, 80, 89, 123, 134-135,
Both, Jan	44, 169		148, 154
Boudewijns, Katharina	92, 114, 132, 153-154	<i>Sinne- en minnebeelden</i>	25, 80, 89, 148
<i>Het prieelken der gheestelyker</i>		<i>Klagende maeghden</i>	134, 154
<i>wellusten</i>	92, 114, 132, 153-154	Clock, Lenaert	154
Brathwait, Richard	59	Cock, Simon	132
<i>Whimzies</i>	59	Colevelt, Jacob Jansz	103
Bray, Salomon de	72	Collier, Edward	104, 138-139
Bredero, Gerbrand Adriaensz	2, 29, 36, 75,	Colom, Jacob	85, 117, 124-125
	78-79, 81, 84-85, 101, 103-104,	Coornhert, Dirck Volckertsz	148, 151
	110, 121, 128, 148, 150-153	<i>Lied-boeck</i>	148, 151
<i>Gheestich liedt-boecxken</i>	75	Corneille, Pierre	107
<i>Boertigh, amoreus, en aendachtigh groot</i>		Cos, Cornelis	129
<i>lied-boeck</i>	2, 78-79, 81, 84-85,	Coster, Samuel	101
	103-104, 110, 148, 150-153	<i>Boere-klucht van Teeuwes de Boer</i>	101
<i>Het daget uyt den Oosten</i>	101	<i>Spel van Tijsken vander Schilden</i>	101
Breughel, Gerrit Henderixsz van	39, 59	Courtz, Anthonisz	43
<i>Een cluchte van enen cramer</i>	59	Coysard, Michel	136
<i>Cupido's lusthof ende der amoureuse</i>		<i>Paraphrase des hymnes et cantiques</i>	
<i>boogaert</i>	39, 83-84, 151	<i>spirituelz</i>	137
Brouwer, Adriaen	105	<i>Cupidoos lusthof</i>	104, 138-139
Bruggen, Hendrick ter	48, 100, 104	<i>Cupidoos schighje</i>	51
Brussel, Tiburtius van	35	Dans, Johan van	126, 128, 154
Burgh, Jacob van der	71-72, 150	<i>Scoperos satyra ofte Thyrsis minnewit</i>	
Busschoff, Bernardus	25, 69, 133, 145, 154		126, 128, 154
<i>Nieuwe lof-sangen, en geestelijcke</i>		Danser, Jan Adriaensz	95
<i>liedekens</i>	25, 133, 145, 154	Datheen, Petrus	2, 89, 112, 116-117, 129, 133
Bussé, Godfried	35	<i>Psalmen</i>	2, 112, 116-117, 129, 133
<i>Het gheestelyck blomhofken van Bethleem</i>	35	Decker, Jeremias de	111, 152
Buytewech, Willem	61, 85	<i>Alle de rym-oeffeningen</i>	152
Caccini, Giulio	45, 53-55, 149	Deken, Aagje	117
<i>Le nuove musiche</i>	45, 53	<i>Economische liedjes</i>	117

Dene, Eduard de	123, 148	Frederik Hendrik	31
Dercks, Hendrick	43	Gastoldi, Giovanni Giacomo	30, 35, 54, 57
Deutel, Jan Jansz	50, 149, 150-151	<i>Balletti a cinque voci</i>	57
't Stichtelijck vermaeck der		<i>Geestelick vreugde-beeckje</i>	80, 131
deucht-lievende jonckheydt	50, 149	<i>Geesteliicken echo</i>	151
't Kleyn Hoorns-liet-boeck	65-66,	Gerijts, Soetken	76, 92, 109
	129, 150-151	<i>Een nieu gheestelijck</i>	
<i>Een devoot en profitelijck boecxken</i>	21, 44,	<i>liedtboecxken</i>	76, 92, 109
	72, 80, 132, 149	<i>Gesechste Tugend- und laster Rose</i>	15
Dirks, Aagjen	129	't Gespeende Diemer-baersjen	2
<i>Dordrechts lijstertje</i>	93	<i>Geuzenliedboek</i>	5, 43, 46-47, 80, 129,
Dou, Gerard	20, 78-79, 104		147, 149, 153
Dubbels, Pieter	102, 152	<i>Den gheestelijcken nachtegael</i>	56, 137
<i>Helikon</i>	102, 152	<i>Den gheestelycken leeuwercker</i>	101
Dullaert, Joan	120	<i>Den goddelycken minnen pyl</i>	51
Dusart, Cornelis	36	Goltzius, Hendrik	118
Dusart, Joan	33	Gordon de Graeuw, Geertruijd	154
<i>Zanghwortel en geestelijcke spruit</i>	33	<i>Poësy</i>	154
Duyse, Florimond van	11	Gore, Al	127
Ekeblad, Johan	140, 154	Gore, Tipper	127
Elsland, Jan van	59	Gouwerack, Leonardus	142
<i>Het loterij-leeven</i>	59	<i>Erato</i>	93, 142
<i>Het Enchuyser bot-schuytjen</i>	128	Grebber, Nicolaas de	144
Eyck, Jacob van	32-33, 53	't Groot Hoorns, Enkhuyser en Alkmaerder	
<i>Euterpe oft speelgoddinne</i>	33	<i>liede-boeck</i>	2
<i>Der fluyten lusthof</i>	33, 53	Guarini, Giovanni Battista	91, 141
Ferretti, Giovanni	103, 152	<i>Il pastor fido</i>	91, 141
Fisscher, H.	69	Gysen, Jan van	129
Fockens, Melchior	111, 152	<i>Het vermaaklyk buitenleven</i>	129
<i>Klucht van dronkken Hansje</i>	111, 152	Haeften, Nicolaes van	14
<i>Klucht van den Italiaanschen</i>		Haen, Claes Albertsz	76-77
<i>schoorsteenveger</i>	111, 152	<i>Haerlemse lente-bloempjes</i>	26, 76-77, 148
Focquenbroch, Willem Godschalck van		<i>Haerlemsche winter-bloempjes</i>	35, 76-77, 92,
	63, 104, 111, 148, 150, 152		94, 97, 152
<i>De herders-sangen van</i>		<i>Haerlemsche somer-bloempjes</i>	5, 76-77
<i>Vergilius Maro</i>	63, 148, 150	<i>Haerlemsche mei-bloempjes</i>	76-77, 92
<i>Thalia, of geurige sang-godin</i>	111, 152	<i>Haerlemse laurierkrans</i>	76-77, 103, 128, 141
<i>Min in 't Lazarus-huys</i>	104	<i>Haerlems oudt liedt-boeck</i>	76, 141
Fonteyn, Barend	94, 102, 152	Hals, Frans	4, 135
<i>Romilius en Pelagia</i>	94, 152	Hals, Harmen	14
<i>Mr. Sullemans soete vryagie</i>	102	Harduwijn, Justus de	49-50, 137
Fonteyn, Thomas	76-77	<i>Goddelicke lof-sanghen</i>	49, 137

Heekeren, Johannes van	129	<i>Pastorel muzykspel van Juliana en</i>	
Heekeren, Willem van	129	<i>Claudiaen</i>	94
Heemskerck, Johan van	63-64, 97, 150	Kuyper, Abraham	7, 147
<i>Batavische arcadia</i>	63-64, 97, 150	<i>Den lacchenden Apol</i>	120
Heinsius, Daniel	38-39, 82, 91-92, 140	Lassus, Orlandus	20
<i>Quaeris quid sit amor</i>	38-39, 82, 91-92	Laurensz, Hendrick	110
<i>Nederduytsche poemata</i>	140	Leeuw, Cornelis de	70-71, 104-105, 114, 133
Heussen, F.E. den	123, 153	<i>Christelycke plicht-rymen</i>	70-71, 104-105, 114, 133
<i>Den christelijcken jongeling</i>	123, 153	Leeuw, David	30
Heuvel, Joachim van den	113	<i>Legend-liedt van Marquis d'Ancre</i>	16
<i>Hollands nachtegaeltien</i>	103, 152	<i>Liedboek voor de kerken</i>	15, 117, 144, 146
Honthorst, Gerrit van	58	<i>Een liedt-boecxken</i>	43
Hoof, Arnout	37	Lodenstein, Jodocus van	103
Hoof, Pieter Cornelisz	34, 37-39, 41-42, 62, 71-72, 82, 88, 101, 103, 141, 148-149, 151	<i>Uytspanningen</i>	103, 146, 154
<i>Emblemata amatoria</i>	38-39, 62, 82, 88	Loren, Sophia	99
<i>Granida</i>	103	<i>Lust-hoofken</i>	74
Horatius	132	Luther, Maarten	23, 132
Huigen, Jan	84-85, 114	Luyken, Jan	83, 89, 120
<i>Stichtelyke rymen</i>	84-85	<i>Duytse lier</i>	120
<i>De beginselen van Gods koninkrijk in den mensch</i>	114	<i>Voncken der liefde Jesu</i>	83, 89
Huygens, Constantijn	12, 31, 33, 35, 37, 41-42, 112, 149, 152	Maes, Nicolaes	10, 105, 114
<i>Gebruycck of ongebruycck van 't orgel</i>	112, 152	Makebljide, Lukas	137
<i>Pathodia sacra et profana</i>	12, 35, 37	<i>Den bergh der gheestelicker vreughden</i>	137
Josquin des Prez	12	Mander, Karel van	17, 76, 83, 148
Kalff, Gerrit	15, 147, 150, 152	<i>Bethlehem, dat is het broodhuys</i>	17
<i>Den Kemschen hey-kreekel</i>	99	<i>Gulden harpe</i>	83
<i>Kinder-liedekens ofte jeughds-boecxken</i>	21	Marenzio, Luca	32, 34
<i>Den koddigen opdisser</i>	97, 152	Marot, Clement	12, 89, 112
Koninck, Philips	40	Mastroianni, Marcello	99
Konink, Servaas de	107	Matham, Dirk Theodoor	34, 105
<i>De Hollantsche schouburgh en pluggedansen</i>	107	Matthijsz, Hans	73
Kool, K.	103	Matthijsz, Jan	38
<i>'t Kortswyglighe steekertje</i>	86	Matthysz, Paulus	33
Krul, Jan Harmensz	17, 59, 69, 94-95, 103-104, 151-152	Maurits	16, 65
<i>Minne-spiegel ter deugden</i>	95	Mayvogel, Jacob	134
<i>Rosemont en Raniclis</i>	59, 103-104	<i>Gulden-spiegel</i>	134
<i>Cloris en Philida</i>	94	Mechelen, Lucas van	23, 35, 79, 148, 151
		<i>Het boeck der gheestelycke sangen</i>	35, 80, 148, 151
		<i>Hondert- en twee- en veertigh musicale sang-vooisen</i>	151

Minnen, Livinus van der	98	Paffenrode, Joan van	59
<i>Den eerlycken pluck-vogel</i>	98-99	<i>De bedroge gierigheid</i>	59
Molenaer, Jan Miense	36, 42, 149	Pannekoeck, Anthony	33
Monteverdi, Claudio	32	<i>Rooselijns oochjes</i>	33
<i>Musica divina</i>	103, 152	Pels, Andries	106-107, 128
Muyckens, Jan Barentsz	115	<i>Minne-liederen en mengelzangen</i>	106-107, 128-129
<i>Naelt en draet</i>	153	<i>Gebruik en misbruik des toneels</i>	107
Neck, Pieter van	35	<i>Julfus</i>	107
<i>Nieu Amstelredams liet-boeck</i>	22, 49, 149	<i>Tieranny van eigenbaat</i>	107
<i>Een nieu droevigh liet van een grouwelijcke moort</i>	16	<i>De schilder door liefde</i>	107
<i>Nieu dubbelt Haerlems lietboek (zie Haerlemse laurierkrans)</i>	141	<i>De verwaande Hollandsche Franschman</i>	107
<i>Nieu geusen lieden-boecxken (zie Geuzenliedboek)</i>	5, 46	Pers, Dirck Pietersz	39, 89, 154
<i>De nieuwe Haagsche nachtegaal</i>	52, 86	<i>Bellerophon of lust tot wysheid</i>	39, 89, 154
<i>De nieuwe hofsche rommelzoo</i>	82, 102, 129, 152	Phalesius, Peter	35
<i>Den nieuwen lust-hof</i>	38, 73, 81, 101, 151, 153	Pietersz, Cornelis	43, 149
<i>Den nieuwen verbeterden lust-hof</i>	82, 91-92	Plato	31, 126, 154
Nollens, G.	103	<i>Poetische Lust-Gärtlein</i>	15
<i>Seven-berchse haseldonck ofte Cupidoos schuyplaets</i>	103	Pook, Jan	59
Nootmans, Pieter	142	<i>Den hollebolligen lachende dokter</i>	59
<i>Jeugdige minnespiegel</i>	142	Pop, Iggy	99
<i>Nouveau recueil de chansons</i>	15	Pottage, Jean	102
<i>Het offer des Heeren</i>	43	Pretere, Willem de	137
Ogle, Utricia	37, 149	<i>Het gheesteliick paradijsken der wellusticheden</i>	137
<i>d'Olipodrigo</i>	82, 102, 115, 121, 129, 152-153	<i>Het priel der gheestelicker melodiie</i>	5, 56, 134, 136-137, 154
Ostade, Adriaen van	13-14, 32, 105, 129	<i>Princesse liet-boec</i>	49, 149
Oudaan, Joachim	65, 150	<i>Pruys Liedt-Boeck</i>	153
<i>Oude en nieuwe Hollantse boerenlietjes en contredansen</i>	107	Pythagoras	31
Ovidius	34, 38, 105	Quintijn, Gilles Jacobsz	122-123, 153
Padbrué, Cornelis Thymenz	33, 35, 149	<i>Hollandsche-lys, met Brabandsche-bely</i>	122-123
<i>Kusjes</i>	33, 35	Rambouillet, Marquise de	96
<i>Kruisbergh</i>	33	Razet, Jacob	60-61
<i>Klacht over de tweedraght der christe princen</i>	33	<i>Recueil nouveau des chansons</i>	15
<i>De traanen Petri ende Pauli</i>	33	Reid, Elizabeth	38
<i>'t Lof van Jubal</i>	33	Revius, Jacobus	32, 148
Paddenburgh, Wilhelmus	153	<i>Over-Ysselsche sangen en dichten</i>	32
		Ridder, Anthony de	145
		Ridderus, Franciscus	21
		<i>Huysgesangen voor kinderkens</i>	21

Rist, Johann	53	Soetendal, Haerlem	76
<i>Himlische lieder</i>	53	<i>Liedekens en refereynen</i>	76
Roger, Estienne	107	<i>Souterliedekens</i>	21, 132, 147, 150
Rooman, Gillis	76	<i>Sparens vreughden-bron</i>	65, 76-77, 103, 150-152
Romano, Remigio	15, 147	Spinniker, Adriaan	89
<i>Canzonette per musica</i>	15	<i>Leerzame zinnebeelden</i>	89
<i>Rotterdamsche faem-bazuyn</i>	77, 153	Spranckhuysen, D.	148
Sambeek, Johannes van	53, 83, 89	<i>Antidotum teghen het delirium Papale</i>	148
<i>Het gheestelyck jubilee</i>	53, 83, 89	Stalpart van der Wiele, Joannes	25-26, 50, 53, 55-57, 80, 110, 133, 137, 148, 150
Sandrar, Joachim von	82	<i>Extractum catholicum</i>	25-26, 55, 148
Santen, G.C. van	152	<i>Guldejaers feestdagen</i>	53, 56-57, 80, 110, 137
<i>Lichte Wigger</i>	103, 152	<i>Gulde-jaer ons Heeren Iesu Christi</i>	53, 57
Scheurleer, Daniel François	18-19, 147, 151	<i>Madrigalia</i>	53, 133, 150
Schinckel, Harmen	43, 149	Stapel, Claes	144, 154
<i>Een schoon liedekens boeck</i> (zie Antwerps liedboek)	22, 23, 148	<i>Het lusthof der zielen</i>	144, 154
<i>Schoonhovens lust-prieel</i>	93	Starter, Jan Jansz	2, 20, 22, 28-29, 74, 81, 83, 104, 124-125, 128, 140-141, 151
Schoonrewoerd, Jan Hendrickse	43	<i>Friesche lusthof</i>	2, 5, 20, 22, 28-29, 74, 81, 83, 104, 125, 140, 151
Schubert, Franz	11	Steen, Jan	130-131
Schumann, Robert	11	Steyns, Anna	61, 85
Schuyt, Cornelis	32	<i>Stootkant oft nieuwe jaers gift</i>	105, 121, 153
Schwieger, Jacob	140	Stribee, Cornelis	142
Scudéry, Madeleine de	96	<i>Chaos ofte verwerde klomp</i>	142
Secundus, Janus	35	<i>Suverlijc boeccxken</i>	21, 72, 109, 152
<i>Basia</i>	35	Swaen, Willem de	56
Segerman, Michiel	65-66, 76	<i>Den singende swaen</i>	56
Sharp, Cecil	11	Sweelinck, Jan Pietersz	12, 32-33, 35
Sille, Gysbert de	63, 150	<i>Pseaumes de David</i>	12, 32, 35
<i>Dwalende liefde</i>	63, 150	Sweerts, Cornelis	128
Simonides, Simon	120, 153	<i>Boertige en ernstige minnezangen</i>	128
<i>Ouranopolites ofte verhemelde ziel</i>	153	Tempel, Abraham van den	30
Simons, Menno	154	Theodotus, Salomon	57, 137, 146
Sluiter, Willem	35, 52, 111, 113, 119, 131, 135, 149-150, 152-154	<i>Paradijs der gheestelycke en kerkelijke lofsangen</i>	57, 137, 146
<i>Psalmen, lof-sangen, ende geestelike liedekens</i>	35, 119, 149, 152-154	<i>Thirsis minnewit</i>	5, 107, 120, 128-129, 147
<i>Eibergsche sang-lust, of geestelijke liedekens</i>	52, 135, 149-150, 153-154	Thopas, Jan	108
<i>Vreugd- en liefdesangen</i>	135	<i>Triumphus Jesu oft goddelicke lof-sangen</i>	51, 124
Smeerbol, J.	103		
<i>Bruylofts-kost</i>	103		
Socrates	126		

<i>Triumph-wagen van de waert-ghelders</i>	16	Vinckboons, David	85
<i>Truer-liedt over den doot van Mauritius van Nassouwen</i>	16	Vinne, Vincent Laurensz van der	89, 95, 152
<i>'t Uitnemen kabinet</i>	33	<i>Dagelijckse aentekeninge</i>	152
<i>Utrechts zang-prieeltjen</i>	77, 84, 129, 150-151	Visscher, Roemer	89
<i>Den vaeck-verdriever van de swaermoedighe gheesten</i>	27	<i>Sinnepoppen</i>	89
Valerius, Adriaan	22, 47, 73, 80-81, 132	Visscher, Tesselschade Roemer	23, 37, 148
<i>Nederlandsche gedenck-clanck</i>	22, 47, 73, 80-81	Vlack, Michiel	150
<i>Van een coomen, hebbende liedekens, historyen, refereynen ende nyewe tydinge</i>	59	Vondel, Joost van den	33, 103, 128, 149
<i>Veelderhande liedekens</i>	43, 154	<i>Leeuwendalers</i>	103
Veen, Jan van der	83, 88-89, 151, 153	Vos, Isaak	102
<i>Overzeesche zege-zangen</i>	151	Voskuyl, Dirck Pietersz	28
<i>Overzeesche bruylofszangen</i>	153	Vredeman, Jacques	29
<i>Zinne-beelden oft Adams appel</i>	83, 88-89	Vries, Lucas de	77
Velde, Jacob van de	99	<i>De vrolyke zanggodin</i>	129
Velden, Matthijs van	85	Wellens, Boudewijn	62, 81, 151
Velingius, Willem	119, 153	<i>'t Vermaeck der Jeught</i>	62, 81, 151
<i>Zedige ledigheid</i>	119, 153	Wesbusch, Hans Passchiers van	76
Venne, Adriaan van de	122	Westerbaen, Jacob	33, 35, 140
<i>Venus-Gärtlein</i>	15, 147	<i>Kusjes</i>	33, 35
<i>Venus jeught</i>	59, 104	<i>Minne-dichten</i>	140
<i>Venus minnegiffens</i>	150	Wieringen, Cornelis Claesz van	61
<i>Den vermakelyken opdisser</i>	105	Willaert, Adriaan	12
Vermeer, Johannes	24	Willem van Oranje	46, 83
Vermeulen, Cornelis	57	Wits, Claes Jacobsz	25, 35, 119, 148-149, 153
<i>'t Ronde jaer</i>	57	<i>Stichtelijcke bedenckinghe</i>	119, 148-149, 153
<i>Verscheyde Nederduytsche gedichten</i>	141	Witt, Maria de	61
Verwers, Catharina	102	Wolff, Betje	117
<i>Spaensche Heydin</i>	102	Ysermans, Joan	102, 124, 152
Vincentzoon, Damien	43	<i>Triumphus Cupidinis</i>	102, 124, 152
		<i>Zanggodin aan 't Y</i>	107
		<i>Zeeusche nachtegael</i>	73, 80, 140, 151
		Zesen, Philipp von	140

Liedboeken waren lange tijd enorm geliefd bij de Nederlandse bevolking. Het genre werd uitgevonden in de zestiende eeuw, maar bleef nog eeuwen daarna populair. Vooral de Gouden Eeuw kende een indrukwekkende bloei, met honderden bundels in uiteenlopende formaten, prijzen en uitvoeringen. In kwantiteit en kwaliteit was de Nederlandse situatie uniek. Nergens in Europa werden de liedboeken met zoveel energie en enthousiasme geproduceerd en aangeschaft.

Zingend door het leven is gewijd aan dit fascinerende cultuurhistorische verschijnsel. Het boek gaat uitvoerig in op de vormgeving en de inhoud van de liedboeken, de verhouding tussen nieuw gecomponeerde en bestaande muziek, de invloed van uitgevers en drukkers, de connecties tussen de liedcultuur en het theater, de populariteit van amoureuze liedboeken bij de jeugd, en het verzet vanuit religieuze hoek tegen de meeslepende invloed van de muziek.

Thematische hoofdstukken worden afgewisseld met twaalf korte *intermezzi* over afzonderlijke liedboeken, die de grote diversiteit en originaliteit van het genre laten zien. Verrassende illustraties benadrukken hoezeer de zangbundels in het dagelijks bestaan waren geïntegreerd. Liedboeken, schilderijen en prenten vormen een tastbare herinnering aan onze levendige zeventiende-eeuwse liedcultuur. Jong en oud, arm en rijk: iedereen zong, van de wieg tot het graf.

Natascha Veldhorst is universitair docent muziek en literatuur bij de vakgroep Algemene Cultuurwetenschappen aan de Radboud Universiteit te Nijmegen, en auteur van het boek *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw* (2004).

Amsterdam University Press
www.aup.nl

ISBN 9789089641465



9 789089 641465