

The book cover features a detailed illustration. On the left, a scene from a 17th-century Dutch interior shows a woman in a white hooded garment playing a violin, while a man in a dark coat and a woman in a red dress and white lace collar look on. A table with a patterned cloth holds a bowl of fruit. On the right, a large arched doorway opens to a bright outdoor scene of a canal with Dutch-style buildings and a person in a blue coat walking away. The sky is a mix of blue and pinkish-red, suggesting a sunset or sunrise. The floor is a checkered tile pattern.

NATASCHA VELDHORST

*De perfecte
verleiding*

MUZIKALE SCÈNES
OP HET AMSTERDAMS TONEEL
IN DE ZEVENTIENDE EEUW

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

*De perfecte
verleiding*

NATASCHA VELDHORST

*De perfecte
verleiding*

MUZIKALE SCÈNES

OP HET AMSTERDAMS TONEEL

IN DE ZEVENTIENDE EEUW



AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van
de Nederlandse Stichting voor Wetenschappelijk Onderzoek,
en werd als proefschrift verdedigd aan de Vrije Universiteit Amsterdam
op 19 mei 2004.

Ontwerp Kok Korpershoek, Amsterdam
Afbeelding omslag voorzijde
Pieter de Hooch, *A Musical Party in a Courtyard*. National Gallery, Londen.
Afbeelding omslag achterzijde
Dirck van Baburen, *De fluitspeler*. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlijn.

ISBN 90 5356 676 7
NUR 662/676

© AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS, 2004

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^o 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 882, 1180 AW Amstelveen). 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.

Inhoudsopgave

	8	WOORD VOORAF
1		<i>Geen toneel zonder muziek</i>
	11	Jantje met de krullen
	14	Toneelmuziek als Europees verschijnsel
	17	Opera en toneel
	18	De toneeltekst als geraamte
	20	Functies van muziek op het toneel
	24	Gouden Eeuw voor de toneelmuziek
	28	Muzikaliteit van de toneeldichter
	30	Het toneelsucces van Jan Harmensz Krul
	32	De stereotiepe muzikale scène
2		<i>Een eeuw Nederlandse toneelmuziek</i>
	35	Muziek en toneel in Amsterdam
	37	Het toneel en de liedcultuur
	42	Liederen en andere strofische vormen
	45	Buitenlandse invloeden: toneel en opera
	48	Bestaande en nieuw gecomponeerde muziek
	51	Acteurs en professionele muzikanten
	56	Instrumenten: soorten en symboliek
	58	Muziek in de ruimte van het theater
	59	Ontwikkeling van de toneelmuziek 1600–1700

3	<i>De trompetter en de dageraad</i>
	DE WACHTERSCÈNE
65	1627: Kruls eerste muzikale regieaanwijzing
66	Signaalfunctie van de trompet
69	Het instrument en de melodie
75	Andere zestiende-eeuwse elementen
76	Muzikale wachterscènes
79	Muzikanten in Diana's slaapkamer
80	Het geluid komt van boven
4	<i>Klaagzang achter de tralies</i>
	DE GEVANGENISSCÈNE
87	1628: Floriaens gevangenismonoloog
89	Muzikale gevangenis-scènes
93	Kenmerken van de scène
94	Invloed van het martelaarslied
96	Klaagzangen op het toneel
97	De gevangenis-scène in Europese context
101	Het toneel is leeg
5	<i>De zingende minnaar onder het raam</i>
	DE SERENADESCÈNE
105	1632: Cipriaens muzikale minneklacht
108	Herkomst van de serenade
109	Muzikale serenadescènes
113	Kenmerken van de scène
120	Professionele muzikanten op het toneel
124	Kracht van muziek in de liefde
129	Parodie-serenades, kattenmuziek en nepinstrumenten
6	<i>Meerstemmig eerbetoon aan de goden</i>
	DE OFFERSCÈNE
135	1634: Kruls pleidooi voor toneelmuziek
136	Muzikale offerscènes
140	Kenmerken van de scène
142	De lofzang: tekst of ritueel?
144	Mogelijkheid tot ensemblezang
148	De offerscène als vertoning en schilderij
152	Heidense en christelijke rituelen

7	<i>Zacht ruisend daalde het inzicht neer</i>
	DE SLAAPSCÈNE
155	1637: De droom van Paris
157	Het verband tussen slaap en muziek
160	Muzikale slaaps scènes
163	Kenmerken van de scène
166	De muzikale droom als gezegend orakel
170	Troost van strijkinstrumenten
173	Visuele aantrekkingskracht van de scène
175	Slaap of vervoering
178	Orpheusmannen en sirenevrouwen
8	CONCLUSIE
180	Jan Harmensz Krul en de toneelmuziek
182	Inzichten voor de Nederlandse situatie
184	Oude gebruiken in nieuwe gedaanten
185	De winst van de muzikale scène
	BIJLAGEN
188	Aanwijzingen voor muziek in de toneelteksten
190	Toneelstukken met de vijf muzikale scènes
192	Muzikanten en zingende acteurs 1600-1700
201	NOTEN
243	GEciteerde BRONNEN
253	BIBLIOGRAFIE
261	VERANTWOORDING ILLUSTRATIES
263	SUMMARY
267	REGISTER

Woord vooraf

If music be the food of love, play on

WILLIAM SHAKESPEARE

Deze studie is voortgekomen uit een samenwerkingsverband tussen Nederland en België, in 1999 geïnitieerd door Louis Grijp (Meertens Instituut Amsterdam) en Hubert Meeus (Universiteit Antwerpen), en gefinancierd door het Vlaams-Nederlands Comité van de Nederlandse Stichting voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO). In het kader van dit samenwerkingsproject ‘Muziek op het toneel van de Gouden Eeuw’ werkt Ingeborg de Cooman in Antwerpen aan een dissertatie over de toneelmuziek in de Zuidelijke Nederlanden.

Ik dank in de eerste plaats NWO, de stichting die mijn aanstelling als onderzoeker-in-opleiding financierde, en het Meertens Instituut, dat mij vier jaar gastvrij onderdak verleende. Voorts ben ik dank verschuldigd aan het Nederlands Instituut te Rome en The Warburg Institute in Londen voor de toekenning van beurzen die me in staat stelden ook buiten Nederland onderzoek te doen naar de Europese toneelmuziek. Het Amsterdamse Huizinga Instituut en Centrum voor de Gouden Eeuw boden me de mogelijkheid om mijn werk aan collega-onzoekers te presenteren.

Bij de totstandkoming van dit boek zijn velen mij behulpzaam geweest: de medewerkers en collega's van het Meertens Instituut – in het bijzonder Louis Grijp, Martine de Bruin, en mijn kamergenoten in de loop van vier jaar: Maartje Broekhans, Barbara Henkes, Francine Swets, Mathilde Jansen en Reina Boerrigter. Zeer erkentelijk ben ik ook degenen die de moeite namen het manuscript van commentaar te voorzien: Lia van Gemert, Louis Grijp, Hans Luijten, Johan Koppelaar, Hubert Meeus, Rudolf Rasch, Mieke Smits-Veldt en Marijke Spies. Ik kreeg bovendien hulp van Mark Bakker, Hans Bennis, Jan Bloemendal, Ingeborg

de Cooman, Ton Harmsen, Michael Hoyle, Huigen Leeftang, Ger Luijten, Viorica van der Roest, Hendrik Schulze, Bert Treffers, Ilja Veldman, Bart Westerweel en Ulrike Wuttge.

Een speciaal woord van dank gaat uit naar de mensen die voor mij van grote betekenis zijn geweest: Henk en Hardy Veldhorst, Angela Netelenbos, Frans Schouten, Wil van der Veen en Hans Luijten. Ten slotte bedank ik mijn promotor Marijke Spies voor haar inzicht, steun en onvoorwaardelijk vertrouwen gedurende de afgelopen jaren.

IN LEYDINGHE:
Gedaen op de Amsteldamsche
M V S Y C K - K A M E R.
IE BLYFT IN EELEN DOEN.
In Mayo 1634.



AMSTELREDAM,
Ghedrukt by PIETER IAN SZ. SLYP, Boeck-drucker
op de Nieuwe-zijds achter Borch-wal, inde Goude Knoop. 1634.

1 – Titelpagina van het inleidend spel, opgevoerd bij de opening van Kruls Musyck-Kamer in mei 1634. Het werd gevolgd door Kruls *Pastorel Muzykspel van Juliana en Claudiaen*, een tragikomedie die door hem voor de nieuwe kamer was geschreven. 'Ie blyft in Eelen doen' was Kruls dichterlijke zinspreuk.

1

Geen toneel zonder muziek

Jantje met de krullen

Ruim 350 jaar geleden vond in Amsterdam een gedenkwaardige gebeurtenis plaats. In een gebouw ergens op de grachten – we weten niet waar – verzamelde zich een kleurrijk gezelschap van kunstliefhebbers. Het moet in mei 1634 zijn geweest, een namiddag in de lente met bloeiende bomen langs het water en luidruchtig overvliegende vogels door de zachte lucht. De klokken van het carillon weerklonken. Het bleef lang licht.

De mensen in het gebouw waren voor muziek bijeengekomen. Ze stonden eerst nog te praten in een zaaltje dat was ingericht als theater. Maar het duurde niet lang of er klonken drie trompetsignalen en de toneelgordijnen gingen open. Een acteur in wervelend kostuum betrad het podium. Het was *Musica*, de belichaming van de muziek zelf, en zij heette het publiek persoonlijk welkom.

Kunst-lievers hier vergaert [...]

'k Vertoon my hier voor u; en tracht met zoete vreugde,

Te peyen oor, en hert.

Dat was in de geschiedenis van het Amsterdams toneel nog niet eerder vertoond.¹ Zij verscheen dan ook niet zomaar. Op deze avond werd officieel de *Musyck-Kamer* geopend, een nieuwe theaterstichting – geheel gewijd aan het samengaan van poëzie en muziek op het toneel – die was opgericht door de Amsterdamse dichter en ijzerhandelaar Jan Harmensz Krul (1601-1646).² Het moet groot feest aan de gracht zijn geweest. Krul werd als toneeldichter door zijn aanhangers op handen gedragen, en rond deze tijd – Krul bevond zich in 1634 op de top van zijn roem – schilderde Rembrandt ook zijn portret. Men speelde die avond een nieuw stuk van Krul, het *Pastorel Muzykspel van Juliana en Claudiaen*. Onderdeel daarvan

was een plechtige muzikale offerscène waarin de doelstelling van de nieuwe kamer kracht werd bijgezet. Kleurig geklede herders verschenen op het toneel met muziekinstrumenten en liedboeken en zij gingen al zingend rond het altaar van Pallas, de godin van de wijsheid, om op die manier de gunst te verwerven voor de muziek, die zelf ook als personage meedeed aan het ritueel.³ Na deze glorieuze lenteaanhef leek de toekomst van de nieuwe Amsterdamse kamer verzekerd.

Toch liep het anders. Vermoedelijk hield de kamer al na een jaar op te bestaan. Er zijn nog enkele juichende lofdichten van collega-dichters uit 1634 en 1635, maar verder is nauwelijks bekend wat er na deze avond werd gespeeld. De afloop van de stichting blijft eveneens in nevelen gehuld. Een tijdgenoot sprak spottend van het faillissement van 'Jantje met de krullen' die nu al zijn ijzer kwijt was.⁴ Inderdaad blijkt Krul kort daarna zijn beroep als ijzerverkoper en smid eraan gegeven te hebben. Ook van de *Musyck-Kamer* vernemen we dan niets meer.

Uiteindelijk deed deze kennelijke mislukking van Kruls kamer echter weinig af aan de intensiteit van diens muziektheatrale ambities. Want al zat Krul nu ook zonder ijzer en zonder kamer, het weerhield hem er niet van nieuwe toneelstukken te schrijven volgens de door hem in 1634 uitgedragen muzikale maatstaven. Tien jaar later lardeerde hij zijn stukken nog altijd met offerscènes en serenades, nu in de Amsterdamse Schouwburg aan de Keizersgracht. Zijn aanvankelijke droom was uitgegroeid tot een muzikale formule die door Amsterdamse toneeldichters met succes was overgenomen.

Dit boek gaat over vijf muzikale scènes uit het werk van Jan Harmensz Krul, een van de meest populaire Nederlandse toneelschrijvers uit de eerste helft van de zeventiende eeuw. De vijf scènes zijn gekozen uit de periode 1627 tot 1637, tien veelbewogen jaren vol twisten, voorafgaand aan de oprichting van de eerste Amsterdamse Schouwburg (1637), tevens het eerste officiële theater in de Nederlanden. Het is de tijd waarin Krul in Amsterdam zijn grootste triomfen vierde.⁵ Krul was bij uitstek een muzikaal dichter: hij schreef liederen, publiceerde liedboeken en dichtte toneelstukken vol gezongen passages en muzikale aanwijzingen. Zijn gebruik van muziek in het theater blijkt maatgevend te zijn geweest voor wat er op dit gebied in Amsterdam gebeurde.

De werken van Krul worden in deze studie geplaatst binnen de context van de zeventiende-eeuwse Nederlandse toneelmuziek. Het gaat hierbij onder meer over de honderden toneelstukken waarin muziek werd voorgeschreven, over de invloed van de contemporaine liedboeken en het buitenlandse repertoire op die toneelstukken, over de instrumenten die op het toneel werden bespeeld, en over de zingende acteurs en dansende muzikanten. Deze onderwerpen komen aan de orde in hoofdstuk 2. Daarna worden ze uitsluitend nog besproken vanuit het perspectief van de vijf door mij gekozen muzikale scènes: achtereen-



2 – Portret uit 1633 van de Amsterdamse toneeldichter Jan Harmensz Krul (1601-1646) ten tijde van de oprichting van de Musyck-Kamer. Schilderij van Rembrandt van Rijn.

volgens de wachterscène, gevangenis-scène, serenade, offerscène en slaapscène.

Deze scènes gingen steevast gepaard met muziek, niet alleen bij Krul maar ook bij andere zeventiende-eeuwse toneeldichters. Op grond hiervan heb ik ze ‘vaste’ of ‘stereotiepe’ muzikale scènes genoemd: het zijn toneelscènes met een vast thema die altijd vergezeld gaan van muziek en bovendien gedurende de hele eeuw door verschillende toneelschrijvers steeds weer worden opgenomen, overgenomen en waarop door hen lustig wordt gevarieerd. Het is een verschijnsel dat aparte bestudering verdient vanwege de grote theatrale uitwerking die het op het toenmalige publiek had. Dergelijke scènes verklaren iets van de populariteit van het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel, die we puur op basis van de overgeleverde toneelteksten vaak nauwelijks kunnen bevatten. Het is opmerkelijk hoe enorm levendig, speels en vitaal het toneel destijds was.

Daarvoor zorgde allereerst de muziek, die voor het zeventiende-eeuwse toneel van immens groot belang was. En daaraan droeg ook het voortdurende luchtige spel van dichters met geliefde tekstuele, visuele en muzikale elementen bij. Jarenlang verscheen de zingende minnaar onder het raam van zijn geliefde en plotseling draait een toneeldichter de rollen om en laat hij een vrouw zingen. Een melodie die traditioneel bedoeld was voor klaagzangen wordt onverwacht ironisch gebruikt in een herbergscène. Geheel indruisend tegen de toneelmuzikale conventie begint er opeens een wraakgeest te zingen in de droom van een slapende keizer. Het zijn zulke verrassingseffecten waar de zeventiende-eeuwse toneeldichter op uit was. Keer op keer getuigen de toneelteksten van dit intense plezier in herhaling en variatie. Daar kwam een toeschouwer voor naar de schouwburg.

Toneelmuziek als Europees verschijnsel

Onder ‘toneelmuziek’ versta ik: de muziek die bij of in een gesproken toneelstuk tot klinken wordt gebracht – ervoor en erna, tussen de bedrijven en tijdens de dramatische handeling zelf.⁶ Dit veelzijdige gebruik van muziek op en rondom het toneel was zo oud als het theater zelf (de wortels zijn te vinden in het oude Griekse toneel en het rooms-katholieke liturgische drama) en gold van oudsher in heel Europa als een belangrijk middel om het publiek te beïnvloeden.⁷ De meeste mensen herinneren zich bij het woord ‘toneelmuziek’ vaag wel iets van zeventiende-eeuwse reien (koren) – vooral die uit toneelstukken van Vondel – die bedoeld waren om te zingen. Toch was er veel meer dan dat, en begon het gebruik van toneelmuziek ook hier veel vroeger. Middeleeuwse Nederlandse spelen gingen geregeld gepaard met muziek.⁸ En in het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel en het Neolatijnse drama werd eveneens veelvuldig gezongen, gespeeld en gedanst – in een aantal van deze stukken werd zelfs de muzieknootatie meegedrukt.⁹



3 – Toneelspel met muzikanten en toekijkend publiek in de openlucht, op een titelpagina uit 1623. Afgebeeld is de Place Dauphine met de rondreizende troep van Jean Salomon (alias Tabarin), destijds een van de bekendste theatergezelschappen van Parijs.

Toneelmuziek was dus niet typisch zeventiende-eeuws, en zeker niet exclusief Nederlands. Feitelijk was zij zelfs meer internationaal gericht dan het toneel zelf: als woordeloze taal verspreidde muziek zich immers gemakkelijk door de verschillende landen. In het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel vinden we talloze Italiaanse, Franse, Engelse, Duitse en Spaanse melodieën – van eenvoudige volksliedjes tot muzikale fragmenten uit recente opera's en toneelstukken. Bovendien waren de muzikale conventies die in het theater golden in heel Europa tot op grote hoogte vergelijkbaar. De muzikale scène is daarvan een goed voorbeeld: deze kwam niet alleen voor in het Nederlandse, Duitse, Engelse, Franse en Spaanse toneel, maar ook in de vroege Italiaanse en latere Franse opera. Het ging om één Europees systeem van muzikaal-dramatische conventies met nuances, accenten en afwijkingen per land. Dit schema werd steeds net iets anders ingekleurd.

Hoe de Nederlandse toneelmuziek zich verhoudt tot die Europese context – hoe ze daarbij aansluit en in hoeverre ze zich ervan onderscheidt – kan in dit stadium nog niet precies worden gezegd. Vergeleken bij andere Europese landen staat in Nederland het onderzoek naar toneelmuziek nog in de kinderschoenen. Vooral in Engeland heeft men veel aandacht aan het onderwerp besteed, in het bijzonder aan de muziek in de toneelstukken van Shakespeare – ik noem hier alleen Sternfelds toonaangevende studie *Music in Shakespearean tragedy* (1963).¹⁰ Daarnaast verschenen er studies over de 'court masque', over de 'jig' (een korte klucht op muziek die ook in Nederland korte tijd populair was), over de muziek in het Engelse 'children's drama' en in het toneel van enkele afzonderlijke toneelschrijvers, en over de muzikale ontwikkeling van het laat zeventiende-eeuwse 'Restoration drama'.¹¹

In Italië draaide het hele theaterleven om de opera, het gesproken toneel lijkt daar nauwelijks een rol van betekenis te hebben gespeeld (dit was meer bedoeld om te lezen dan om daadwerkelijk uit te voeren).¹² Aan de Spaanse toneelmuziek is sinds het midden van de twintigste eeuw uitvoerig aandacht besteed; het onderwerp werd samenvattend behandeld in Louise Steins monografie *Songs of mortals, dialogues of the Gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain* (1993). Over de Franse toneelmuziek verschenen John Powells omvangrijke studie *Music and theatre in France 1600-1680* (2000) en Bénédicte Louvats *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français 1550-1680* (2002).¹³ In Duitsland ging veel aandacht uit naar het 'Singspiel' als nationale operavariant – over allerlei andere vormen van gesproken toneel met muziek is veel minder bekend.¹⁴

Ook over het gebruik van muziek in het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel is nog maar weinig geschreven.¹⁵ Er verschenen wel enkele aanzetten en deelstudies, maar die bleven beperkt in omvang en een samenvattende studie

ontbreekt tot op heden.¹⁶ Voor zo'n overzichtswerk zal nog veel onderzoek gedaan moeten worden: naar al die algemene aspecten van repertoire, uitvoeringspraktijk, muzikale functies en conventies die in dit boek alleen summier aan de orde komen, en omgekeerd ook naar het muziekgebruik in afzonderlijke toneelstukken (dat vanzelfsprekend weer inzicht kan geven in het grotere geheel). Het is daarbij steeds van belang het onderwerp in Europees perspectief te bezien. Allereerst vanwege die voortdurende buitenlandse muzikale invloeden in de zeventiende eeuw zelf (waardoor een geïsoleerde behandeling van de Nederlandse toneelmuziek nauwelijks gerechtvaardigd is), maar ook vanwege het onderzoek dat elders al op dit gebied is gedaan. Veel van deze studies bieden uitstekende aanknopingspunten voor de bestudering van de gelijktijdige situatie in de Nederlanden.¹⁷ Zonder kennis van parallellen in de Italiaanse operaliteratuur zou de Nederlands muzikale gevangenis-scène bijvoorbeeld moeilijk als stereotiepe muzikale scène te herkennen zijn, omdat deze bij ons zo weinig voorkomt. Ook zou het functioneel gebruik van zichtbare en onzichtbare muziek op het Nederlands toneel minder zijn opgevallen als er al niet eerder Shakespeare-literatuur aan deze kwestie was gewijd. Naast inhoudelijke inzichten bieden de studies bovendien methodische aanknopingspunten voor het onderzoek naar de Nederlandse toneelmuziek. Ze geven inzicht in de enorme reikwijdte van het verschijnsel, en ze helpen het onderwerp voor de Nederlandse situatie beter te definiëren. Aan de vaste muzikale scènes wordt in de buitenlandse overzichtsstudies doorgaans geen aparte aandacht besteed.

Opera en toneel

De geschiedenis van de opera heeft veel meer aandacht gekregen dan die van de toneelmuziek. Dat is het gevolg van een lang gekoesterd vooroordeel. Men vond dat er pas echt sprake was van een ontwikkelde muziektheatercultuur als zich in een land een operatraditie had gevestigd. De opera gold als het enige volwaardige muziektheatrale genre en toneel met muziek werd alleen beschouwd als een flauwe afspiegeling daarvan. Dus vertegenwoordigde Italië het ideaal (daar ontstond aan het begin van de zeventiende eeuw de opera), en telde Frankrijk later ook mee. Spanje, Engeland en Nederland liepen in die visie echter hopeloos achter. In die landen kwam de opera nooit echt van de grond. Men bleef er een voorkeur houden voor de combinatie van het gesproken en gezongen woord.¹⁸

In alle recente buitenlandse toneelmuziekstudies wordt voor deze vertekende manier van kijken gewaarschuwd.¹⁹ Zo'n 'opera-obsessie' belemmert immers het onderzoek naar andere vormen van toneelmuziek.²⁰ 'Many music historians are enthusiastically opera-centric', schreef Price in zijn studie over de

toneelmuziek van de Engelse componist Purcell: echter, ‘to understand his theatre music one must begin by questioning the assumption that opera in the Italian style is the apex of music drama and that these hybrids which mix song and speech are necessarily inferior’.²¹ Hetzelfde leest men in Steins monografie over de Spaanse toneelmuziek: ‘In recent times, the unstated prejudice which assumes an operatic tradition to be the most important sign of a developed musical culture in the seventeenth century has permeated most of the scholarly writing on music in seventeenth-century Spanish theatre. Burdened with this assumption, scholars have described the non-operatic genres of Spanish musical theatre as stepping-stones in a progression towards the desired goal of totally sung theatre’.²²

We moeten de zeventiende-eeuwse toneelmuziek dus niet met opera-ogen bekijken, maar beschouwen als verschijnsel *sui generis*. Het toneel is veel ouder dan de opera, en heeft zijn eigen muzikale traditie die niet met latere opera-maatstaven gemeten maar op haar eigen merites moet worden beoordeeld. Alleen op die manier kan recht gedaan worden aan dit intrigerende verschijnsel waar we tegenwoordig nog maar zo weinig van begrijpen. Pas dan is ook te zien hoe de nieuwe opera-elementen in heel Europa ingang vonden: deze werden wel overgenomen, maar steeds aangepast, ingepast en ondergeschikt gemaakt aan de bestaande traditie van toneelmuziek.²³ Op die manier moeten we er ook naar kijken: er bestond een toneelmuziekpraktijk en die werd in de loop van de eeuw verrijkt met opera-elementen – in plaats van het omgekeerde: men ondernam pogingen tot het vestigen van een opera-traditie die tot mislukken gedoemd was. Dan is eveneens te zien hoe groot de invloed van muzikale conventies uit het gesproken toneel op de opera is geweest (iets wat eigenlijk wel voor de hand ligt, maar er is toch zelden iemand die daarover schrijft).²⁴

Om een helder beeld te krijgen van de zeventiende-eeuwse toneelmuziek moet deze in het onderzoek dus onderscheiden worden van de opera. Tegelijkertijd moeten we niet vergeten dat destijds de scheidslijnen tussen de twee helemaal niet zo duidelijk waren. Het gesproken toneel en de nieuwe opera lagen veel dichterbij elkaar dan tegenwoordig. Dat is al te zien aan die muzikale scènes die zowel in het toneel als in de opera geliefd waren. Bovendien werd ook in het toneel voortdurend gezongen, tussen de bedrijven en binnen de handeling van het drama zelf. Zo was er duidelijk sprake van één grote Europese muziektheaterbeweging, waarin zowel de Italiaanse opera als het Nederlands toneel een plaats vonden.²⁵

De toneeltekst als geraamte

Moeten we het Nederlands renaissancetoneel van nu af aan dan maar beschouwen als muziektheater? Dat lijkt geen slecht idee. Bij iedere toneelvoorstelling –

óók in tragedies – klonk immers muziek, en dat niet zomaar als vermaak of versiering, maar vaak zorgvuldig geïntegreerd in de dramatische handeling, zoals dat ook in de opera gebeurde. Met die vroege opera vertoonde het zeventiende-eeuws toneel – zoals gezegd – veel overeenkomsten. Men kan zelfs beweren dat het Nederlands renaissance-toneel (en ook het Engelse en Spaanse trouwens) dichter bij die vroege Italiaanse opera ligt dan bij het latere Frans-classicistische toneel, dat na 1650 zo'n grote invloed in ons land zou uitoefenen. Dit ook al door de vergelijkbare manier waarop de twee zich ontwikkelden: veel meer vanuit de traditie en praktijk van het theater dan op basis van een uitgewerkte dramatische theorie.²⁶

Dat kijken naar het toneel als muziektheater heeft in ieder geval als voordeel dat het het bestaande beeld van het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel enigszins corrigeert. Dat beeld is namelijk nogal vertekend. Het berust vrijwel uitsluitend op onderzoek naar de teksten van de toneelstukken en niet op studie naar de theatrale uitvoeringspraktijk. In 1984 wees Oey-De Vita al op die exclusieve tekstgerichtheid, en vijftien jaar later moest ook Konst nog altijd constateren 'dat het toneelonderzoek momenteel meer tekst- dan voorstellingsgericht is'.²⁷ Steeds ging de aandacht vooral uit naar het 'woord', ongetwijfeld omdat het als meest tastbare bron in honderden gedrukte toneelteksten zo overvloedig is overgeleverd. Men beseft intussen wel dat het toneel meer is dan alleen die platte tekst – dat het niet alleen gaat om *logos* (de toneeltekst), maar ook om *mimus* (de theatervoorstelling) – maar men besteedt er nauwelijks aandacht aan omdat bronnen voor voorstellingsgericht onderzoek ontbreken. Zo'n beperkte benadering doet zeker geen recht aan het toenmalige toneel.²⁸

Zeventiende-eeuwse toneeldichters wezen zelf ook al op dit relatieve belang van de tekst. In het (ongepagineerde) voorwoord van zijn zinnespel *Tieranny van Eigenbaat* (1679) schreef Lodewijk Meyer het volgende.

Indien dit Spel in het leezen niet overeenstemmen zal met de lof, die het op het toneel behaalt heeft, zulks zal geen wonder zyn; omdat van de vier voorname deelen, welker samen loop die toejuiching gebaard heeft, als de Bouwkunst, de Schilderkunst, de Zangkunst, en de Dichtkunst, het laatste alhier maar gezien wordt, dat wel het minste is van allen.

Het is veelzeggend dat Meyer hier van alle voorstellingsaspecten de dichtkunst bestempelt als 'het minste van allen'. De gedrukte tekst gold voor hem blijkbaar als een karig overblijfsel van de oorspronkelijke toneelopvoering. Dat is iets wat we steeds in gedachten moeten houden bij het lezen van die zeventiende-eeuwse toneelstukken. De toneeltekst werd, meer dan we nu vaak denken, beschouwd als het *geraamte* van de voorstelling (zoals het 'scenario' dat was voor de commedia

dell'arte – en het 'libretto' voor de opera-uitvoering), en moet daarom ook als zodanig worden onderzocht.²⁹ Gier gebruikte in dit verband de toepasselijke term 'Ermöglichungsstruktur'.³⁰

Het is de opvoering die uiteindelijk de aantrekkingskracht van een toneelstuk bepaalt. Non-verbale elementen – zoals muziek, dans, gebaren, make-up, kostuums, geluidseffecten, toneelattributen, decor en belichting – zijn wat dat betreft minstens zo belangrijk als de gesproken tekst. Veel van deze informatie is voor deze vroege periode echter verloren gegaan en valt met geen mogelijkheid meer terug te halen.³¹ De noodzakelijke bronnen ontbreken: er zijn geen recensies en kritieken bekend, geen brieven en memoires van acteurs of muzikanten en geen werken waarin de theatrale uitvoeringspraktijk systematisch wordt beschreven.

Toch valt er meer van die praktijk te ontdekken dan men in eerste instantie zou denken. De toneelteksten bevatten namelijk een schat aan verborgen informatie waaraan onderzoekers tot nog toe nauwelijks aandacht hebben besteed. Hummelen liet in zijn *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw* (1982) al zien hoe op basis van visuele bronnen uit de toneelteksten zelf (de titelgravures en illustraties) van alles te zeggen valt over indeling van het podium, de kostumering en het toneelmeubilair.³² Voor kennis van de toneelmuziek vormen vooral de honderden regieaanwijzingen een goudmijn. Bovendien zijn de talloze strofische passages die bedoeld waren om te zingen een buitengewoon belangrijke sleutel: zij zijn te herkennen aan wijsaanduiding, strofevorm, lettertype of typografie.³³

Zo blijft de gedrukte toneeltekst weliswaar nog steeds de basis voor het onderzoek maar er wordt nu op een andere manier naar gekeken. Minder belangrijk geachte gegevens zoals bladindeling, illustraties, en allerlei (muzikale) regieaanwijzingen blijken opeens waardevol omdat ze inzicht kunnen geven in de uitvoeringspraktijk. Dat leidt tot een andere kijk op het zeventiende-eeuwse toneel, zoals naar voren komt uit het onderzoek naar dat ene aspect, de muziek.

Functionies van muziek op het toneel

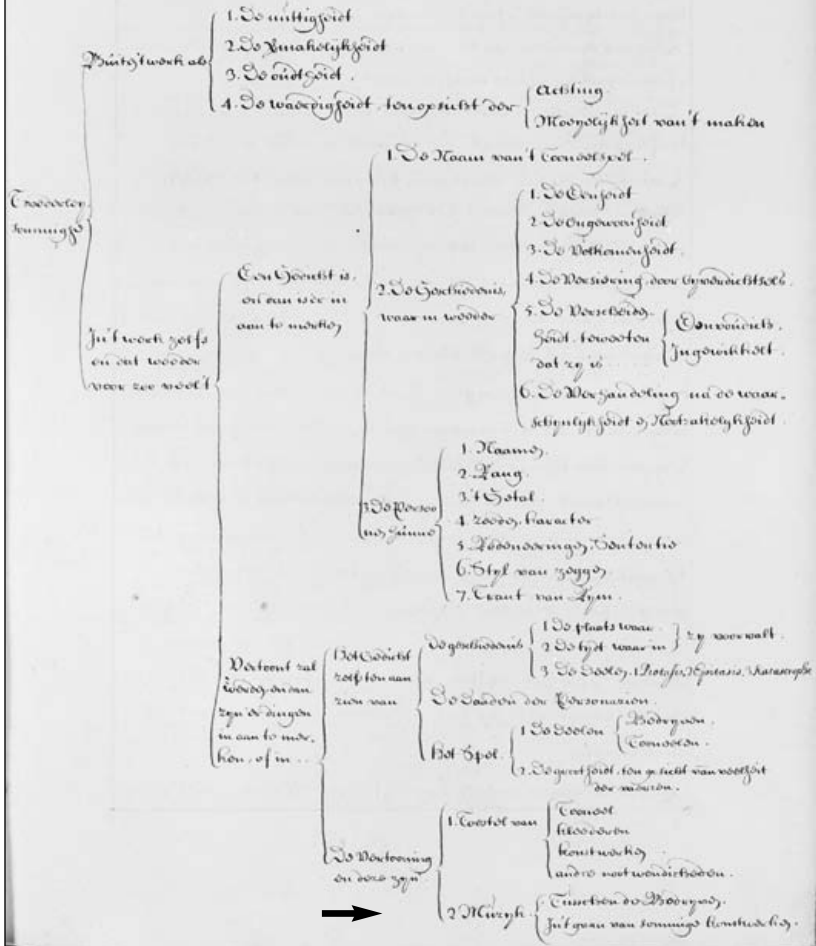
Dat er weinig onderzoek is gedaan naar de uitvoeringspraktijk van het Nederlands toneel is in de eerste plaats te verklaren vanuit het gebrek aan directe bronnen.³⁴ Daarnaast speelt er echter ook nog iets anders mee, namelijk de gangbare opvatting over die opvoeringselementen. Zaken als decors, muziek, vertoningen en kostumering worden over het algemeen als versiering beschouwd, als iets bijkomends dat niet van wezenlijk belang is voor het drama. Zulke elementen zijn alleen bedoeld voor het vermaak van het publiek en behoren niet tot het domein van de toneelschrijver maar tot dat van de uitvoerenden, zo is de gedachte.³⁵

Leste Dag.

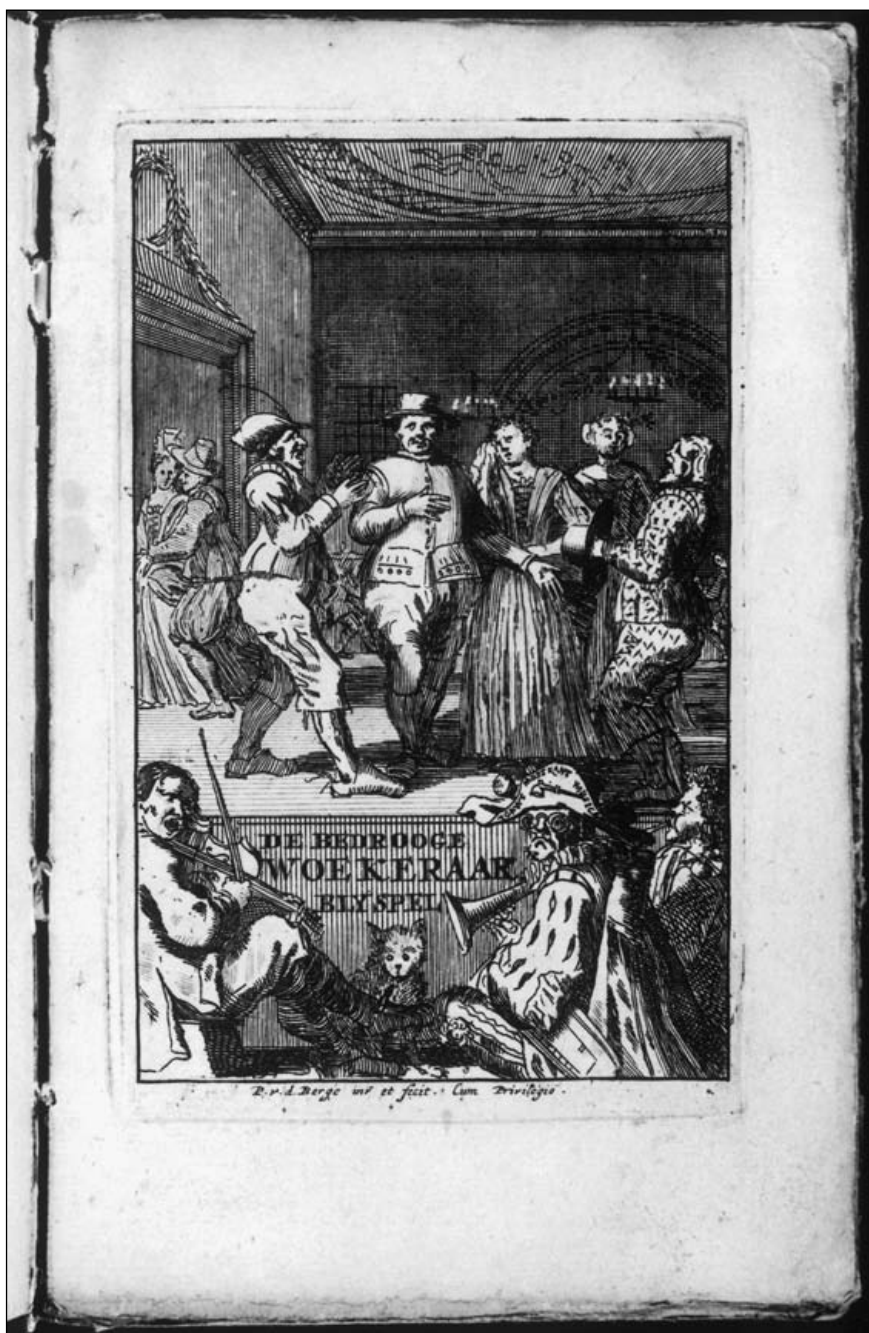
Vande Natuur en Eigenschappen des Tooneelspels.

Gevoelenspel is een Goddicht, alleen door sprekkende Personen.
zien, en de Geschiedenis heeft yndert bequaam om verstant
te konen worden.

De eigenschappen daarvan zijn



4 – Schema uit het literair-theoretische geschrift *Onderwijs in de Tooneel-Poëzy* van het laat zeventiende-eeuwse kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum. De muziek vervult een ondergeschikte positie: zij is onderaan opgenomen, en was uitsluitend bedoeld om te klinken tussen de bedrijven en om de lawaaijige toneelmachine te overstemmen.



5 – De titelprint van Alewyns blijspel *De Bedrooge Woekeraar* (1702) toont een theatrale omgeving met drie muzikanten op de voorgrond: een zingende violist, een trompettist en een gebilde draailierspeler die een hoedje draagt waarop het woord 'musikant' is geschreven.

Wat nu de toneelmuziek aangaat: de sporadisch overgeleverde opmerkingen uit de (late) zeventiende eeuw zelf versterken dat beeld van de toneelmuziek als ‘versiering’ en ‘opvulling’ alleen nog maar. Het Amsterdamse dichtgenootschap Nil Volentibus Arduum beschouwde – in navolging van Corneille – de muziek als het laatste en (voor de opbouw van het drama) minst belangrijke onderdeel, zoals blijkt uit een schema in het theoretische traktaat *Onderwys in de Tooneel-Poëzy* waar de muziek ergens onderaan bungelt. De toelichting veranderde niet veel aan die nederige positie.

De Muzyk word geplaatst tusschen de Bedryven Om de gedachten te verfrischen die zomtyds beswaart zyn door een droevige Geschiedenis aan te zien, en is ook om de gaaping tusschen de bedryven met iet aangenaams te vullen.³⁶

Ook in een anoniem verschenen anti-toneelgeschrift van iets later tijd, de *Verhandeling over de tooneelspeelen* (1728), opgezet als samenspraak tussen Adam en Daniel, werd de toneelmuziek als iets bijkomstigs gepresenteerd.

ADAM Het gezang is maer een toegift op de Tooneelspeelen, dat tot vermaeck van d'aenhoorders tusschen in gevoegd word.
DANIEL Zulke toegiftjens en byvoegzels bederven de hele zaak [...].
 Wie zal aan een welopgediste tafel aanzitten, wanneer hy weet dat hy zal moeten eten van een vergiftigd gereg?³⁷

Deze voorbeelden laten zien hoe er aan het einde van de zeventiende eeuw gedacht werd over toneelmuziek.³⁸ Het was voor het eerst dat er in Nederland iets over het verschijnsel werd gezegd. Dat is mooi maar tegelijk ook gevaarlijk, omdat daardoor al gauw de neiging ontstaat om zo'n kant-en-klaar verwoorde opvatting over de hele zeventiende eeuw heen te leggen (dat is precies wat in het verleden gebeurd is), en daarmee het ware karakter van het verschijnsel te negeren.

Die uitspraken zijn inderdaad misleidend. In de eerste plaats had de theorie in de praktijk nauwelijks invloed. Zij ging eigenlijk alleen op voor het nieuwe, op de Frans-classicistische leest geschoeide treurspel. In het andere toneel uit dezelfde tijd diende muziek daarentegen veel meer doeleinden dan alleen het opvullen van de ‘gaaping tusschen de bedryven’. In de tweede plaats gold die opvatting al helemaal niet voor de eerste helft van de zeventiende eeuw: het bijzondere van die periode is nu juist dat de muziek steeds meer in het drama werd geïntegreerd.³⁹ Constantijn Huygens sprak in 1641 over ‘Onse Musike, zynde een gedeelte van 't Camerspel, welckers Bedrijven en uytkomsten daarmede onderscheiden ende gespeckt werden’, waarmee hij hoogstwaarschijnlijk doelde op zowel de muziek tussen de bedrijven als die in het toneelstuk zelf.⁴⁰

Toneeldichters ontdekten de vele dramatische mogelijkheden van muziek: hoe zij de tekst kon structureren en woordeloos kon becommentariëren, hoe zij personages kon karakteriseren, een sfeer kon oproepen, de tijd kon overbruggen en spanning kon intensiveren, en hoe zij op het toneel van alles kon suggereren wat er niet was. Zulke technieken zijn nog het beste te vergelijken met het gebruik van muziek in films, veel meer dan met de huidige praktijk van toneelmuziek.⁴¹

Muziek beroerde duidelijk een andere snaar dan de tekst.⁴² Daaraan lag een eeuwenoude, uitgebreide filosofische theorie ten grondslag waarop het gehele toenmalige denken over muziek berustte. Niet alleen in toneelstukken maar ook in de poëzie, de muziek en de schilderkunst komt deze opvatting herhaaldelijk tot uiting.⁴³ De zeventiende-eeuwer geloofde in de eenheid van de schepping. Hij leefde in een bezielde wereld waar een goddelijke samenhang bestond tussen hemel en aarde. In navolging van Pythagoras en Plato, en later Boëthius en Ficino, beschouwde hij de aardse muziek (*musica instrumentalis*) als een afspiegeling van de hemelse harmonie der sferen (*musica mundana*), het ultieme geluid van de bewegende planeten in de kosmische orde die voor de gewone sterveling niet te horen was. De hoorbare aardse muziek bracht nieuwe harmonie teweeg tussen mensen onderling en in het gemoed van de afzonderlijke mens (*musica humana*). Daarnaast kon zij hem echter ook opzweepen, tot de dans of tot de liefde, of tot allerlei dingen die de perken ver te buiten gingen en het daglicht niet konden verdragen. Zo bezat muziek zowel goede als kwade krachten – een eigenschap die zij deelde met seks, voedsel en vrouwen: alle zeer heilzaam maar tegelijk bijzonder gevaarlijk.⁴⁴

Kortom, muziek betekende en vermocht destijds veel meer dan we ons nu – in de huidige tijd waarin zij haar magische verbinding met de hemelse harmonie heeft verloren – kunnen voorstellen. Muziek kon verleiden, betoveren, genezen, misleiden, de slaap en de lust opwekken, de gemoederen kalmeren, verliefd maken, troosten, ridders laten flauwvallen, treurnis en melancholie bestrijden. Op de bühne waren personages vaak bezig elkaar en het publiek in alle toonaarden met muziek te bewerken. Elders heb ik dit proces bestempeld als ‘muzikaal bedrog’, omdat in al deze toneelhandelingen steeds die karakteristieke, ‘verstandsbedwelmende’ eigenschap van muziek wordt weerspiegeld – maar ook de karakteristiek ‘perfecte verleiding’ dekt deze lading.⁴⁵ Muziek liet de grenzen tussen schijn en werkelijkheid vervagen, en droeg op die manier op effectieve wijze bij tot de ‘douce illusion’ van het toenmalige toneel.

Gouden Eeuw voor de toneelmuziek

In de zeventiende-eeuwse Europese dramatheorie speelde muziek nauwelijks een rol.⁴⁶ Het gebruik ervan was blijkbaar zo vanzelfsprekend dat niemand erover

Januarij 2. 1653.		257	
Zijn de Spectator Maats' Betnalt.			
Van Willem Cornelisz Violist	28 maal tot 25 stg.	35	X
Pieter Vermaat voor Singen	19 maal 12 stg.	11	8 X
Pieter Malenkijn	28 maal 36 stg.	50	8 X
Jacob Lion Boeckhouder	28 maal 15 stg.	21	X
Hiernach Deat	30 maal 30 stg.	45	X
Abraham Keruys	28 maal 50 stg.	70	X
Adam Keruys	28 maal 5 guld.	140	X
Leonard Michielsz tamboer	28 maal 12 stg.	16	16 X
Willel Dirvitsz oude manndr. oth.	28 maal 6 stg.	16	16 X
Jeger Ariansz			
Arends dochter van Mr. Arent de fluyter	4 maal 40 stg.	8	X
Jan Koetsman	28 maal 50 stg.	70	X
Marcus Maltis	28 maal 25 stg.	35	X
Jan Mervinjsz	27 maal 65 stg.	87	15 X
Pieter Dirvitsz	28 maal 60 stg.	84	X
Sijmon Keruys	28 maal 36 stg.	50	8 X
Hiernach Dander	28 maal 20 stg.	28	X
Isaac Keruys	24 maal 10 stg.	12	X
Kerulis keruys	21 maal 40 stg.	42	X
Sijlham de Vils	28 maal 60 stg.	84	X
Jacobus de Vils de Jonge	15 maal 6 stg.	4	10 X
Jaans de Vils zijn broeder	6 maal 5 stg.	1	10 X
Jan van Sale	22 maal 30 stg.	33	X
Mr. Haak keruys fluyter	8 maal 30 stg.	12	X
Jacobus Samuils	21 maal 20 stg.	21	X
Cris Keruys	19 maal 20 stg.	7	10 X
Abraht Janfs anders poort	28 maal 20 stg.	28	X
Jan Keruys anders Troep	28 maal 20 stg.	28	X
Jacob Willemsz	30 maal 12 stg.	18	X
Sijck de geest anders poort	30 maal 12 stg.	18	X
Jacobus de Vils op geind gestoverd nam d'ij verduwt voor Mr. Sijck de moerel Betnalt	28 maal 80 stg.	112	X
Salomon fins	24 maal 40 stg.	48	X
Pilgrim de geest	30 maal 12 stg.	18	X
Sijmon de fruit Speelman	28 maal 25 stg.	35	X
Pieter de Laber	28 maal 12 stg.	16	16 X
Willelm Stoffelsz Trompetter	30 maal 15 stg.	22	10 X
David Keruys	20 maal 50 stg.	50	X
Jacobus Keruys staet in verpand de besten ingezonden d'om van 1666 19 st 12, te weten voor Bier, Gint d' haest, Keruys de dij, Geseemarden pelgwinck Bier, Alwin te stel, veldren, nael Keruys, pinnings d' aerd t'ant		766	19 12
15 Januarij 1653 de Rekenen van't Oude Maandhuys geborecht ge 630 - dat de Rekenen van dit Oude Maandhuys geborecht ge 315		945	-
		3093	6 12

6 - De rekeningen van de Amsterdamse Schouwburg vermelden de namen van de dienstdoende musici. In 1653 waren dat onder anderen violist Willem Cornelisz, zanger Pieter Vermaat, tamboer Leonard Michielsz, fluitist Isaac Koer, violist Sijmon Lefebre (hier als 'speelman' vermeld) en trompetter Willem Stoffelsz. Ook de dochter van 'Mr. Arent de fluyter' (Arent Arends Koer) leverde mogelijk een muzikale bijdrage.

schreef, iets wat deels natuurlijk ook weer het gevolg was van de tekstgerichtheid van die theorie. Er zijn geen verhandelingen bewaard gebleven met betrekking tot de functie en toepassing van muziek in het theater. Ook zijn er geen overzichten of biografieën van theatercomponisten, in tegenstelling tot die van beeldend kunstenaars en schrijvers. Er is slechts een enkele bundel met toneelmuziek overgeleverd (maar uit de late zeventiende eeuw) en in de drama's zelf is vrijwel nooit muzieknotatie afgedrukt.

Toch weten we zeker dat muziek een wezenlijk bestanddeel vormde van het Nederlandse toneel. Dat blijkt in de eerste plaats uit de rekeningen van de Amsterdamse Schouwburg die keer op keer betalingen aan muzikanten en zangers vermelden.⁴⁷ Maar het wordt ook duidelijk uit de toneelstukken zelf. De honderden muzikale regieaanwijzingen, liederen en gesprekken over muziek laten een bloeiende muziektheaterpraktijk zien, die in omvang en reikwijdte niet onderdeed voor die in andere Europese landen.

Muziek werd door Nederlandse toneeldichters gebruikt in alle soorten toneel, van klucht tot tragedie.⁴⁸ Bij iedere toneelvoorstelling werd in principe gemusiceerd. Zoals een latere anonieme toneelauteur schreef: 'De Treur noch Blijspellen deugen niet als er zoo niet een Hoerelietje vyf ses onderloopt'.⁴⁹ Vaak klonk de muziek in het drama zelf, soms ook alleen tussen de bedrijven. Professionele muzikanten speelden op viool, fluit, trompet, luit of doedelzak; acteurs zongen liederen als onderdeel van hun rol, en er werd gedanst door acteurs of speciaal ingehuurde dansers. Alleen spoken, duivels, furiën, heksen, boeren, gekken en wilden dansten. Het zingen gebeurde door een veel groter scala aan personages, van hoog tot laag op de maatschappelijke ladder (al golden er voor hooggeplaatste figuren wel restricties): van barbiersknechten, dienstmeiden, varkensslagers, hoveniers, bosnimfen en dronkelappen tot prinses, prinsessen, gravinnen, koningen, hertogen en priesters. Vanwaar was er dit verschil tussen zingende en dansende figuren? In hoeverre zongen boeren anders dan prinses, ook als het bij beiden over de liefde ging? En was het zo dat in de tragikomedie de muziek op een andere manier werd toegepast dan in de tragedie?

Er mochten in Nederland dan geen theoretische verhandelingen zijn waarin de rol van de toneelmuziek behandeld werd, er bestonden wel allerlei ongeschreven muzikale regels en wetten voor het gebruik ervan, waaraan een schrijver zich diende te houden. Dat wordt duidelijk als je die honderden overgeleverde toneelteksten met elkaar vergelijkt. In de loop van de tijd had zich een ingenieus systeem van muzikale conventies ontwikkeld, dat steeds aan verandering onderhevig was en bovendien meer gevormd door voortdurende interactie tussen de drama's zelf dan door de invloed van een geboekstaafde theorie. Het gros van de toneeldichters laste de muziek waarschijnlijk als vanzelfsprekend in, omdat voorgangers het zo gedaan hadden en daar succes mee hadden geboekt.



7 – Dansende duivels met tamboerijnen op de titelgravure van het kluchtspel *De Bekeerde Dronkaard* (1691) van Michiel Elias. De prent toont een van de belangrijkste scènes uit het spel.

Men nam zulke succeselementen eenvoudigweg van elkaar over – imiteerde, parodieerde en combineerde ze, en integreerde ze in een nieuwe dramatische context. Het is deze verzameling van ongeschreven muzikale gebruiken die we moeten zien te achterhalen. Zij vormt immers de basis van de toenmalige toneelmuziekpraktijk.

Voor de geschiedenis van het Europese muziektheater is de zeventiende eeuw van beslissend belang geweest. De basis voor alles wat erna kwam is in deze periode gelegd. In Italië ontstond omstreeks 1600 de opera. Maar het gold elders in Europa ook voor het gesproken toneel: voor het eerst werd ook daar de muziek systematisch in de handeling geïntegreerd. De muzikale vernieuwing in Nederland had alles te maken met veranderende drama-opvattingen aan het begin van de eeuw – feitelijk: de overgang van rederijkers- naar renaissancetoneel.⁵⁰ Het drama ontwikkelde zich van ‘les’ naar ‘spiegel’. Men ging steeds meer ‘tonen’ in plaats van alleen maar vertellen. Gebeurtenissen werden zichtbaar gemaakt als concrete scènes om zo op een veel directere manier het publiek te kunnen bespe- len.⁵¹ Dat gebeurde via het oog, maar zeker ook via het oor. Het enorme dramati- sche potentieel van muziek werd ontdekt en meer dan voorheen door dichters uitgebuit. Muziek was binnen het vakmanschap van de toneelschrijver een van de belangrijkste gereedschappen geworden.

Muzikaliteit van de toneeldichter

De muziek diende in het zeventiende-eeuwse toneel tot versiering en vermaak, maar kon daarnaast nog allerlei andere functies vervullen. Anders dan de ge- schreven theorie (van Aristoteles en navolgers) ons wil doen geloven, was zij in de praktijk dus wel degelijk een zaak van de toneeldichter en niet alleen van de uit- voerenden. Die laatsten – de acteurs, musici en regisseurs – hadden zeker veel invloed op het uiteindelijke resultaat, maar het was de dichter die de eerste en meest bepalende toon zette, omdat hij de muziek tijdens het schrijven al in het drama verweefde.⁵² Dat hoorde tot zijn vakmanschap als toneelauteur.

Het was de kunst de muziek op een zo natuurlijk mogelijke manier in het toneelstuk te integreren. Zij was bedoeld om de drama-opvatting van de toneel- dichter te ondersteunen en het was dus zaak het gebruik ervan zo ‘echt’ mogelijk te laten overkomen. Daartoe bestonden verschillende mogelijkheden die telkens direct samenhangen met de heersende opvattingen over de ‘dramatische waar- schijnlijkheid’.⁵³ Een toneelschrijver had als het ware een legitimatie nodig om muziek te laten klinken.⁵⁴ Dat kon een naar de werkelijkheid gemodelleerde muzikale situatie zijn: een bruiloft, een nachtelijke serenade met speellieden, een trompettende wachter op een toren of een muzikantenstrijkje om een droevige koning op te vrolijken.⁵⁵ Het kon ook een van nature muzikaal personage zijn,

zoals Orpheus, de mythologische zanger die met zijn muziek bomen, rotsen en dieren in vervoering bracht. Maar ook herders, boeren, minnaars, priesters, gekken en heksen golden als bij uitstek muzikale figuren die de toneelschrijver probleemloos en ongelimiteerd kon laten zingen.⁵⁶

Bij andere personages lag dat veel moeilijker. Hooggeplaatste figuren zongen meestal niet in het openbaar – niet in de realiteit en dus ook niet op het toneel, dat altijd een afspiegeling van de werkelijkheid was.⁵⁷ Een koning verscheen alleen zingend ten tonele als hij vermomd was als herder of boer. En een prins kon slechts in een lied uitbarsten wanneer hij leed aan ernstig liefdesverdriet of aan waanzin in het hoofd. Als de emoties dus maar hoog genoeg opliepen, dan klonk er muziek en dan vervaagden de grenzen van maatschappelijke klasse of stand.

Niet voor niets is dan ook het thema van de liefde, dat zich bij uitstek voor zulke emotionele uitbarstingen leende, van oudsher met het muziektheater geassocieerd.⁵⁸ Ook in Nederland waren het juist de blijvindende liefdesspelen die muzikaal het meest waren uitgewerkt (zoals de toneelstukken van Rodenburgh en Krul, vol ingewikkelde warnetten van minnaars en geliefden).⁵⁹ Dergelijke spelen leenden zich blijkbaar het best voor de toepassing van muziek. De Italiaanse componist en librettist Bontempi kwam om die reden in 1662 zelfs met een nieuwe genrebenaaming (de term ‘tragikomedie’ beviel hem niet langer): ‘*Erotopegno Musicale*’ ofwel spel van liefde, geschikt voor muziek.⁶⁰ In Nederland werd dit verband tussen toneel, liefde en muziek eveneens benadrukt, bijvoorbeeld door Barend Fonteyn die in 1644 aan zijn tragikomedie *Romilius en Pelagia* het motto meegaf ‘*Musica multis est incitamentum Amoris*’ (Muziek is voor veel mensen een aansporing tot liefde). Dat idee had hij trouwens niet van een vreemde. Tien jaar eerder had zijn vriend en collega Krul diezelfde combinatie in zijn *Inleydinge op de Musyck-Kamer* – het voorspel waarmee in 1634 de *Musyck-Kamer* opende – namelijk al programmatisch opgevat. Hij had het allegorische personage Liefde aan Muziek en Dichtkunst de wetten waaraan ze zich dienden te houden laten voorschrijven, opdat het vaste verbond van Musica, Rhetorica en Liefde in Amsterdam een goede naam zou krijgen.

De muzikaliteit van de toneeldichter had verschillende kanten. Allereerst moest hij het talent bezitten om de muziek op een natuurlijke manier in het drama te verweven. In de tweede plaats moest hij in staat zijn het effect van de muziek op de toeschouwer op een vakkundige manier te benutten, en dus begrijpen dat de muziek een retorisch middel is waarmee het publiek gemanipuleerd kan worden. En in de derde plaats moest hij beschikken over een zuiver muzikaal tekstgevoel, dit om al die toneelliederen op tevoren vastgestelde melodieën te kunnen schrijven. Dat laatste, het schrijven van nieuwe teksten op bestaande melodieën, was onder

zeventiende-eeuwse dichters een geliefde methode, die wordt aangeduid met de term *contrafactuur*.⁶¹

Er bestond nogal een verschil in muzikaliteit tussen de zeventiende-eeuwse toneeldichters. Dat is aan de toneelteksten goed te zien: de ene dichter had er duidelijk meer belangstelling voor dan de andere. Bovendien waren er dichters zonder enig gevoel voor de muziek waarop ze hun teksten schreven, terwijl anderen juist in staat waren er een virtuoos spel mee te spelen.

Hoewel juist enkele toneelliederen van Hooft kaskrakers werden, was het Theodore Rodenburgh die aan het begin van de eeuw ongetwijfeld als muzikaal toneelschrijver het meest creatief te werk ging.⁶² In zijn stukken haalde hij allerlei muzikale grapjes uit, zoals bijvoorbeeld de introductie van zingende vogels op het toneel.⁶³ Maar naast zulke eenmalige effectstukjes kwam hij ook met muzikale gebruiken die een langer leven beschoren waren. Deze werden door latere toneelschrijvers overgenomen, die er weer op varieerden. Enkele ervan horen thuis in de pastorale sfeer. Rodenburgh liet zijn minnaars zingend klagen over de liefde, voor verliefde vrouwen introduceerde hij de muziek tijdens het kransjes vlechten, en hij liet zijn hooggeplaatste figuren zich stevast kleden als herder of boer als hij ze wilde laten zingen.⁶⁴ Bij hem vinden we ook de eerste serenades en slaaps scènes. In zijn *Trouwen Batavier* (1616) kwam hij met een muzikale gevangennisscène die later (als een van de weinige) werd gekopieerd door Krul. Voor de jonge Krul moet Rodenburgh een groot voorbeeld zijn geweest.

Het toneelsucces van Jan Harmensz Krul

Als toneeldichter trad Krul in Rodenburghs voetsporen, en dat geldt zeker in muzikaal opzicht. Ook bij Krul vinden we die aandacht voor muzikale ‘natureleza’, en ook door hem werd de toneelmuziek als een retorisch middel uitgebuit. Zijn muzikale tekstgevoel was groot. Hij overtrof daarin Rodenburgh en de meeste van zijn dichtende tijdgenoten. Dat is te merken als je zijn toneelialogen hardop leest, en dat is te horen als je de originele melodieën onder zijn liedteksten plaatst. De taal van Krul is eenvoudig, vloeiend, direct en daardoor bij uitstek geschikt voor het theater – veel meer eigenlijk dan die van een dichter als Vondel, die door zijn complexiteit voor de toeschouwer ook toen al minder makkelijk toegankelijk moet zijn geweest. Het onderzoek naar toneelmuziek laat Vondel enigszins naar de achtergrond verdwijnen ten gunste van ‘tweederangspoëten’ zoals Krul, Colevelt, Fonteyn en Bidloo.⁶⁵ Voor het toenmalige publiek waren dat evengoed geliefde dichters: ze hielden altijd rekening met wat de toeschouwer wilde zien en horen.⁶⁶

Om verschillende redenen heb ik voor het toneelwerk van Krul gekozen als uitgangspunt voor deze studie. In de eerste plaats omdat Krul destijds gold als

een populaire toneeldichter – iets wat in dit verband van belang is omdat het gaat om theaterpraktijk en niet om theoretische verhandelingen, om smaak en verwachting van het publiek, om modeverschijnselen en theatersuccessen en niet om hooggestemde literaire idealen. De tweede reden is dat Krul zo'n overtuigd muzikaal toneeldichter was. Zijn stukken bevatten talrijke liederen, muzikale regieaanwijzingen en muzikale scènes, en het zijn altijd tragikomedies over de liefde – dat genre dat van nature zo geschikt is voor de toepassing van muziek.⁶⁷ De derde reden is dat Krul het meest actief was in de jaren derig en veertig van de zeventiende eeuw – precies de periode waarin de nieuwe muzikale gebruiken tot volle bloei kwamen en de toon zetten voor wat volgde. Natuurlijk is Rodenburgh in dit verband ook interessant, omdat hij aan het begin van de eeuw met allerlei nieuwe muzikale elementen op de proppen kwam; Krul vormde echter de spil van een groep dichters in de jaren dertig en veertig die allen op een vergelijkbare manier de muziek in hun toneelstukken gingen toepassen.⁶⁸ Rodenburgh komt in het kielzog van Krul bovendien toch wel ter sprake.

Voorts speelden de volgende overwegingen een rol bij mijn keuze voor Krul. Hij was behalve toneelschrijver tevens lieddichter (aan de hand van zijn toneelwerk kan de relatie tussen het theater en de liedboeken worden gedemonstreerd), van de meeste van zijn toneelstukken zijn verschillende drukken overgeleverd (de latere muzikale aanpassingen weerspiegelen de veranderende smaak van het publiek en verschaffen soms essentiële informatie die in eerdere drukken ontbreekt), en bovendien zijn in zijn toneelwerk alle scènes terug te vinden die ik in dit boek centraal wilde stellen. Tenslotte wees Krul in muzikaal opzicht niet af van wat veel andere dichters (al dan niet in navolging van zijn werk) op dat moment deden.⁶⁹ Hij kan daardoor als representatief gelden voor wat er zich op toneelmuzikaal gebied in het zeventiende-eeuwse Amsterdam afspeelde.

Het oeuvre van één toneelauteur vormt aldus de leidraad van mijn onderzoek. Dit werd, vanzelfsprekend, beschouwd ten opzichte van het werk van contemporaine schrijvers. Om een zo genuanceerd mogelijk beeld te krijgen van de rol en betekenis van muzikaliteit in het zeventiende-eeuws toneel, heb ik circa achthonderd Amsterdamse toneelstukken uit die eeuw onderzocht. Zo'n driekwart daarvan bevat muzikale gegevens. Bij bestudering van dit omvangrijke corpus vielen kenmerkende patronen op, zoals instrumenten die in een vaste context gebruikt werden, melodieën die steeds terugkeerden, bepaalde personages die altijd zongen of speelden, het verschil tussen zichtbare en onzichtbare muziek, en liedsoorten die standaard geassocieerd werden met bepaalde dramatische situaties.

Zo tekende zich na inventarisatie van alle gegevens een systeem af van muziekdramatische conventies, die aan de toenmalige toneelmuziekpraktijk ten grondslag heeft gelegen. Een van de belangrijkste bevindingen was dat stereotiepe

muzikale scènes een prominente plaats op het toneel innamen. Vijf van zulke scènes heb ik daarom centraal gesteld – de muziek werd daarin standaard geassocieerd met bepaalde dramatische situaties, en dit gebeurde, zoals zal blijken, niet alleen bij Krul. Deze invalshoek bood tegelijkertijd de gelegenheid om uitvoerig in te gaan op de algehele toneelmuziekpraktijk van destijds, omdat na genoeg alle onderdelen van die praktijk zich juist ook rondom zulke scènes manifesteerden.⁷⁰

De stereotiepe muzikale scène

Tot Kruls dramatische succesformule behoorde zeker ook de muziek. Of het nu ging om liederen gezongen door uiteenlopende personages of om instrumentale muziek die de tekst kon structureren – de muziek werd door hem steeds uiterst vakkundig en met veel gevoel voor theateraal effect toegepast, en een van Kruls belangrijkste troeven daarbij was de stereotiepe muzikale scène. In al zijn stukken komt er wel één voor, vaak zelfs meerdere binnen hetzelfde toneelstuk.⁷¹ Het zijn onder meer: muzikale wachterscènes, gevangenis-scènes, bruiloftscènes, herders-scènes, serenades, hemeldalingen en -stijgingen, offerplechtigheden en slaapscènes. Vrijwel alle muzikale scènes die in de zeventiende-eeuwse Nederlandse toneelliteratuur voorkomen zijn ook door Krul gebruikt, een extra reden om zijn werk centraal te stellen.

Ik wees al op de betekenis van de term ‘stereotiepe muzikale scènes’: de scènes zijn ‘muzikaal’ omdat ze gepaard gaan met muziek, ‘stereotiep’ omdat ze gedurende de hele zeventiende eeuw door verschillende toneeldichters herhaaldelijk werden toegepast. Voor dit verschijnsel zouden ook andere benamingen gehanteerd kunnen worden – variërend van ‘topoi’, ‘thema’s’, ‘formules’ tot ‘vaste bouwstenen’, ‘clichés’ en ‘schemata’. Deze begrippen zijn afkomstig uit andere onderzoeksdisciplines, maar sluiten in methodische zin aan bij het onderzoek naar de stereotiepe muzikale scène.⁷² Vergelijkbaar scène-onderzoek wordt vooral gedaan binnen de ‘Librettistik’, een nog jonge wetenschap die zich richt op tekst en dramaturgie van de opera.⁷³

De rol van het publiek was van cruciaal belang, het succes van de scènes berustte immers – zowel voor de opera als voor het toneel – op het feit dat de toeschouwer zulke muzikale invlechtingen verwachtte als hij naar het theater ging.⁷⁴ Het is in feite de prozaïsche kwestie van vraag en aanbod: de scènes moeten een belangrijke reden geweest zijn waarom men naar de schouwburg kwam. Een gevangenis-scène, offerplechtigheid of slaapscène kon het hoogtepunt van de avond zijn als een toneeldichter in staat was aan de standaardformule een verrassende invulling of wending te geven. De originaliteit zat hem hier dus niet in het



8 – Poppenspelvertoning met dansende luitist en toekijkend publiek, in een embleemboek uit 1631. Om aan de strenge restricties van de calvinistische kerkenraad te ontkomen, nam men soms zijn toevlucht tot het poppenspel – dat net als gewone toneelopvoeringen gepaard ging met muziek. Een bekende poppenspeler was de toneelschrijver en acteur Floris Groen.

thema maar in de variaties op dat thema.⁷⁵ Men kan dat imitatio noemen, of zelfs aemulatio — ook al is het dan niet altijd duidelijk met welk concreet voorbeeld gewedijverd wordt. Steeds speelde de schrijver met het verwachtingspatroon: hij manipuleerde het publiek door bekende elementen in te zetten en daarop kunstig te variëren. Om iets te begrijpen van de zeventiende-eeuwse toneelmuziekpraktijk (en daardoor bijvoorbeeld oude stukken opnieuw te kunnen uitvoeren) is het van belang deze stilzwijgende afspraken tussen auteur en publiek te achterhalen.⁷⁶

Dit boek vormt het verslag van het onderzoek naar een van de muzikale conventies van het zeventiende-eeuws toneel, de oorsprong en ontwikkeling van de muzikale scène, die meteen een uitgelezen mogelijkheid bood een uitvoerig beeld van de Nederlandse toneelmuziek als geheel te schetsen. Daarmee vormt het zowel een aanvulling op het onderzoek naar het Nederlands renaissance-toneel, als op de bestaande studies naar het muziektheater in het buitenland, die zich slechts sporadisch met deze kwestie hebben beziggehouden.⁷⁷ De scènes omvatten de hele zeventiende eeuw en weerspiegelen uiteenlopende aspecten van de toenmalige

2

Een eeuw Nederlandse toneelmuziek

Muziek en toneel in Amsterdam

Nederland had in de zeventiende eeuw een bloeiende theatercultuur – iets wat bij hedendaagse lezers nogal eens verbazing wekt: men verwacht dat eigenlijk niet in zo'n streng calvinistisch land. En dan ook nog eens die opzweepende muziek, en allerlei heidense offerscènes op het toneel. Meer dan vijftienhonderd toneelstukken zijn er uit deze periode overgeleverd, van de hand van ruim vierhonderd toneeldichters uit Noord- en Zuid-Nederland, en zeker driekwart ervan bevat aanwijzingen voor muziek. Van het resterende deel weten we inmiddels dat er eveneens muziek bij heeft geklonken.

Overall werd gespeeld: op markten in de buitenlucht, op kermissen, in plaatselijke rederijerskamers en in de meer professionele theaters in Amsterdam en Den Haag.⁷⁸ Binnen- en buitenlandse toneelgezelschappen reisden continu door het land. Op de bühne werd gefluisterd, gelachen, geklaagd, gejuicht, gezongen, gespeeld, gedanst, gehuild, geschreeuwd en gesprongen – en al die emotionele losbandigheid veroorzaakte behalve veel vreugde ook de nodige kritiek. Die kritiek kwam van kerkelijke zijde en uitte zich in talrijke hekeldichten en anti-toneelgeschriften. Men sprak daarin van 'de lelijcke hoereryen, overspelen, bloetschanden, ende andere ontuchtige bijlegginge ende welck daertoe aenleydinge geven, d'openbaere schouwspelen, Godt versoeckende coorde-danseryen, obscene ende jeucht verleydende comedien, danseryen ende wat van diergelijcke onvruchtbare wercken der duysternisse meer gevonden ende gepleecht worden'.⁷⁹

Gedurende de hele eeuw hebben predikanten zich tegen deze vuile kunst verzet en gepoogd de verderfelijke invloed ervan in te dammen. Zonder veel succes overigens: het toneel was populairder dan ooit. Dat gold in elk geval voor

Amsterdam, waar men elkaar op verschillende locaties de loef afstak en waar in 1637 het eerste vaste publiekstheater van de Republiek zou verrijzen, de nieuwe Amsterdamse Schouwburg aan de Keizersgracht.

Het toneel was in Amsterdam nauw verbonden met het muziekleven. De stad was destijds vol van muziek. Iedere kerk had haar orgel waarop dagelijks concerten werden gegeven, stadsmuzikanten speelden tussen de middag voor langskomende wandelaars, en het geluid van de carillons vulde de Amsterdamse luchten. Men zong op straat, in huiselijke kring en in muziekherbergen, uit liedboeken waarvan er destijds tientallen circuleerden. Voor meer ambitieuze musici waren er de 'collegia musica', plaatselijke verenigingen waar ook complexer muzikaal repertoire werd gespeeld.⁸⁰

Het muziekleven van overdag weerspiegelde zich 's avonds op het toneel: ook daar musiceerden personages gezamenlijk thuis of op straat, en ook daar bliezen de stadsspeelieden hoog van de toren op trompetten en bazuinen. Door schouwburgmuzikanten werd tevens meegewerkt aan serenades en bruiloften. Een tweede verband tussen het muziekleven en het toneel werd gevormd door het muzikale repertoire. Toneeldichters speelden in op de actualiteit en verweefden in hun stukken liedjes en melodieën die tegelijkertijd in de hele stad te horen waren: deze werden gebruikt door organisten, klokkenisten en stadsspeelieden, en waren opgenomen in liedboeken. In de derde plaats zorgden familiebanden tussen acteurs en musici voor een nauwe relatie tussen theater- en muziekleven: de bekende actrice Susanna Eekhout bijvoorbeeld (tussen 1655 en 1685 in dienst van de Amsterdamse Schouwburg) was getrouwd met schouwburgmuzikant Rochus Eekhout. Ten slotte brachten ook de muzikanten die tegelijk dienst deden voor stedelijke overheid en schouwburg een verbintenis tussen toneel en muziekleven tot stand. Overdag speelden ze op het plein voor het stadhuis en 's avonds bliezen ze in een fantasielandschap met verklede herders en koningen.⁸¹ Zo liepen in Amsterdam toneel en muzikale werkelijkheid steeds door elkaar.

De muziek op het toneel was altijd eenvoudig van aard. Men zong eenstemmige strofische liederen en maakte daarop instrumentale variaties. De muzikale uitvoering was eveneens sober. Op het toneel geen ingewikkeld polyfoon repertoire of virtuoze aria's en ook geen overdaad aan muziekinstrumenten. Het theatrale effect werd met eenvoudige middelen bereikt, zelfs later in de eeuw toen het aanvankelijk kleine schouwburgensemble zich inmiddels tot een orkest had uitgebreid. Die muzikale eenvoud had alles te maken met het karakter van het Nederlands muziekleven, en daarmee met het soort theater dat Amsterdam bezat. Nederland kende geen exuberant hofleven met grootse muzikale festijnen. Hier waren geen rijke muziekminnende vorsten of pausen die dure muziekspektakels en operaproducties konden bekostigen.⁸² Het was de stedelijke overheid die muzi-

kaal de touwtjes in handen had, en dat had zijn weerslag op de toneelwereld. De schouwburg was een publiektheater, vooral bestemd voor een burgerlijke elite, maar daarnaast ook voor middengroepen en het lagere volk, en het muzikale repertoire was daarmee in overeenstemming.⁸³

Overigens gold die muzikale eenvoud alleen voor de toneelvoorstellingen zelf. Sinds 1643 werden er in de schouwburg namelijk ook aparte concerten gegeven waar ongetwijfeld wel een ingewikkelder repertoire werd uitgevoerd.⁸⁴ Elders in de stad vonden eveneens concerten plaats, soms ook gecombineerd met een toneelopvoering, zoals blijkt uit het kamerspel *Lof der Musyk* van toneeldichter Aegidius van Hoven dat in 1699 ‘na het eindigen van het concert Gehouden door de Kunst-lievende Heer Josua Sanderus door Liefhebbers [werd] vertoond op de Kolveniers-Doelen tot Amsterdam’.⁸⁵ De optredende personages waren Poëta, Mercurius, Euterpe, Amstels-Maagd en Musicus. Daarnaast konden in de toneelstukken zelf concerten worden opgenomen. Een voorbeeld is het ‘Concert van de zingers’ in Van Halmaels blijspel *Crispyn, en Crispiaan, Bedriegers, of de Gestrafte Beurs en Kelderplagen* (1708).

Wy laten dit Concert, in believen, en keur, van de geene die dit zullen vertoonen, te meer, om dat in 't Italiaans, Frans, en Duyts, veel 't zaamen zangen gevonden werden, die konstig op gesteld en door wrogt zyn. In 't midde van deese vermaaken, word Crispyn, en Crispiaan, door het geregt betrap en gevangen.⁸⁶

De toneeldichter liet de repertoirekeuze schijnbaar aan de uitvoerenden over. Tegelijkertijd gaf hij echter wel degelijk aan wat hij op deze plaats wilde horen: geen eenvoudige eenstemmige melodieën maar buitenlandse kunstmuziek, zoals blijkt uit het citaat bij voorkeur ‘konstig op gesteld en door wrogt’. Hier zien we de muzikale virtuositeit ongemerkt het Amsterdams toneel binnendringen. Maar dan zijn we inmiddels in de achttiende eeuw beland.

Het toneel en de liedcultuur

De muziek die op het toneel klonk weerspiegelde de smaak van de Amsterdamse bevolking. Zij werd op straat en thuis gezongen, en ook gebruikt door speellieden en organisten. Nagenoeg dit hele melodieënrepertoire is terug te vinden in de contemporaine liedboeken. De liedboeken vormen daarmee voor de kennis van de toenmalige toneelmuziek een onmisbare bron van informatie. Ze werden in Nederland in grote aantallen en in allerlei soorten, maten, prijzen en uitvoeringen gedrukt en verkocht.⁸⁷ De bundels bevatten doorgaans eenvoudige eenstemmige



10 – Feestvierend gezelschap met vier muzikanten op een balustrade (twee violen, fluit en bas), op de titelprent van Van Halmaels blijspel *Crispyn en Crispiaen* (1708). Het enorme wijnglas dat de centrale figuur vasthoudt, laat van de invloed van de muziek in deze context niet veel te raden over.



Indulgere iuvat genio. Sunt fercula nobis. Suave sonant cythara, cum plausu voce tubisq;
 Lætitiam duplicans hic quoq; Bacchus adert. Jactantur numeris brachia mota suis.
 Crispin de pas. An. et c.

L

Dcn

11 – Opnieuw een feestscène, met zes muzikanten op een balkon (trompet, violen en zang) die het gezelschap tot dans aansporen. Crispijn van de Passes geïllustreerde liedboek *Nieuwen ieucht spieghel* (1617) laat zien dat vergelijkbare afbeeldingen ook buiten de toneelliteratuur voorkomen. Op de voorgrond een luitist die een vrouw behaagt met muziek.

liedjes over uiteenlopende onderwerpen, en konden gebruikt worden door mensen die niet muzikaal waren geschoold. De oudste liedboeken dateren uit het einde van de vijftiende eeuw en bevatten uitsluitend geestelijk repertoire. De eerste wereldlijke bundels verschenen een halve eeuw later, het *Antwerps Liedboek* (1544) dat in Amsterdam gevolgd werd door het *Aemsteldams Amoreus Lietboek* (1589), *Nieu Amstelredams Lietboek* (1591) en *Nieu Groot Amstelredams Lietboek* (1605). Gedurende de eeuw verschenen in Amsterdam nog tientallen andere geestelijke en wereldlijke liedboeken.⁸⁸ Daaronder waren eenvoudige maar ook luxueus uitgevoerde bundels zoals *Apollo of Ghesangh der Musen* (1615), *Starters Friesche Lusthof* (1621) en *Valerius' Nederlantsche Gedenckklanck* (1626). Er werden ook boekjes gedrukt die speciaal voor de eigen stad of streek bestemd waren, in Amsterdam bijvoorbeeld het *Amsteldams Fluytertje* (1626) en de *Amsterdamsche Vreughde-Stroom* (1654).

De liederen uit deze bundels zijn in verschillende opzichten vergelijkbaar met toneelliedereren. Allereerst komen ze overeen in vorm: het zijn altijd eenstemmig bedoelde coupletliederen, dat wil zeggen liederen bestaande uit verschillende strofen die steeds op dezelfde (vaak tevoren bekende) melodie worden gezongen. Pas aan het einde van de eeuw wijkt men van dat principe af en komen in toneelstukken ook liederen voor die niet strofisch zijn opgebouwd.⁸⁹ Gedurende de hele eeuw was daarbij zowel voor de liederen op het toneel als in de liedboeken de praktijk van de *contrafactuur* bepalend, dat wil zeggen: men schreef nieuwe teksten op bestaande melodieën (een gebruik dat we nu vooral nog kennen van bruiloften en partijen).⁹⁰ Een aparte vorm van het strofisch lied was het dialooglied, waarin door enkele personages afwisselend op dezelfde melodie werd gezongen. In de liedboeken fungeerde het dialooglied als een soort toneelstuk in een notedop, en dat gold ook voor de zangspelletjes die erin waren opgenomen (de liederen werden in een dramatisch verband bij elkaar geplaatst en ertussen werd door de ‘personages’ gesproken).⁹¹

In de tweede plaats, ik gaf dit al aan, baseerden zowel toneel- als lieddichters zich op hetzelfde muzikale materiaal – wat trouwens niet hoeft te verbazen, omdat vrijwel elke zeventiende-eeuwse toneelauteur tegelijk ook lieddichter was: hij schreef zelf een liedboek of hij droeg bij aan verzamelbundels. Veel toneelstukken waren dan ook voor hetzelfde publiek bedoeld als de liedboeken.⁹² De melodieënvoorraad was gedurende de eeuw steeds aan verandering onderhevig: er kwamen nieuwe bij, andere verdwenen of werden aangepast aan de smaak van de tijd. Inheemse en buitenlandse wijzen kwamen afwisselend voor, naast nieuw gecomponeerde muziek van meestal niet bij name genoemde componisten. Sommige melodieën werden bijna nooit door toneeldichters gebruikt, andere heel vaak. Hoewel er dus niet echt sprake was van een specifiek toneelmuziekrepertoire, is er toch een aantal melodieën aan te wijzen dat juist op het toneel erg geliefd was.⁹³

Een derde overeenkomst tussen liedboeken en toneelstukken betrof de thematiek van de liederen: zowel op het toneel als thuis werden drinkliederen, pastorale liederen, klaagzangen, dageraadliederen, serenades, liefdesliederen en bruiloftsliederen aangeheven. Het verschil zat hem in de omringende gesproken tekst, de dramatische context, die in de liedboeken ontbrak.

De verwevenheid van het Amsterdams toneel met de plaatselijke liedcultuur kwam ook nog op andere manieren tot uiting. Vanzelfsprekend was de uitwisseling van liederen erg belangrijk: melodieën en integrale liederen uit liedboeken kwamen op het toneel terecht en omgekeerd werden toneelliedereren opgenomen in liedboeken.⁹⁴ Daarnaast komen in de liedboeken concrete verwijzingen naar toneelstukken voor, zoals lofzangen op bekende toneelstukken en acteurs, en bijvoor-



12 – Openluchtvoorstelling met luitist, dansende tamboerijnspeeler en toekijkend publiek. De afbeelding werd opgenomen in het populaire Amsterdamse liedboek *D'Olipodrigo* (1654).

beeld het ‘Graf-Schrift van Isaak Vos, kluchtige Tonneel-Speelder’ in *De Nieuwe Hofsche Rommelzoo* (1655), waarin terloops ook zijn muzikale talent wordt 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.⁹⁵

Ook toneelpersonages konden dienen als thema voor een lied. Zo verscheen in de *Amsterdamse Mengel-moez* (1658) een lied op het personage Hageroos uit Vondels *Leeuwendalers* (1648), en in *D'Olipodrigo* (1654) een lied op de titelheld van Fonteyns *Mr. Sullemans soete vryagie* (1633).⁹⁶ Vooral ook de figuren uit Hoofts toneelstuk *Granida* (1615) waren bij lieddichters populair.⁹⁷ Daarvan getuigen

‘Granidas klaegelijcke begeeringh’ van J.J. Colevelt in de *Amsterdamsche Pegasus* (1627), ‘Granida soeck d’hooffsche zuylen’ van P. Dubbels in *De Amsteldamsche Minnezuchjens* (1643) en een cyclus van zes liederen van J. Smeerbol in zijn bundel *Bruilofts-kost* (1645).

Omgekeerd komen in toneelstukken vaak verwijzingen naar liedboeken voor. De anonieme schrijver van de *Boertighe Klucht van de Feyl* (1628) noemde in de opdracht van zijn stuk de *Seven-berchse-Haseldonck ofte Cupidoos Schuyfplaats* van G. Nollens.⁹⁸ Krul liet in *Rosemondt en Raniclis* (1632) Cupido spreken over een boekje getiteld *Venus Jeucht*.⁹⁹ In Van Santens *Lichte Wigger* (1635) zong men uit ‘Musica devijn’ (waarmee de bundel meerstemmige Italiaanse muziek *Musica Divina* werd bedoeld die in 1585 te Antwerpen was verschenen).¹⁰⁰ In de anonieme Nederlandse vertaling *Den Ghetrouwen Herder* (1638) van Guarini’s toneelstuk *Il Pastor Fido* komt een curieuze passage over een liedboek voor: in de oorspronkelijke Italiaanse tekst was sprake van ‘coturni’ (laarzen), die door de Satyr op instigatie van Corisca werden gestolen om haar liefde te kunnen vergelden. In het Nederlands werd dat woord echter vertaald als ‘Liedt-boeck’, wat veelzeggend mag heten: blijkbaar had men dat hier liever dan een paar laarzen.¹⁰¹ In het zinnespel *Lingua: Ofte Strijd tusschen de Tong ende Vyf Zinnen* (1648) van Lambert van den Bos discussieerden de personages over een lied uit de *Haerlemsche Laurierkrans* (1643).¹⁰² En in Fockens *Klucht van Droncken Hansje* (1657) sprak men over de bekende liedbundel *Rommelzoo*.¹⁰³ Op de titelgravure van Focquenbrochs *Min in ’t Lazarus-huys* (1674) is een opengeslagen muziekboek te zien, en een vrouw met een liedblad in haar hand.¹⁰⁴ In Van Ryndorps blijspel *De Geschaakte Bruid* (1690) ten slotte, werd door twee operaliefhebbers gezongen uit een mysterieus ‘Muzykboek’.¹⁰⁵

Lieder en andere strofische vormen

Een aparte kwestie binnen het onderzoek naar toneelmuziek vormt het herkennen van liederen in de toneelteksten. Dit blijkt nog niet zo eenvoudig. Anders dan in de liedboeken werd aan liederen in toneelstukken namelijk zelden een liedtitel meegegeven (‘drinklied’, ‘bruiloftslied’).¹⁰⁶ Wel onderscheiden ze zich meestal van de omringende gesproken tekst door een afwijkende versregellengte en een ander lettertype. Het probleem is echter dat zulke strofische passages niet altijd bedoeld waren om te zingen. Het verschil met passages die gesproken werden is vaak niet te zien.¹⁰⁷ Bovendien waren er omgekeerd ook niet-strofische passages – dus tekstpassages waarbij je in eerste instantie geen muziek zou verwachten – die bij nader inzien toch gezongen werden, zoals een brief, een sonnet of zelfs een paskwil.¹⁰⁸ Een anonieme toneelschrijver duidde in 1658 het onderscheid tussen

W. G. V. FOCQUENBROCHTS

MIN

In 't

LAZARUS-HUYS,

B L T S P E L.



Amsterdam, by JACOB VINCKEL, Boeck-
verkooper in de Beursstraet, in de Histo-
rie Schrijver. 1674.

13 – Vrouw met liedblad in de hand en een muziekboek aan haar voeten, afgebeeld in een fantasielandschap op de titelpagina van Focquenbrochs blijspel *Min in 't Lazarus-huys* (1674). De tekst op het blad ("Doet u oogjes open") verwijst naar een lied dat sinds 1645 uit liedboeken bekend was en in 1674 nog altijd werd gezongen.



14 – Een zeldzaam voorbeeld van muzieknotatie in een zeventiende-eeuws toneelstuk: het lied van de twee musicerende amazones Darayde en Garayde – in werkelijkheid verklede mannen – in Starters tragikomedie *Daraide* (1621). De vijf coupletten werden gezongen op de destijds in Nederland geliefde Franse melodie ‘Est-ce Mars le grand Dieu’.

gesproken en gezongen tekst aan met de termen ‘historiael’ en ‘musikael’.¹⁰⁹ Een dergelijke karakterisering bleef echter in de gedrukte toneelteksten meestal achterwege.

Het was zelfs nog gecompliceerder. Een vergelijking van zeventiende-eeuwse toneelteksten leert dat ook bij duidelijke liedpassages de keuze voor spreken of zingen niet per definitie vastlag.¹¹⁰ In Kruls *Cloris en Philida* (1639) werd binnen eenzelfde lied afwisselend gezongen en gesproken. Voor het heksenlied in *Diana* liet Krul de keuze voor spreken of zingen zelfs helemaal open: ‘Rey van Kollen, en Heydinnen zingende ofte spreekken’ staat er boven het lied vermeld. Bovendien, en dat maakt het extra ingewikkeld, blijkt uit verschillende voorbeelden dat ook als er uitdrukkelijk ‘spreken’ staat aangegeven, er soms wel degelijk werd gezongen.¹¹¹ Dit wil dus zeggen dat we niet blindelings mogen varen op de in de toneelteksten gegeven regieaanwijzingen. Die inconsequentie in vormgeving en muzikale instructie hing ongetwijfeld ook samen met de grilligheid van de uitvoeringspraktijk en de onvoorspelbaarheid van het aanbod: men was altijd afhankelijk van de beschikbaarheid van musici en de zangkwaliteiten van de aanwezige acteurs.

Er zijn enkele manieren om erachter te komen of een tekstfragment bedoeld was om te zingen. Kennis van muzikale conventies werkt soms al verhelderend: de aanwezigheid van muziek in vergelijkbare dramatische situaties is een extra argument voor een gezongen uitvoering. In zo'n geval zijn er wel altijd concrete bewijzen nodig om dat vermoeden te bevestigen. Dat kan een muzikale aanwijzing zijn, zoals een wijsaanduiding of muzieknotatie.¹¹² Het kan ook informatie uit een andere bron zijn: ik noemde hiervoor al de liedboeken (waarin het fragment als lied opgenomen kan zijn, of waarin een identieke strofevorm voorkomt), maar ook een latere druk van het drama of een buitenlands origineel kan gegevens bevatten die in het toneelstuk zelf ontbreken (zoals een wijsaanduiding of muzikale regieaanwijzing).¹¹³ Zulke buitentekstuele informatie kan bij de muzikale interpretatie soms net de doorslag geven.

Buitenlandse invloeden: toneel en opera

Gedurende de zeventiende eeuw drukten invloeden vanuit omringende Europese landen een belangrijk stempel op de Nederlandse toneelmuziek. Dat betrof enerzijds de uitvoeringspraktijk: het virtuoze dansen en zingen van rondreizende Engelse toneelgezelschappen en van Italiaanse *commedia dell'arte*-groepen liet hier duidelijke sporen na.¹¹⁴ Anderzijds ging het ook om het muzikale repertoire: buitenlandse melodieën circuleerden in het land en werden gebruikt door lieddichters en toneelschrijvers, en daaronder waren melodieën en liederen die afkomstig waren uit het buitenlandse toneel- en operarepertoire. Dergelijke ontleningen verliepen via de gedrukte bronnen, maar moeten daarnaast eveneens mondeling ingang hebben gevonden, via reizende gezelschappen en door persoonlijke contacten.¹¹⁵

In de eerste plaats was er de muzikale invloed vanuit het buitenlandse toneelrepertoire: die kwam in de eerste helft van de eeuw vooral uit Engeland, in de tweede helft uit Frankrijk.¹¹⁶ Een voorbeeld was de zogeheten 'zingende klucht', die aan het begin van de eeuw was ontstaan naar het model van de Engelse 'jig'. Het gaat onder meer om Starters *Kluchtigh t'Samen-Gesang Van dry Personagien* (1621), Van Arps *Singhende klucht van Droncke Goosen* (1630), Fonteyns *Mr. Sullermans soete vriagi* (1633), Vos' *Singende-Klucht van Pekelharing In de Kist* (1648) en de anoniem verschenen *Singende Klucht van Domine Iohannes, ofte Den Jaloersen Pekelharing* (1658). De Engelse melodieën uit deze stukjes werden ook in andere toneelspelen en liedboeken gebruikt.¹¹⁷ Hetzelfde gold voor muziek uit het Engelse 'masque'-repertoire: de melodieënserie van vier 'Carileenen' die rond 1650 in Amsterdam opgang maakte is daarvan een goed voorbeeld. De eerste drie blijken rechtstreeks uit de Engelse *masques* afkomstig, de vierde werd er in

dezelfde stijl bijgemaakt door de Amsterdamse componist Cornelis Kist.¹¹⁸ Omgekeerd waren er trouwens ook Nederlandse liederen die hun weg vonden naar buitenlandse toneelstukken.¹¹⁹

Naast het buitenlandse toneel oefende ook de opera belangrijke invloed uit op de Nederlandse toneelmuziek. Reeds Hooft schijnt zich voor zijn spel *Granida* (1615) gebaseerd te hebben op uitvoeringen van pastorale spelen en opera's die hij gezien had tijdens zijn Italiaanse reis.¹²⁰ Maar van echte invloed was op dat moment nog geen sprake. Die ontstond pas in de tweede helft van de eeuw, met de nieuwe kunst- en vliegwerkspelen uit de jaren zestig en latere zangspelen. Die kunst- en vliegwerkspelen waren in feite de eerste Nederlandse imitaties van de Italiaanse opera (ook het Amsterdams toneel zelf was intussen naar Italiaans model ingericht), maar het vreemde was dat juist de muziek in deze stukken een ondergeschikte rol speelde.¹²¹ Alles van de opera werd overgenomen, maar aan het meest belangrijke, de muziek, werd de minste aandacht besteed. Men concentreerde zich vooral op het visuele. Via Frankrijk waren deze spelen in ons land gekomen en net als in de Franse *pièces à machines* ging het hierin in eerste instantie om de 'machines', en pas daarna om de muziek. Volgens toneeldichter Andries Pels kwam dat omdat men in Nederland niet de beschikking had over de zangers en muzikanten die nodig waren om zulke 'slach van spelen, bij hen *OPERE* genoemd' uit te voeren.¹²² De reden waarom de opera in Nederland nooit echt van de grond kwam, moet echter nog wel wat gecompliceerder zijn geweest.¹²³

Die opera-invloed deed zich in intussen wel op allerlei andere manieren gelden. Hoewel Buysero nog in 1680 opmerkte dat de opera 'hier te lande meer vermaart, als bekend' was, blijkt uit alles dat men al in een vroeg stadium goed wist wat er in Italië en Frankrijk op muziektheatraal gebied gaande was.¹²⁴ In de eerste plaats werden door buitenlandse gezelschappen opera's in de oorspronkelijke taal opgevoerd. Dat gebeurde voor het eerst bij de heropening van de schouwburg op 25 november 1677. Bij die gelegenheid speelde men de opera *Isis* van Jean-Baptiste Lully en Philippe Quinault, en deze voorstelling was in twee opzichten van belang: het was de eerste keer dat in de Noordelijke Nederlanden een opera werd uitgevoerd, en het was de eerste uitvoering van een Lully-opera buiten Frankrijk.¹²⁵ In de jaren erna zouden in Amsterdam nog meer van zulke *tragédies lyriques* worden gespeeld. Italiaanse opera's werden vanaf 1680 uitgevoerd in een speciaal daartoe opgericht theater aan de Leidsegracht. Initiatiefnemer Theodore Strijcker liet twee Venetiaanse opera's opvoeren, *Le Fatiche d'Ercole per Deianira* (Ziani/Aureli 1662) en *Helena rapita da Paride* (Fiocco/Aureli 1677).¹²⁶ Constantijn Huygens en prins Willem III met zijn vrouw Mary Stuart vereerden het theater in 1681 nog met een bezoek, maar al in 1682 moest Strijcker zijn onderneming wegens geldgebrek sluiten. Vier jaar later schijnt er in Buiksloot, net buiten Amsterdam, nog een poging te zijn ondernomen met 'een seeker huys [...] in 't

H E T
BOERE OPERA,
O F
KLORIS en ROOSJĒ.



Gedrukt voor de Liefhebbers in 't
jaar 1700.

15 – Titelpagina van *Het Boere opera* van Van Ryndorp en Buysero, een van de nieuwe zangspelen uit het laatste kwart van de zeventiende eeuw. In navolging van de buitenlandse (vooral Franse) opera werd in deze periode voor het eerst samengewerkt door toneelschrijvers en componisten. De gravure toont een vrolijk feest in een boerenschuur met twee violisten.

welck van eenige Italiaenen de soo genaemde opera vertoont soude worden'.¹²⁷ Daarna zijn opvoeringen van Italiaanse opera's pas weer bekend uit de tweede helft van de achttiende eeuw.

In de tweede plaats kwam de invloed van de opera tot uiting in het grote aantal uitgaven van operamuziek. Amsterdam gold in het laatste kwart van de eeuw als een van de belangrijkste Europese uitgeversplaatsen van het opera-repertoire. Er verschenen niet alleen tientallen tekstboekjes, maar ook allerlei verzamelingen met geliefde instrumentale en vocale operafragmenten.¹²⁸ De Amsterdamse uitgaven waren niet exact naar het origineel gekopieerd; men paste ze meestal aan aan de Nederlandse smaak. Composities werden van nieuwe titels voorzien, vijfstemmige suites omgezet naar vierstemmige zettingen voor strijkers, maatsoorten aangepast en expressieve versieringen weggelaten. Ook liet men de Franse mineurstukken vaak in majeur eindigen, een detail waarin zich de invloed van de toenmalige Italiaanse muziek verried.¹²⁹

De invloed van de buitenlandse opera blijkt in de derde plaats uit enkele bewerkingen en vertalingen van Franse en Italiaanse opera's en in een serie nieuwe Nederlandse zangspelen naar het voorbeeld van die opera's. Toneelschrijver Thomas Arendsz bewerkte in 1686 de opera *Roeland* van Lully tot een Nederlandstalig 'treurspel in maatlang'. Hij maakte daarbij gebruik van de oorspronkelijke muziek van de aria's, maar wisselde deze – in afwijking van het origineel – af met gesproken tekst (ook hier zien we dus weer die aanpassing aan de eigen praktijk).¹³⁰ Een nieuwe samenwerking tussen dichters en componisten resulteerde in deze periode in enkele Nederlandstalige zangspelen. Van de meeste van deze stukken zijn alleen de teksten bewaard gebleven, en niet 'de Muzyk, die de ziel van de Opera is' – zoals Lingelbach het treffend formuleerde in de opdracht van zijn *Liefde van Amintas en Amarillis* (1686).¹³¹

Ten slotte beïnvloedde de opera op verschillende manieren het gesproken toneel. In toneelstukken traden operazangers op en werden titels genoemd van buitenlandse opera's.¹³² Personages voerden gesprekken over de opera en zongen liederen die over de opera gingen.¹³³ Bovendien maakten toneelschrijvers gebruik van operamuziek: zij voegden deze zonder meer in hun stukken in of schreven er nieuwe teksten op.¹³⁴ En soms werden in toneelstukken ook mini-opera's opgevoerd, zoals de 'Opera, Of zingende Tragédie van Piramus en Thisbe' in Van Halmaels zinnespel *Overdaad en Gierigheid* (1711).¹³⁵

Bestaande en nieuw gecomponeerde muziek

De modieuze buitenlandse muziek werd zo steeds op ingenieuze wijze in het Nederlands toneel vervlochten. Hetzelfde procédé werd eveneens toegepast bij

allerlei oude inheemse muziek: populaire zestiende-eeuwse melodieën zoals ‘De Mey die ons de groente geeft’ en ‘Het daget uit den Oosten’ waren ook bij zeventiende-eeuwse toneelauteurs nog altijd erg geliefd.¹³⁶ Dichters voorzagen de oorspronkelijke muziek van nieuwe teksten en integreerden de liederen in een nieuwe dramatische context. Ik wees al op die gangbare praktijk van contrafac-tuur (het schrijven van nieuwe teksten op bestaande melodieën) die kenmerkend is voor de zeventiende-eeuwse Nederlandse toneelmuziek.

Daarnaast werd er echter ook nieuwe muziek voor het theater gecomponeerd. In sommige toneelstukken stond zelfs de toekomstige uitgever van de muziek al genoemd.¹³⁷ Ter plekke werden door de musici instrumentale begeleidingen bij gegeven melodieën gemaakt en op die manier moet er zeker ook nieuwe muziek zijn ontstaan. Dat blijkt in elk geval uit de latere uitgaven van toneelmuziek en de nieuwe zangspelen: de daar vermelde componisten waren allen op dat moment als muzikant in dienst van de Amsterdamse Schouwburg. De theatercomponisten waren dus steeds te vinden binnen de gelederen van de schouwburgmusici; waarschijnlijk was dat ook in de eerste helft van de eeuw het geval.

Het is moeilijk de vinger te leggen op het aandeel van die nieuw gecomponeerde toneelmuziek, en daarmee om de verhouding ervan te bepalen tot de muziek die tevoren al bestond.¹³⁸ Namen van componisten zijn er nauwelijks, en ook over de rol die deze vroege theatercomponisten in de praktijk speelden is vrijwel niets bekend (iets wat vooral geldt voor de eerste helft van de eeuw). Dat werd vermoedelijk mede veroorzaakt door het feit dat de componist-musicus een vrij ondergeschikte positie innam. Ook maatschappelijk stond hij in lager aanzien. Op het titelblad van toneelstukken en veel vroege opera’s staat doorgaans alleen de naam van de tekstdichter vermeld.¹³⁹

Toneeldichters staken in hun stukken soms wel de loftrumpet over beroemde componisten uit hun tijd. In zijn tragikomedie *Melibea* (1617) preeft Rodenburgh de Amsterdamse componist Jan Pieterszoon Sweelinck boven Italiaanse beroemdheden zoals Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio en Jeronimo Belli en de Zuid-Nederlandse muzikale grootheid Orlando di Lasso.¹⁴⁰ Maar die componisten hadden met het Amsterdams toneel natuurlijk niets van doen, ook Sweelinck niet. Slechts drie namen van zeventiende-eeuwse componisten kunnen in verband worden gebracht met die Amsterdamse toneelpraktijk. In de eerste plaats Pieter Nooseman, die in de stadsrekeningen van 1626 als ‘componist’ wordt vermeld.¹⁴¹ Voorts de Haarlemse componist Cornelis Thymensz Padbrué, die in 1646 gedeelten uit Vondels tragedie *Peter en Pauwels* (1641) op muziek zette.¹⁴² En ten slotte Gerrit Bolhamer, die als componist genoemd wordt op de titelpagina van Tengenagels *Spaensche Heidin* (1643), het toneelstuk waarvoor hij de melodieën schreef.¹⁴³ In de praktijk zullen er zeker meer van zulke theatercomponisten zijn geweest, maar hun namen onttrekken zich aan ons blikveld.



16 – Ook dit was mogelijk in Amsterdam: de opvoering van een opera in een toneelstuk. Van Halmaels *Overdaad en Gierigheid* (1711) bevat de ‘Opera, Of zingende Tragédie van Piramus en Thisbe’ van componist en schouwburgmuzikant Servaas de Konink jr. De prent toont de meest dramatische scène uit het zangspel. Op de achtergrond spelen muzikanten op bas, virginaal en violen.

Tegen het einde van de eeuw kreeg het verschijnsel toneelmuziek hier te lande – ongetwijfeld mede door de invloed van de buitenlandse opera – voor het eerst nadrukkelijke aandacht. Dit blijkt allereerst uit het feit dat men oudere toneelstukken alsnog van (meer) muziek ging voorzien.¹⁴⁴ Maar daarnaast, en dat was nog belangrijker, begon men aparte uitgaven met toneelmuziek samen te stellen. Dit was nog niet eerder vertoond. Soms bevatte een toneelstuk wel muzieknotatie, en de hele eeuw al waren bij tijd en wijle liederen uit toneelstukken in liedboeken opgenomen, maar nu werden ze voor het eerst als groep (inclusief de muzieknotatie) samengebracht en uitdrukkelijk gepresenteerd als toneelmuziek. Dit gebeurde in 1684 toen Andries Pels zijn bundel *Minne-Lieder en Mengelzangen* publiceerde, waarin hij een afzonderlijke afdeling ‘Gezangen uit Treur, én Bly-spelen’ opnam.¹⁴⁵

Daarnaast zagen tussen 1697 en 1716 nog twee andere melodieënverzamelingen het licht, die eveneens met de Amsterdamse Schouwburg in verband kunnen worden gebracht: *De Hollantsche Schouburgh en Pluggedansen* (samengesteld door componist en schouwburgmusicus Servaas de Konink) en *Oude en Nieuwe Hollantse Boerenlietjes en Contredansen*.¹⁴⁶ De relatie van deze bundels met het toneel wordt op allerlei plaatsen duidelijk. Zo is in De Koninks *Hollantsche Schouburgh* onder meer een gedeelte terug te vinden van de verloren gewaande muziek van Bidloos toneelstuk *Faëton* (1685).¹⁴⁷

Acteurs en professionele muzikanten

Bij de uitvoering van de toneelmuziek waren allerlei mensen betrokken: musici, dansers, acteurs, muziek- en dansmeesters en regisseurs. De professionele muzikanten die in dienst waren van de schouwburg waren onderverdeeld in een ensemble van speellieden (viool, fluit en bas) en een groep trompetters en tamboers.¹⁴⁸ Later in de eeuw breidde het ensemble zich uit tot een klein strijkorkest. De schouwburgmusici speelden bij iedere toneelvoorstelling. Soms alleen tussen de bedrijven maar meestal ook tijdens het stuk zelf, ter begeleiding van de liederen die op het toneel werden gezongen. Wanneer de dramatische situatie erom vroeg, bijvoorbeeld bij een serenade, offerscène of bruiloftsfeest, vertoonden de musici zich zichtbaar op het toneel.¹⁴⁹

Het zingen gebeurde altijd door de acteurs zelf, dat was onderdeel van hun rol.¹⁵⁰ Een acteur moest van alle markten thuis zijn: hij moest kunnen acteren, en zingen, dansen en een instrument bespelen en dat alles bovendien het liefst nog tegelijkertijd. In Soolmans’ klucht *De Gedwongen Doctor* (1671) zong een man met een kan bier in zijn hand al houthakkend een drinklied, en in Struys’ *Styrus en Ariane* (1631) bewogen heksen zich zingend en dansend om een kuil.



In Meyers *Kluchtspel van het Gedwongen Houwelyck* (1682) kwamen ‘Twee Heydinnen met bommekens Singende en danssende uyt’ en in Vincents *Ondergang van Eigenbaat* (1708) zong een personage terwijl hij op een theorbe speelde.¹⁵¹ Acteurs moesten het zingen steeds op een natuurlijke manier zien te vervlechten in hun speelstijl, en dat vergde nogal wat. Daar stond tegenover dat het zingen wel hoog werd gewaardeerd. Voor de kleine zangrol van Philos in Cats’ toneelstuk *Aspasia* had men in 1658 bijvoorbeeld de duurste acteur van dat moment ingehuurd: met vijf minuten zingen in de openingsscène van het spel verdiende Adam Karelsz van Germez die avond van alle acteurs het hoogste salaris.¹⁵²

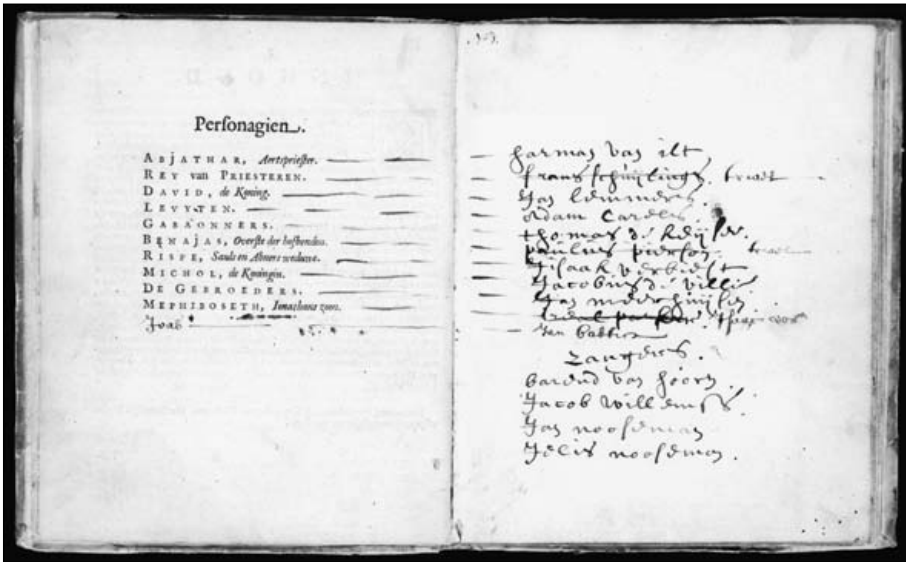
Muziek hoorde tot de opleiding van acteurs, en dat gold ook voor het dansen. Hoe die muzikale training er in de praktijk uitzag, is niet bekend. Wel weten we dat de schouwburg in de tweede helft van de eeuw muziek- en dansmeesters in dienst had. Zij waren ook als personages in de toneelstukken geliefd.¹⁵³ Het dansen nam vooral in de tweede helft van de eeuw een hoge vlucht. In De Fuyters treurspel *Don Jan de Tessandier* (1654) werd voor het eerst de term ‘Balet’ genoemd. Voorts komen in de toneelstukken onder meer de volgende dansen voor: ‘Passamedia’, ‘Galiaert’, ‘Bergomas’, ‘Orangie-spanje-lette’, ‘Rodomontade’, ‘Wolvedans’, ‘Dikkedrol’ en ‘Buré’.¹⁵⁴ In Van der Cruyssens blijspel *De Waarschynelyke Tovery* (1691) voeren twee Scharamouches een dans uit met ladders. Sinds 1642 werden in de schouwburg ook aparte balletten gedanst, als



17A en B – De verloren gewaande muziek van vier liederen uit Bidloos toneelstuk *Faëton* (1685) is terug te vinden in het vierde deel van de *Hollantsche Schouburgh en Pluggedansen*, een verzameling melodieën die aan het begin van de achttiende eeuw werd samengesteld door Servaas de Konink jr.

nastuk in plaats van de gebruikelijke klucht: voorbeelden zijn het ‘Balet van de Vijf Sinnen’ (1645–1663), het ‘Amasone balet’ (1657), het ‘Groot Moorenbalet’ (1657–1660), het ‘Spanjaars Balet’ (1655–1664) en het ‘Naaktloopers Balet’ (1659).¹⁵⁵

Wat het zingen betreft moeten we ons goed realiseren dat zeker in de eerste helft van de zeventiende eeuw alle vrouwenrollen nog door mannen en jongens werden gespeeld. Dat was niet alleen in Nederland zo, maar ook elders in Europa. De toneelliederen die door vrouwelijke personages werden gezongen moeten dus aan het begin van de eeuw heel anders hebben geklonken dan aan het einde van de eeuw. Vrouwen traden in de Amsterdamse Schouwburg pas vanaf 1655 voor het voetlicht (in Engeland was dat nog een jaar later).¹⁵⁶ Wel waren ze in voorstellingen van rondreizende gezelschappen al eerder te zien geweest. Bovendien is bekend dat door de schouwburg tussen 1648 en 1650 zangeressen werden ingehuurd om tijdens toneelvoorstellingen achter het toneel te zingen – dus onzichtbaar, zij traden niet op als personages in het stuk.¹⁵⁷ Ook na 1655 bleef die gewoonte van door mannen gespeelde vrouwenrollen voor een deel nog gehandhaafd. In Kruls *Diana* bijvoorbeeld werden in 1659 de vrouwenrollen door vrouwen gespeeld, maar voor



18 – De jonge acteur Jelis Nooseman trad in 1641 op als een van de vier reizangers in Vondels *Gebroeders*. Dit blijkt uit een uniek exemplaar van het treurspel waarin de dichter eigenhandig de rolverdeling schreef. De drie andere zangers – Barend van Hoorn, Jacob Willemsz en Jan Nooseman – moeten op dat moment ook nog jongens zijn geweest.

de Rey van Toveressen en Rey van Herderinnen nam men nog altijd tweemaal twee mannen. Vooral in kluchten was dit nog lange tijd gebruikelijk (het omgekeerde gebeurde na 1655 trouwens ook: vrouwen speelden soms ook mannenrollen).¹⁵⁸ Uit bewaard gebleven rolverdelingen blijkt dat er acteurs waren die zich specialiseerden in vrouwenrollen (rond het midden van de eeuw onder anderen A. Hendrix, J. Baet en J. Kemp), waarbij de zangpartijen door hen vermoedelijk in falset werden gezongen.¹⁵⁹ Diezelfde spelers traden vaak als danser op.¹⁶⁰ Typisch ‘mannelijke’ acteurs zoals Van Germez dansten nooit, maar zongen wel.

Van begin af aan verschenen er niet alleen mannen maar ook jongens op toneel. In Vondels *Gebroeders* (1640) trad de nog jonge Jelis Nooseman op als één van de vier reizangers, en in Voskuyls *Bellaria en Pandostos* (1637) kwamen ‘eenige Iongetjes int wit’ op het toneel om een loflied te zingen. Het is goed mogelijk dat deze kinderacteurs ook echte rollen voor hun rekening namen: uit het Engelse toneel is bekend dat vrouwenrollen vaak door jongens werden gespeeld, en ook dat men in ‘bovennatuurlijke’ situaties de voorkeur gaf aan zingende jongensstemmen.¹⁶¹

. 43.

toefte ind' gebroeders.

de p'nters ledinge volgens
 de bygaude bescreyvinge.

→ twe blicke basijnen.

→ 2 andere basijnen.

1 witte linny roekij voerde p'nters

1 witte linny mit k'ens. mit v'ringy.

ny opz krooz voor d'abid.

ny soem.

ny ringdraag.

de ank bond kist mit de o'fverubing

de kandeax.

de mit

+ soldatij op de trooz.

ny tapyft' d'air op.

de rots of berg. a' d' s'yd' d' bast'han

so by stakz mit so by touwz.

ny deys p'inggetijz.

ny groot' k'etting mit so by l'ezz.

twe bolp'lyz.

ny k'raik'z.

wit'z swart' f'lood' voor r'ispe.

ny k'itte soe.

→ Tromp'etters

wilrook vat. v'akte.

19 – Vondel gaf in *Gebroeders* (1641) niet alleen eigenhandig de rolverdeling van het toneelstuk aan, maar presenteerde tevens een lijst van benodigde attributen: daarin worden onder meer ‘twe blicke basijnen’ en ‘2 andere basijnen’ genoemd, evenals de aanwezigheid van ‘trompetters’.

Instrumenten: soorten en symboliek

In de gedrukte toneelteksten worden allerlei muziekinstrumenten genoemd. Dat gebeurt zowel in de dialogen als in de regieaanwijzingen. Als ze in de regieaanwijzingen staan vermeld, zullen de instrumenten tijdens toneelvoorstellingen vaak werkelijk zijn bespeeld. Dit werd gedaan door professionele muzikanten maar ook door de acteurs zelf (voor de rol van verliefde minnaar moest een acteur bijvoorbeeld luit kunnen spelen). De acteurs musicerden zichtbaar op het toneel, de musici onzichtbaar vanuit de muzikantenkamer of orkestbak.

Uit de bewaard gebleven rekeningen is bekend welke instrumentisten in een bepaald jaar in dienst van de schouwburg waren, en ook dat er iedere avond bij de toneelvoorstellingen werd gemusiceerd.¹⁶² Die schouwburgrekeningen leveren het bewijs dat ook bij stukken zonder muzikale aanwijzingen de muziek nooit geheel ontbrak. Er was een groep van trompetters en tamboers, en een ensemble bestaande uit fluit, viool en bas (gamba) dat later in de eeuw werd uitgebreid tot een orkest. De rekeningen laten zien dat deze professionele musici bij iedere voorstelling speelden, en dat is iets wat uit de gedrukte toneelteksten alleen niet altijd valt op te maken: het inleidend trompetgeschal en het musiceren tussen de bedrijven werd daarin zelden aangegeven. Wat in de stukken wel werd vermeld, is het instrumentaal spel binnen de dramatische handeling van het stuk zelf. In de regieaanwijzingen van de toneelstukken worden onder meer de volgende instrumenten genoemd: luit, vedel, theorbe, viola da gamba, harp, citer, kornet, hoorn, rommelpot, doedelzak, klavecimbel en verschillende soorten slagwerk zoals een keteltrom, een hakkebord en cimbalen.¹⁶³ Sommige instrumenten waren voorbehouden aan het komisch toneel, andere kwamen vooral voor in het ernstig toneel. Een instrument dat pas laat in de eeuw voor het eerst op het toneel werd gebruikt, was het klavecimbel.

De keuze van de toneelschrijver voor een instrument werd bepaald door de klankkleur, maar zeker ook door de symbolische betekenis ervan. Toneelschrijvers en hun publiek waren met die betekenis van oudsher vertrouwd; de instrumentensymboliek was internationaal en kon bogen op een lange traditie. De toeschouwer kende het verschil tussen de aristocratische luit en boerse fluit. Hij wist dat trommels en trompetten een militaire scène konden aankondigen en hoorngeschal een koninklijke jachtscène. Ook zonder klassieke opleiding was hij op de hoogte van het snarenspeel van Apollo en de Muzen en wist hij van de luitspelende bijbelse David en klassieke Orpheus. Fluiten en doedelzakken waren verbonden met pastorale scènes, luiten en gitaren met serenades. Zachte onzichtbare muziek van strijkers werd geassocieerd met harmonie en magie, zij klonk in bovennatuurlijke en genezende scènes: het was de muziek der hemelse

sferen die gewoonlijk door stervelingen niet te horen was. Daartegenover stond het schelle geluid van hobo's, kornetten en trompetten dat duidde op veldslagen, heftige strijd en bloedvergieten. Die tegenstelling tussen blaas- en strijkinstrumenten – of in de middeleeuwse terminologie: tussen 'haut' en 'bas' ('loud and soft music') – is van essentieel belang voor een goed begrip van de zeventiende-eeuwse toneelmuziek. Dit klankcontrast werd ook wel als 'mannelijk' en 'vrouwelijk' geïnterpreteerd. In Schouwenberghs *Sigismundus, Prince van Polen* (1647) speelde men kalmerende muziek op viola da gamba's, maar de prins wenste liever opzweepende oorlogsmuziek – dat past een man beter.

EERSTE EDELMAN	Bevalt u nog dit speelen?
SIGISMUNDUS	Neen, neen, het is genoeg, dat spel zou my verveelen.
TWEDE EDELMAN	Het konstig snaar-gespel den moed verlichten kan.
SIGISMUNDUS	Dat spel niet en bevalt aan d'ooeren van een man; Het spel, dat leger-volk tot vechtens lust doet branden, Dat is my aangenaam. ¹⁶⁴

Toneelschrijvers veronderstelden bij hun publiek zulke traditionele muzikale kennis. Zij gebruikten instrumenten en vaste instrumentcombinaties om een bepaalde atmosfeer op te roepen of om duidelijk te maken welke goddelijke of duivelse krachten werkzaam waren – en soms om op subtiele wijze alvast iets over de afloop van de intrige te suggereren. Wat er vervolgens precies voor muziek werd uitgevoerd, deed er eigenlijk niet zoveel toe. Er werd waarschijnlijk door de muzikanten veel ter plekke bedacht en uitgeteerd, in die richting wijzen althans de vaak weinig specifieke regieaanwijzingen. Het ging de toneelschrijver voornamelijk om de functie die de muziek op een bepaald moment in het stuk diende te vervullen – iets wat mede werd afgedwongen door de associaties die het type instrument oproep.¹⁶⁵

Naast het grote scala aan traditionele muziekinstrumenten, die voor diverse doeleinden werden ingezet, maakte men ook gebruik van allerlei andere geluid voortbrengende objecten; van primitieve instrumenten zoals de bombas of blazever (een varkensblaas bespannen met een snaar);¹⁶⁶ van exotische instrumenten en liederen;¹⁶⁷ en van nep- ofwel rituele instrumenten zoals een blaasbalg met een pook bespeeld als viool, of een ovenrooster.¹⁶⁸ Verschillende andere geluiden, waaronder het blaffen van honden, het rammelen van sleutels en het ratelen door de wachter, konden binnen de dramatische context eveneens een 'muzikaal' effect teweegbrengen.¹⁶⁹ Ook de menselijke stem werd vanouds als muziek-instrument beschouwd. In een aantal toneelstukken vindt men aanwijzingen voor het gebruik ervan: in Van Santens *Lichte Wigger* (1617) krijgt een personage het advies niet te hoog te zingen, in Bos' *Lingua* (1648) wordt het zingen van de een

spottend geïmiteerd door een ander, een personage in de anonieme *Singende Klucht van Domine Iohannes* (1658) wordt aangeraden niet te brommen maar te zingen, en in Bormeesters *'t Nieuwsgierigh Aegje* (1664) zingt de dienstmeid een lied bijna onverstaanbaar, namelijk ‘met halve woorden’.¹⁷⁰

Muziek in de ruimte van het theater

Niet alleen de muziek zelf (soorten melodieën en instrumentale variaties) en de manier van uitvoeren (soorten instrumenten en zangstemmen), maar ook de ruimte van het theater bood mogelijkheden tot muzikale variatie. En net als deze twee zorgde dit akoestische spel met de ruimte voor een extra betekenislaag in het toneelstuk. De muziek weerklonk in de Amsterdamse Schouwburg uit alle hoeken van het toneel. In wachterscènes en hemelscènes met zingende engelen kwam het geluid van boven.¹⁷¹ In hel- en onderwereldscènes kwam de muziek vanzelfsprekend van beneden. Zij kon ook van achter het toneel komen, uit de monden van onzichtbare zangers of van onzichtbaar bespeelde instrumenten. Het zichtbare zingen van de acteurs werd – als ze niet zelf speelden – op het toneel vaak onzichtbaar begeleid door professionele muzikanten, die in de Amsterdamse Schouwburg in een kamertje links naast het toneel zaten. Met z’n 2,25 bij 1,10 meter was dit niet bepaald ruim.¹⁷²

Het geluid klonk op allerlei manieren door de ruimte. Het ging van boven naar beneden en van beneden naar boven. Heidense goden daalden zingend op wolken uit de hemel neer, en omgekeerd werden personages op stijgende wolken zingend afgevoerd.¹⁷³ Furiën kwamen zingend en dansend uit de hel via een zinkluik in de toneelvloer.¹⁷⁴ In serenade- en offerscènes werd de muziek van beneden naar boven gericht, naar een venster in de toren, of hoger nog, naar de heidense goden in het plafond van de schouwburg.

Het geluid ging van achter naar voren en van links naar rechts, om een zo goed mogelijk effect te bereiken. Het ‘zingend opkomen’ was een geliefd procédé dat veel werd toegepast in kluchten: ‘Coenraet komt singende uyt, op de wijze van Ale-moer en Janne-man’ luidde de regieaanwijzing in J. Paffenrodes *Klucht van Sr. Filibert* (1657), en in Tengnagels *Klucht van Frik in 't veurhuys* (1642) kwam ‘Frik in 't veurhuys al dansende, en schreeuwende uyt’.¹⁷⁵ In Kruls *Alcip en Amarillis* (1639) wandelden de personages tijdens het zingen over het toneel, en in Moors tragedie *Olimphia* (1635) gebeurde dat gedurende het op- en afgaan, zodat voor het publiek het geluid nu eens dichtbij was en dan weer verder weg.¹⁷⁶

Het open- en dichtgaan van de toneelgordijnen ging altijd gepaard met muziek. Door personages werd lopend, staand of ook zittend gezongen.¹⁷⁷ Een effectief gebruik van de ruimte boden ook de populaire ‘afluisterscènes’ waarin

twee personages (meestal een zingende vrouw en een luisterende aanbieder) verspreid op het toneel werden opgesteld.¹⁷⁸ Op deze en andere manieren werd er op het Amsterdams toneel voortdurend gespeeld met de akoestische effecten en mogelijkheden van de ruimte: de verschillen in geluidsafstand en in geluidsterkte, en de variërende opstelling van muzikanten en zangers.

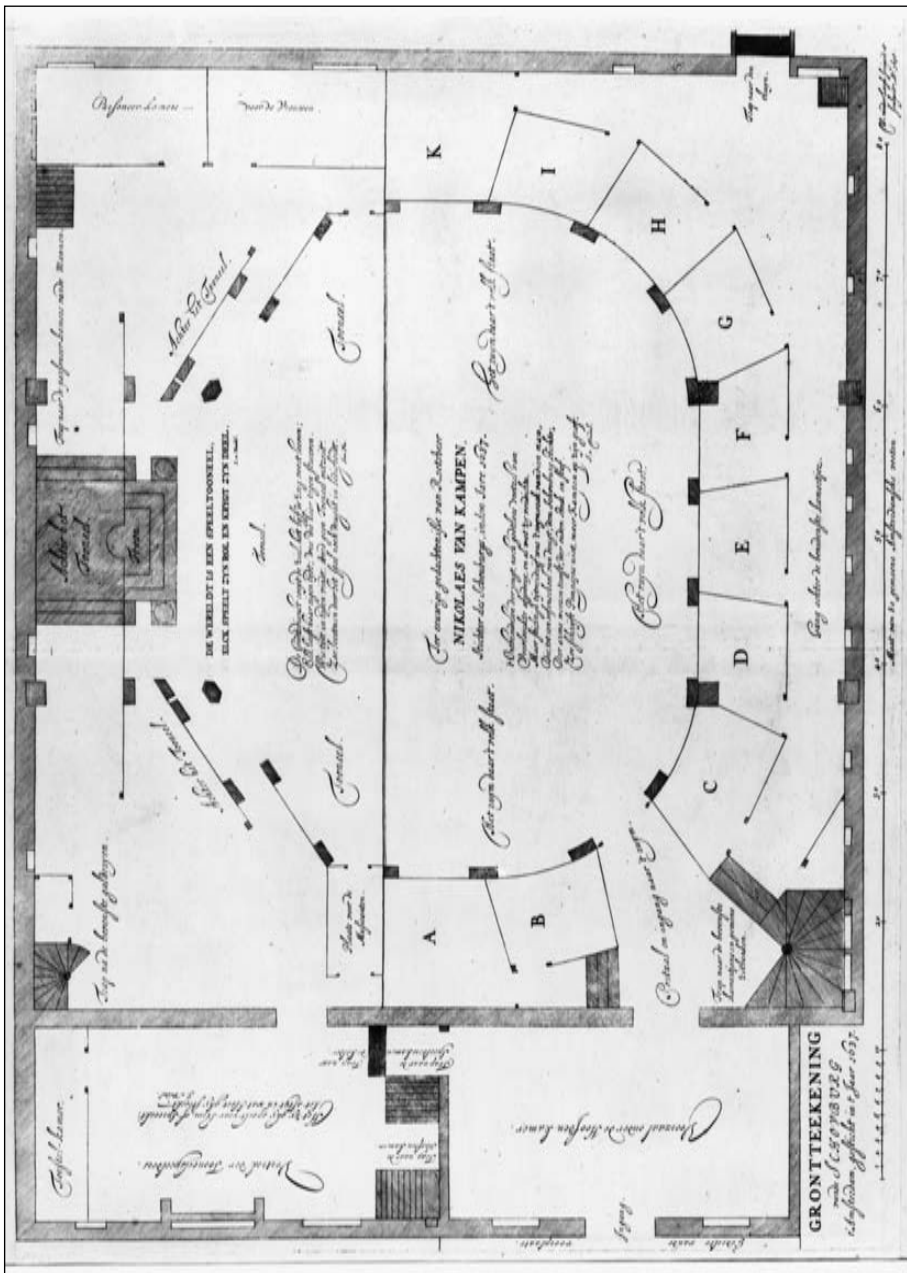
Ontwikkeling van de toneelmuziek 1600–1700

Er was op het Nederlands toneel sinds de Middeleeuwen veelvuldig gezongen, gespeeld en gedanst. Nieuw aan het begin van de zeventiende eeuw was echter de manier waarop die muziek in het theater werd ingezet. In het kielzog van het opkomende renaissance-drama waren ook binnen de toneelmuziek belangrijke nieuwe ontwikkelingen in gang gezet. Twee daarvan springen het meest in het oog. In de eerste plaats: de verdergaande integratie van muziek in de dramatische handeling aan de hand van allerlei nieuwe methoden.¹⁷⁹ En in de tweede plaats, hiermee samenhangend: de uitbreiding van het scala aan functies van muziek op het toneel.

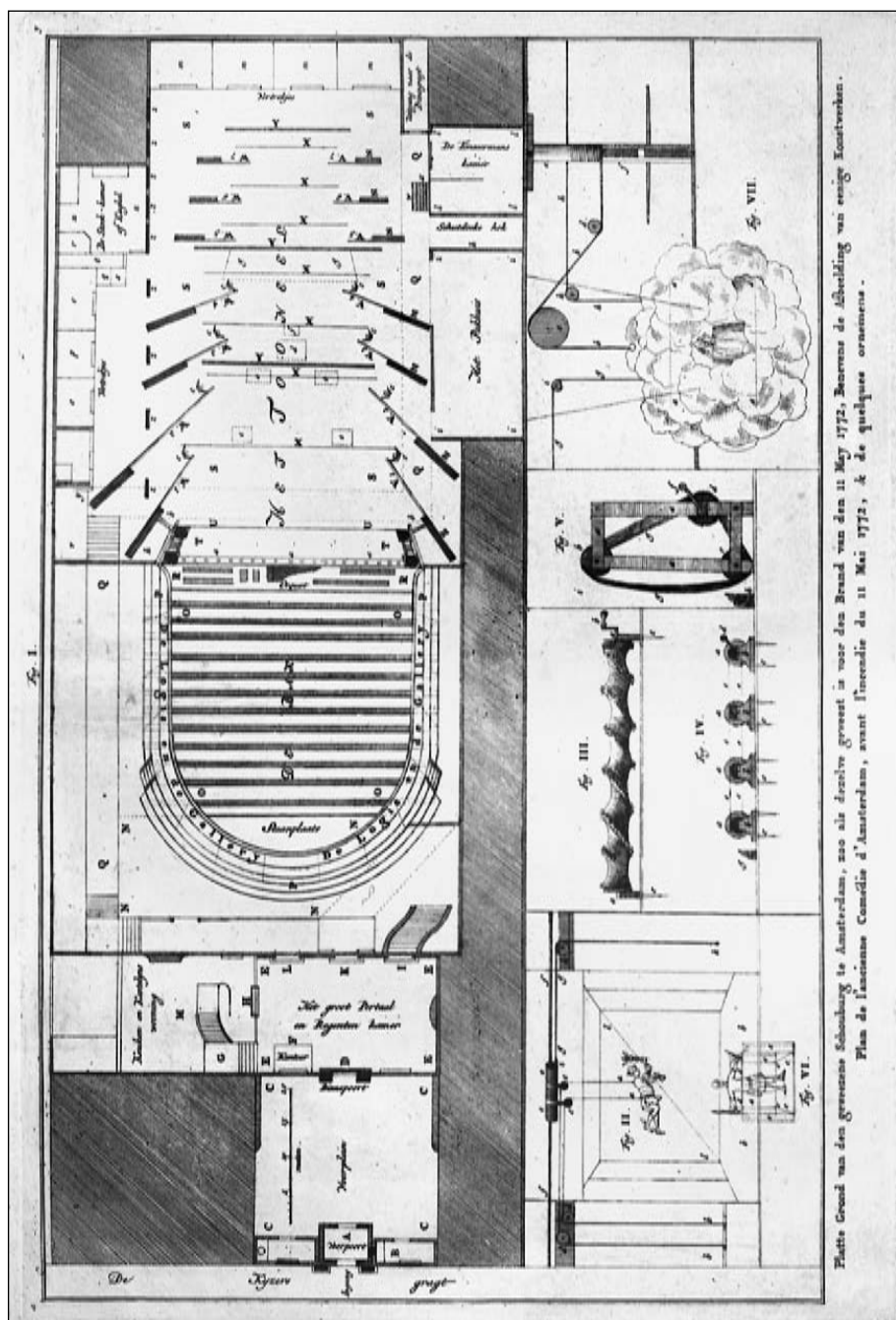
Muziek was tot dan toe vooral gebruikt in vrolijke situaties. Personages in het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel droegen namen als ‘Verganckelijcke Vreught’ of ‘Blijde Ghelaet’ en traden zingend op in herbergscènes en tijdens allerlei eet- en drinkfestijnen. Hun liederen waren altijd bestemd voor het uiten van vreugde; voor de overige emoties waren andere strofische vormen beschikbaar (balladen, refreinen, rondelen) die elk weer hun eigen dramatische toepassing kenden.¹⁸⁰ Het refrein stond bij de rederijkers het hoogst in aanzien – hoger dan het lied, al wist men dat de genezende kracht van de laatste groter was – en werd bij uitstek geschikt geacht voor liefdes- en doodsklachten, en soortgelijke emotionele momenten in de handeling.¹⁸¹

De verschillende strofische vormen verdwenen in de loop van de tijd van het toneel, en aan het begin van de zeventiende eeuw bleef slechts het lied over: in die ene vorm werden alle andere functies – van juichen tot klagen – samengebracht. Alleen al hierdoor moeten de muzikale mogelijkheden zich enorm hebben uitgebreid. Muziek werd niet meer uitsluitend met vreugde geassocieerd, maar tevens ingezet op al die stilstaande, tragische momenten in de handeling die voorheen het domein waren geweest van het refrein. Zulke gezongen liefdesklachten, wanhoopskreten, lofzangen, dankzeggingen en smeekbeden zouden vooral ook in de opera opgang maken.¹⁸²

Hoewel over het precieze verloop van dit muzikale vernieuwingsproces nog weinig bekend is, tekenen enkele lijnen zich toch reeds af. Duidelijk is bijvoorbeeld dat de muzikale ontwikkeling in de verschillende toneelgenres niet gelijk opging. In het komische repertoire bleef alles lang bij het oude, een muzi-



20 – Plattegrond van de Amsterdamse Schouwburg in 1637. Links naast het toneel is de 'Plaats voor de Musicanten' te zien. Deze was niet groter dan 2,25 bij 1,10 meter en bood dus slechts ruimte voor drie musici. Ook op allerlei andere plaatsen werd echter gemusiceerd als de dramatische situatie daar aanleiding toe gaf: achter het toneel, op het toneel, zelfs onder het toneel, en boven op de gaanderijen.



Platte Grond van den Geveenen Schouwburg te Amsterdam, zoo als dezelve geweest is voor den Brand van den 11 May 1772. Murens de afbeelding van enige Konstwerken.
 Plan de l'ancien Comedie d'Amsterdam, avant l'incendie du 11 Mai 1772, & de quelques ornemens.

21 – Plattegrond van de Amsterdamse Schouwburg na de verbouwing van 1665. Het oude muzikantenkamertje is – mede wegens uitbreiding van het instrumentale ensemble – vervangen door een moderne orkestbak naar Italiaans-Frans model ('Orquest').

kale verandering werd daar pas rond het midden van de eeuw in gang gezet. Een uitzondering vormen de naar Engels model gekopieerde zingende kluchten. Kenmerkend voor het komische toneel zijn het ‘zingend uitkomen’, de vele drinkliederen, het zingen tijdens het werk, en zogenaamde ‘blank songs’.¹⁸³ In het ernstige toneel was de vernieuwing door een combinatie van buitenlandse invloeden (waaronder de Italiaanse pastorale, Spaanse comedia, Franse herdersroman, Engelse uitvoeringspraktijk) en van eigen inventiviteit al veel eerder ingetreden. Aan het begin van de eeuw vooral bij Rodenburgh en later bij dichters als Krul, Fonteyn, Van Mildert, Colevelt en Voskuyl. Ook in het werk van andere zeventiende-eeuwse toneeldichters, zoals Hooft, Bredero en Vondel, vinden we geregeld muziek, maar van deze auteurs lijkt wat dat betreft een minder vernieuwende invloed te zijn uitgegaan – al kreeg het verschijnsel van de (muzikale) rei bij hen wel veel aandacht.

De tragikomedie zette in muzikaal opzicht de toon.¹⁸⁴ Vanuit dat genre breidden de nieuwe muzikale conventies zich uit naar de andere toneelsoorten. In tragedies werden vooral de klaagzangen, troostliederen en offerscènes populair, in kluchten en blijspelen onder meer de serenade. Deze muzikale conventies werden in het komische toneel trouwens vaker geparodieerd dan serieus genomen.¹⁸⁵ Van Krul en zijn *Musyck-Kamer* zal in dit toneelmuzikale vernieuwingsproces een stimulerende invloed zijn uitgegaan. In zijn werk en dat van zijn volgelingen werden de nieuwe elementen samengesmeed tot een succesvolle muzikale formule die naar het zich laat aanzien nog jaren meekon. De magische muziek, gevangenisscènes, zingende en dansende herders, lied dichtende personages en plantaardige offerscènes brachten bovendien een verbinding tussen het Nederlands toneel en het Europese muziektheater tot stand.

Muziek was op het Amsterdams toneel een constante factor, maar dat betekende niet dat zij hetzelfde bleef. Gedurende de zeventiende eeuw was zij voortdurend in ontwikkeling. Rederijkersconventies werkten nog lang door: zij werden letterlijk overgenomen of aangepast aan de nieuwe opvatting en smaak. Oude en nieuwe muzikale elementen bestonden op die manier steeds naast elkaar. Bij sommige dichters, zoals De Koningh, Kolm en Heyns, overheerste het oude, bij anderen het nieuwe. Maar zelfs bij moderne auteurs als Krul zijn nog allerlei ouderwetse muzikale gebruiken aan te wijzen. Sommige daarvan, zoals de wachterscène, bleven tot ver in de zeventiende eeuw gehandhaafd.¹⁸⁶

In de tweede helft van de zeventiende eeuw vonden binnen de Amsterdamse toneelmuziek opnieuw ingrijpende vernieuwingen plaats. De grondige verbouwing van de schouwburg in de jaren zestig was daartoe een van de voornaamste stimulansen. Dankzij de vernieuwde, ingenieuze machinerie konden veel zaken die voorheen op het toneel gesuggereerd moesten worden nu eenvoudig

worden getoond. Zo had men een hevige storm tot dan toe altijd met geluiden en muziek moeten oproepen, maar nu kon dat opeens ook met echt overvliegende wolken. De noodzaak tot een functioneel gebruik van muziek viel daarmee voor een deel weg. En het gevolg was dat over het geheel genomen de toneelmuziek meer versierend werd, en minder betekenis dragend.

Dat proces werd nog versterkt door een tweede belangrijke ontwikkeling. Onder invloed van het Franse theater veranderde in de tweede helft van de eeuw namelijk de opvatting over ‘waarschijnlijkheid’ op het toneel, en dat had ook gevolgen voor de muziek. Muziek werd verbannen uit de tragedie en was nu voorbehouden aan de andere toneelsoorten: kunst- en vliegwerkspel, zinnespel, tragikomodie, blijspel en klucht.¹⁸⁷ Die muzikale scheiding van genres was nieuw, hierin tekende zich een duidelijk verschil af met de eerste helft van de eeuw. Wel leek het intussen alsof de toneelmuziek belangrijker was geworden dan ooit. Men ging erover spreken, en voor het eerst werd de muziek ook apart uitgegeven. In de toneelstukken zelf nam men, om het gebruik van muziek te legitimeren, steeds vaker zijn toevlucht tot ‘muzikale situaties’ (muzieklessen, serenades) en ‘van nature muzikale personages’ (goden, herders, operadiva’s, muziekonderwijzers). Bovendien zijn de muzikale regieaanwijzingen in deze periode veel uitvoeriger en meer expliciet. Het waren vooral de spelen met kunst- en vliegwerk die elkaar wat dat betreft naar de kroon staken.

Bij nader inzien is al deze aandacht voor de muziek echter misleidend. Er werd in de toneelstukken wel veel muziek aangegeven – op het eerste gezicht meer dan vroeger – maar deze diende voornamelijk ter ondersteuning van de visuele actie. Zij had meer een sfeer versterkende en versierende werking en bezat nauwelijks een zelfstandige dramatische functie. Kortom, als gevolg van de nieuwe technische theatermogelijkheden en een gewijzigde drama-opvatting lijkt zo een belangrijk deel van het in de eerste helft van de zeventiende eeuw opgebouwde scala aan muzikale functies aan het eind van de eeuw niet langer benut te worden. Het is deze ontwikkeling – van integratie naar versiering – die zich in de tweede helft van de zeventiende eeuw in heel Europa deed gelden, zowel in het toneel als in de opera.¹⁸⁸



En met een styve loop de vloet van 't Y begint:
 Tot Ionst, en dienst van my : adieu Atheensche Boomen,
 Metal u Rijck ghewest, en soet vloeyende stroomen :
 Adieu ! mijn Lief, adieu ! geçiert met waerde deught,
 Adieu Diaen, adieu pronck van d' Atheensche jeught :
 Ick ben door nootd gheperst van u mijn lief te scheyen,
 De Schepen sijn ghereet, met alle de Galleyen
 Om gaen na Griecken toe, hoe Prins ? verlaet ghy dan
 V Eedt, u lief, u trou? wel ja ; wat leyt daer an,

C 2

Mijn

22 – Afscheidsscène in de slaapkamer, in Kruls tragikomedie *Diana* (ed. 1634). Florentius verlaat Diana nadat hij gewekt is door de melodie van het vermaarde lied 'Het daghet inden oosten', dat in het stuk gespeeld wordt door een 'Trompetter'. Op de achtergrond is het schip naar Griekenland te zien.

3

De trompetter en de dageraad

DE WACHTERSCÈNE

1627: Kruls eerste muzikale regieaanwijzing

De jonge toneelschrijver Jan Harmensz Krul debuteerde in 1623 met *Diana*, een meeslepende tragikomedie over de liefde. Dit eerste toneelstuk van Krul, dat gespeeld werd in de Amsterdamse rederijderskamer De Eglentier en pas vier jaar later werd uitgegeven, bevatte reeds verschillende liederen en muzikale instructies. Een instrumentale regieaanwijzing komt meteen in het eerste bedrijf van het spel voor. Prins Florentius en prinses Diana liggen naast elkaar te slapen als buiten plotseling trompetgeschal klinkt.

Trompetter blaest het daghet in den etc.¹⁸⁹

staat er in het stuk. De prins wordt wakker van het doordringende geluid, de prinses slaapt verder. Florentius springt op. Hij is een wispelturige jongeman die door zijn lusten gedreven wordt. De avond ervoor heeft hij Diana verleid door haar zijn liefde en trouw te zweren. Maar nauwelijks breekt de dag aan of een nieuw verlangen dient zich bij hem aan. Hij realiseert zich dat hij hopeloos verliefd is op de Griekse prinses Cecilia en naar haar gaan zijn eerste gedachten uit. Het pleit misschien nog voor Florentius dat hij er zelf helemaal van in de war is. Zijn geweten speelt hem parten, maar het verlangen is te machtig. Hij staat op en vertrekt naar Griekenland. Dit is het begin van een reeks avonturen vol liefdesperikelen.

Dankzij de verschillende edities die er van Kruls toneelstuk bestaan, kunnen we ons goed voorstellen hoe Diana's slaapkamer er uitzag. De oorspron-

kelijke tekst is later namelijk aanmerkelijk uitgebreid, waardoor deze explicieter werd over wat er op het toneel gebeurde. Het bed bijvoorbeeld werd in de eerste druk van het toneelstuk niet genoemd. Toch moet het ook bij de eerste opvoeringen al op het toneel hebben gestaan. In de editie van 1634 is althans een illustratie opgenomen, waarop te zien is hoe Florentius bij het horen van de trompetter energiek uit de sponde stapt.

Het is niet bekend welke Amsterdamse muzikant die taak van wekker vervuld heeft tijdens de voorstellingen van 1623, 1627, 1628 en 1634.¹⁹⁰ Voor latere reprises van *Diana* zijn de namen van de trompetters wel overgeleverd. In 1643 was dat Willem Stoffelsz, en in 1659 Willem Stoffelsz of Claas de Graef. Beide muzikanten waren op dat moment in dienst van de Amsterdamse Schouwburg.¹⁹¹

Signaalfunctie van de trompet

Het was dus een *muzikale* handeling die hier in praktische zin het aanbreken van de dag markeerde: een prins werd in het kasteelbed van zijn beminde gewekt door melodieuze trompetgeschal. Een dergelijk ‘attenderend’ gebruik van de trompet was niet nieuw. Het instrument werd vanouds gebruikt om een oorlog, veldslag of jacht in te luiden, of de intocht van een gezelschap vorstelijke personen.

Ook in het zeventiende-eeuwse theater was het aandacht trekken de belangrijkste functie van de trompet. Dit gold meteen al voor het toneelstuk zelf: de toeschouwer moest bij het begin worden gewaarschuwd, en daarom werd iedere voorstelling traditioneel ingeleid met trompetgeschal – een gewoonte die ook uit andere Europese theaters bekend is. Zo klonken op het Engelse toneel standaard drie trompettonen aan het begin van iedere voorstelling.¹⁹² Het was de manier om het rumoerige publiek in de zaal tot zwijgen te brengen, in een tijd dat de zaallichten nog niet konden worden uitgedraaid. Tussen de bedrijven en aan het einde van het stuk werd opnieuw op trompetten gespeeld, zoals onder meer blijkt uit de regieaanwijzing aan het slot van Meyndert Voskuyls *Ouden en Jonghen Hillebrant* (1639): ‘De Gordynen vallen neer, de Trompetten blasen. FINIS’.¹⁹³ In 1634 varieerde Rodenburgh op deze conventie door voor de opening van *Mays* niet voor trompetten te kiezen, maar voor het geluid van vogels.¹⁹⁴

Ontelbare trompetsignalen hebben in de loop van de eeuw binnen de muren van de Amsterdamse Schouwburg geklonken. Van alle zeventiende-eeuwse toneelinstrumenten moet dit het vaakst zijn gebruikt, mede om de dubbelfunctie die het kon vervullen: niet alleen ter omlijsting van de voorstelling, maar tevens als herkenbaar geluid binnen de handeling van de toneelstukken zelf.

De trompet was in de eerste plaats verbonden met enkele figuren die zich standaard van het instrument bedienden, zoals het allegorische personage ‘Fama,



23 – Hertogen, koningen, prinsen en andere hooggeplaatste personages werden traditioneel ingehaald met trompetgeschal. De titelprent van Van Germez' *De Vervolgde Laura* (1645) toont bij een intocht van de koning twee cornettisten; dit instrument (de cornet of zink) kon op het toneel dezelfde signaalfunctie vervullen als de trompet.

oft blasende Gherucht' dat als nieuwsverkondiger keer op keer met een trompet uit de hemel neerdaalde, en allerlei zeegoden die met hun trompetten furore maakten in het Europese muziektheater.¹⁹⁵

In de tweede plaats fungeerde de trompet in allerlei vaste toneelsituaties, de conventionele context waarin zij ook in de werkelijkheid werd gebruikt.¹⁹⁶ Het blaasinstrument was sinds jaar en dag verbonden met het hof, en vormde door zijn heroïsche en opzweepende connotatie een duidelijk contrast met het verstilde en troostende effect van strijkinstrumenten, die bijvoorbeeld in slaapscènes werden toegepast.¹⁹⁷ In Schouwenberghs *Sigismundus* (1647) werd de koning met bravoure van trompetten ingehaald: 'Men slaat trommels en trompetten, terwijl den Koning Bazilius uitkomt met zijn Hof en Raad'.¹⁹⁸ Zo'n vorstelijke intrede met blaasinstrumenten werd in 1666 ook afgebeeld op de titelpagina van Van Germez' treurspel *De Vervolgde Laura*. Hoewel dit toneelstuk geen enkele aanwijzing voor muziek bevat, mogen we aannemen – misschien op grond van de afbeelding, maar zeker op grond van het conventionele gebruik elders – dat in het vijfde bedrijf bij de intocht van de Hongaarse koning met zijn lijfwachten muziek van trompetten heeft geklonken. Overigens zijn op de gravure geen trompetten maar cornetten afgebeeld (niet de moderne, maar de ouderwetse cornet of zink), maar dat hoeft niet te verbazen: het is bekend dat de cornet, en trouwens ook de hobo, op het toneel dezelfde signaalfunctie kon vervullen. Een bekend voorbeeld komt uit het Engelse toneel: in de editie uit 1604 van Shakespeares *Hamlet* werden trompetten voorgeschreven, terwijl in de editie van 1623 op dezelfde plaats melding wordt gemaakt van hobo's.¹⁹⁹ De keuze voor trompet of zink/cornet werd voornamelijk bepaald door het type speelplaats. Traditioneel werd de zink gebruikt in het privé-theater (waar het publiek dichtbij zat), terwijl de luide trompet bedoeld was voor het grotere publiektheater. Dat gold althans in Engeland waar beide typen theater naast elkaar bestonden.²⁰⁰ In het Amsterdamse publiektheater waren deze instrumenten waarschijnlijk naast elkaar in gebruik. Een cornet werd onder meer gebruikt in De Griecks *Don Japhet* (1657): 'Een Postillion uyt, blazende op een Kornet aan Iaphets ooren'. Daarop roept Don Japhet verontwaardigd uit: 'Mis-zegenende Kornet, Dat is nog arger als den scheut van het Musket, Wie duyvel zijt gy?'²⁰¹ Intussen blijft het natuurlijk de vraag in hoeverre afbeeldingen in toneelstukken de toenmalige toneelwerkelijkheid representeren.²⁰²

De trompet werd elders in het Europese theater ook ingezet voor treuren en dodenmarsen in begrafenisscènes – in de Nederlandse toneelstukken heb ik daarvan geen voorbeelden gevonden.²⁰³ Met het gebruik van het instrument in oorlogssituaties daarentegen sloten de Nederlandse dichters zich wel weer aan bij die Europese praktijk. Trompetten klonken altijd bij strijd en veldslagen. 'Wel aen steeckt de Trompet en laet de strijt beginnen', beval de prins zijn onderdanen in Salomon Questiers' treurspel *Griecxsen Amadis* (1633).²⁰⁴ En in Bontius' *Beleg en*

Ontset der stad Leyden (1645) hoorde men door het geblaas van een ‘Trompetter’ het onheil naderen.

Daer hoor ick Oorlogstoon, dat sal my naerder komen,
Het ysselijck geklanck komt ruysen door de boomen;
Wat of het wesen sal? het schatert in mijn oor,
Ik beve voor de klanck, doch neig my tot gehoor.²⁰⁵

De titel van Nicolaas Fonteyns gelegenheidsstuk *Triumphs-Trompet Speelsghewijs uytghebeeldt op 't Veroveren van 's-Hertogenbosch* uit 1629, was geheel in overeenstemming met dit conventionele gebruik van de trompet als oorlogsinstrument.

De trompet klonk op het zeventiende-eeuws toneel doorgaans als solo-instrument. In oorlogscontext ging zij echter vaak vergezeld van slagwerk.²⁰⁶ Die combinatie van trommels en trompetten was niet alleen gebruikelijk in de Amsterdamse Schouwburg – waar men beschikte over een eigen ensemble van trompetters en tamboers – maar ook in theaters elders in Europa. In Londen was door het overmatig gebruik ervan zelfs een apart ‘drum- and trumpet’-repertoire ontstaan, dat gekenmerkt werd door veel oorlogsgeweld en nog meer lawaai waarover verschillende omstanders zich opwonden.²⁰⁷ Zo bont lijkt men het in Amsterdam niet te hebben gemaakt. Toch is er ook hier wel een enkeling die erover moppert. Zo ergerde toneeldichter Hendrik Takama zich aan de ‘vreemde toestellen, daar een deel van de teegenwoordige Schouspel-digters haar werk mee op pronken’, zoals blijkt uit het voorwoord tot het *Blyspel van de Grilligers* (1658). Daarmee doelde hij ook op het slagwerk en de trompetten:

zy [doen] haar met verwondering van haar gevolg hooren met trommen,
en trompetten; en mag dit niet helpen, daaronder dan nog met het los-
sen van pistoolen, of musketten.²⁰⁸

Dan pakte Krul het in *Diana* op een subtielere manier aan: slechts één enkele trompet, klinkend in de stilte van de wijkende toneelnacht.

Het instrument en de melodie

Krul liet de trompet in *Diana* de nieuwe dag verkondigen en gebruikte de heroïsche klank van het instrument in connectie met het hof. Daarmee volgde hij de conventies die er op het zeventiende-eeuws toneel golden voor het gebruik van het instrument.

2

VV. D. HOOFTS
Heden-daeghsche
VERLOOREN SOON.
Ghespeeld' op de
AMSTERDAMSCH E
ACADEMI.

Op den 3. Februario, ANNO 1630.



t'AMSTERDAM,
Doo: Cornelis VVillemsz Blaeu-laecken, Boeckverkooper inde
Sint Jans-straet, int vergulde ABC. ANNO 1630.

24 – Bordeelscène met muzikanten op de titelpagina van de eerste druk van W.D. Hoofts *Heden-daegsche Verlooren Soon* (1630). Opvallend is de aanwezigheid van drie musicerende vrouwen (viool, fluit en bas): zeker tot het midden van de eeuw werd er namelijk uitsluitend door mannen opgetreden. Het kan zijn dat men voor zulke lichtzinnige taferelen een uitzondering maakte. Mogelijk verwijst de afbeelding ook helemaal niet naar de toneelwerkelijkheid.

W. D. HOOFTS
Heden-daeghsche
VERLOREN SOON,

Gespeelt op de
AMSTERDAMSCH E SCHOUBURGH,

Op Vasten-avond, Anno 1640.

De tweede druck.



AMSTERDAM,

Gedruckt by Nicolaes van Ravesteyn.

Voor Dirk Cornelisz Hout-baeck, Boeckverkooper
op de Nieuwezijds Kolck, Anno 1640.

25 – Dezelfde scène, nu afgebeeld op de titelpagina van de tweede druk van Hoofts *Heden-daegsche Verlooren Soon* (1640), met rechts opnieuw het vrouwelijk speelmansensemble. De bas is vervangen door een luit, de viool van de middelste dame heeft in de oude man links een nieuwe bespeler gevonden. Of de opvoering van de klucht er tien jaar later inderdaad zo uitzag als op deze prent, is niet met zekerheid te zeggen.

De aansluiting bij de muzikale traditie ging zelfs nog verder. De regieaanwijzing bevat immers niet alleen het type instrument, maar ook de naam van de melodie: ‘Het daghet in den etc.’ De afkorting moet gelezen worden als ‘Oosten’. Daarmee verwees de regel naar een destijds geliefd dageraadslied dat voor het eerst gepubliceerd werd in het *Antwerps Liedboek* (1544), en waarvan de eerste strofe als volgt luidt.

Het daghet in den oosten,
Het lichtet overal.
Hoe luttel weet mijn liefken,
Och, waer ick henen sal.²⁰⁹

Het was juist de combinatie van de twee elementen – het instrument en de melodie – die boekdelen sprak voor de dramatische situatie in Diana’s slaapkamer. De trompet hoorde vanouds bij de wachter, de melodie was kenmerkend voor de middeleeuwse dageraadslieparen.²¹⁰ Zo plaatste Krul met één korte regieaanwijzing zijn eigen slaapkamerscène in de traditie van stereotiepe muzikale wachterscènes, die voortgekomen waren uit het dageraadslied en vervolgens in het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel opgang hadden gemaakt.

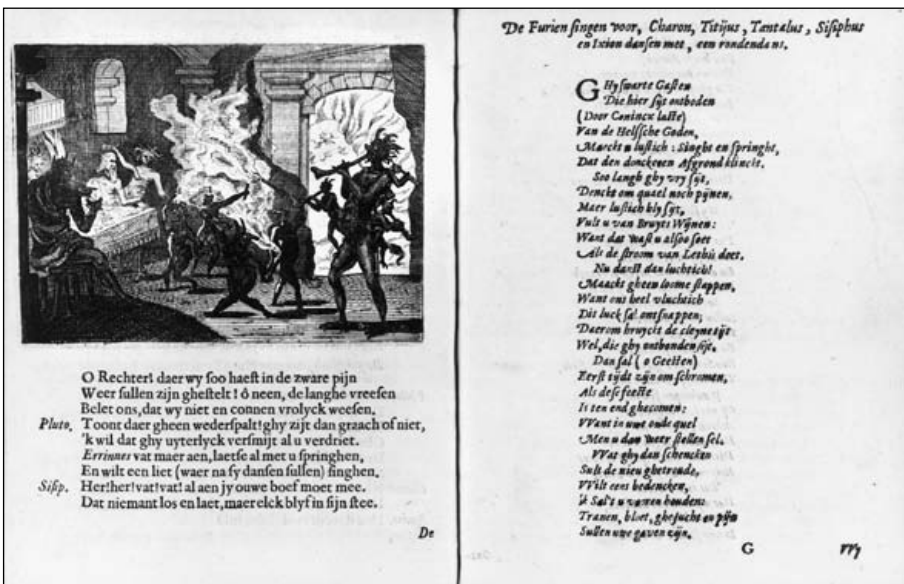
Krul gaf in zijn muzikale regieaanwijzing meer informatie dan gebruikelijk was. Doorgaans bekommerde de toneeldichter zich nauwelijks om de instrumentale gedeelten in zijn stuk. Hij liet de keuze daarvan liever over aan de schouwburgmuzikanten, zoals blijkt uit de vele uiterst vage instrumentale regieaanwijzingen.²¹¹ Bij nader inzien was dat ook niet zo vreemd, want uiteindelijk ging het meer om de manier waarop de muziek gespeeld werd – dus het type instrument, met de bijbehorende symboliek – dan om datgene wat er daadwerkelijk aan melodieën werd uitgevoerd.²¹² Dergelijke gespecificeerde aanwijzingen komen in het zeventiende-eeuwse toneel hoogst zelden voor.²¹³ Dat maakt Kruls voorschrift des te opmerkelijker en functioneler: met deze melodie sloot hij zich aan bij de dageraadstraditie en karakteriseerde hij zijn scène als een muzikale wachterscène.

De combinatie van instrument en melodie was eerder al te vinden in Kolms *Battaefsche Vrienden-Spieghel* (1615).

Men trompet vant Hoff, int kriecken vanden Daghe. Het daghet in den Oosten, etc.²¹⁴

En vijf jaar later ook in Smits *Absalom* (1620).

Op den thooren vant Hof Trompet men, daget uyt den Oosten.²¹⁵



26 – Tijdens een maaltijd van heidense goden in Jacob Struys' *Ontschakingh van Proserpina* (1634) wordt gedanst en gezongen. Furiën bespelen beenderen als trompetten. Het lied is in het toneelstuk op de tegenoverliggende pagina afgedrukt.

Uit de context blijkt dat het in beide gevallen de wachter is, die hier op zijn trompet blaast. Dat is ook het geval in enkele andere toneelstukken. In Kolms *Mahomet* (1622) zingt de wachter een lied over de verliefdheid van de titelheld en blaast als de dag aanbreekt op zijn trompet 'hoe 't daget wt de Oosten'.²¹⁶ In Voskuyls tragikomedie *Bellarina en Pandostos* (1637) treedt een wachter op die het lied ditmaal niet speelt maar zingt: 'Den wachter op den Tooren singht een Liet' staat er, en dit wordt gespecificeerd als 'Liet, het daghen inden Oosten'.²¹⁷ Daarna blaast hij als nog alarm op zijn trompet. De wachters in Van Heemskercks *Hebreeusche Heldinne* (1647) en Van der Lusts *Herstelde Hongersdwangh* (1660) zingen beiden een nieuw lied op de melodie van 'Het daget in den oosten'.²¹⁸ Met andere woorden, Krul had een goede reden om op deze plaats in zijn toneelstuk juist deze melodie te gebruiken. Die hoorde nu eenmaal traditioneel bij deze dramatische situatie. Zij was verbonden met de trompet en vooral met het personage dat in deze dagerscontext bij dit instrument hoorde: de wachter.



Dat van u leve ghy noyt liever gift mocht krijghen :
 Doch van wien dat het is, dat sel ick liever swijghen,
 Vermits ghy 't selfs sult sien : sie daer ick weet gewis
 Dat ghy haest raden sult, van wie dit Liedtjen is.

Rosem. Wat Liedtjen ?

cupido. Dit.

Rosem. Waer hebt Ghy boefjen dit gekregen ?

cupido. Van hem, tot wien ick weet ghy Iuffrou zijt genegen.

Rosem. Hoe ick genegen ben, daer weet ghy weynich van.

Wat

27 – Cupido als liedjesventer in Kruls toneelstuk *Rosemond en Raniclis* (1632). Het liefdesgodje was op zeventiende-eeuwse voorstellingen een manusje-van-alles: hij trad op als tabakshandelaar of leeuwentemmer. Hier bezorgt hij Rosemond, die juist een brief zit te schrijven, het liedboekje *Venus Jeught*.

Andere zestiende-eeuwse elementen

Kruls instrumentale regieaanwijzing in het eerste bedrijf van *Diana* is niet het enige muzikale element dat op zo'n gedenkwaardige traditie kan bogen. In het zeventiende-eeuwse toneel komen meer verwijzingen voor die duiden op een vroegere toneelmuziekpraktijk. Een voorbeeld vormen de maaltijd- en banket-scènes, die in het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel al veel voorkwamen en later bleven voortbestaan.²¹⁹ Bij de feestmaaltijd van de Filistijnen in *De Koninghs Simson* (1618) klonken 'Instrumenten oft Musijck'.²²⁰ En op de titelgravure van W.D. Hoofts klucht *Heden-daegsche Verlooren Soon* (1630) is een traditionele herberg-banketscène afgebeeld. De banketscène op de gravure in Struys' *Ontschakingh van Proserpina* (1634) is weer van een heel ander kaliber: hier geen gemoedelijke Amsterdamse herbergsfeer, maar een heidense godenmaaltijd opgeluisterd met helse muziek en dans van Furiën. Er werd nota bene op beenderen gespeeld – duidelijk een aanwinst in de categorie van nepinstrumenten.²²¹

Naast deze scènes kende het toneel enkele muziekdramatische procédés die in het rederijkersdrama al opgang hadden gemaakt. Dat waren het 'zingend opkomen' en het 'zingen tijdens het werk'. Personages in het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel zongen tijdens het naaien, spinnen, schuren of schaapscheren. In de zeventiende eeuw zong men ook bij het afwassen, harken, slijpen, houthakken, schoenlappen, franje knopen, vegen, kammen, boom planten, vissen, worsten draaien, vaten rollen, logen en wassen.²²²

Voorts werden er uit de zestiende eeuw verschillende liedsoorten overgenomen. Vooral drink- en liefdesliederen bleven onverminderd populair. Andere soorten, waaronder verhalende en religieuze liederen, verdwenen langzamerhand van het toneel – iets wat meestal samenhang met vernieuwde drama-opvattingen. Dat gold eveneens voor de musicerende personages: ook die vernieuwden zich pas toen het toneel zelf veranderde. Zingende engelen lijken in de zeventiende eeuw beduidend minder voor te komen dan in de zestiende eeuw, deze werden vervangen door neerdalende heidense goden of door 'Zangsters in de Hemel'.²²³

Daarnaast werd het zeventiende-eeuwse toneel bevolkt door allerlei ouderwetse muzikale personages, zoals speellieden die in komische en ernstige situaties ten tonele verschenen, en bijvoorbeeld ook liedjesventers. Zo'n verkoper was de hoofdpersoon in G.H. Breughels rederijkersspel *Cluchte van eenen Cramer hebbende te coop veelderley drollighe Liedekens* (1610) en een eeuw later in Jan Pooks *Holbollighe Lachgende Dokter, Of de bereysde Hans Zing-Zang* (1710). In Kruls *Rosemont en Raniclis* (1632) trad een liedjeskramer op in speciale, emblematische gedaante: als de liefdesgod Cupido.

Ten slotte maakten toneeldichters in hun stukken gebruik van oude melodieën.²²⁴ In feite was hier niet zozeer sprake van invloed van het toneel als wel van

het lied zelf, dat zijn verspreiding vond in de talrijke contemporaine liedboeken. Kruls toepassing van de melodie ‘Het daghet in den Oosten’ laat dat duidelijk zien: die melodie was sinds haar verschijning in het *Antwerps Liedboek* gebruikt voor allerlei nieuwe liederen, maar werd pas in de zeventiende eeuw gekoppeld aan het verschijnsel van de wachterscène.

Muzikale wachterscènes

De wachter was in de literatuur van oudsher verbonden met de dageraad. Hij trad op in middeleeuwse ‘alba’ of dageraadslieparen, die destijds in heel Europa werden geschreven. Deze liederen waren meestal in verhalende vorm gegoten en behandelden steeds hetzelfde thema: het scheiden van de geliefden bij dageraad.²²⁵ Twee geliefden die de nacht met elkaar hebben doorgebracht, worden bij het aanbreken van de dag gewekt door de wachter. Deze zegt tegen de ridder dat het licht wordt en dat het dus tijd is om te vertrekken.²²⁶ Er wordt eerst nog gedraald, geklaagd en gezucht, de geliefden proberen zelfs de wachter om te kopen, maar er is geen ontkomen meer aan.²²⁷

In de loop van de zestiende eeuw kreeg de wachter nog een andere rol toebedeeld: die van zingend toneelpersonage.²²⁸ In deze nieuwe hoedanigheid zou hij zijn oorspronkelijke functie uit het dageraadslied – die van waarschuwer van geliefden – langzamerhand kwijtraken. Hij groeide in het zinnespel uit tot een burleske, meilied zingende volksfiguur die fungeerde in komische scènes waarbinnen ook sociale satire een plaats kon krijgen. In het spel *Spieghel des loops deser Wereldt* droeg de zingende wachter zelfs de naam ‘Knagende Conscienty’.²²⁹ In andere toneelstukken verscheen hij juist in vergeestelijkte vorm, als de herder die waakt en bekommerd is om het heil van zijn mensen. Hij kon ook optreden als verslaggever van het gebeurde of zijn ideeën uiten ten aanzien van het spelverloop. In die zin was de wachter een voorloper van de alwetende bode en rei uit het zeventiende-eeuws toneel.

In zestiende-eeuwse wachterscènes werd altijd gezongen en gespeeld.²³⁰ ‘De wachter upter tinnen’ in Pouwelsz’ *Spel van de Cristenkercke* (1540) blies op een trompet en zong vervolgens twee dageraadslieparen. Tevoren sprak hij over Venus, de godin van de liefde, en herinnerde daarmee de toeschouwers aan zijn oorspronkelijke taak.

Ick wil gaen mijn devoor doen met een soet ghescal.
god weet oft in dit dal, garen sal werden ghehoort,
want venus en ick singhen selden accoort.²³¹

In latere wachterscènes ging deze reminiscentie aan de liefde geheel verloren. De muziek bleef echter. In het *Spel van sinnen van de Cranckheijt des vleysch* (1600) werd de klagende tekst van het titelpersonage steeds afgewisseld met de troosten- de liederstrofen van de wachter.

EEN WACHTER

Wilt niet wanhopich worden
maer u misdaet bekarmpt
int bidden wilt volherden
daer deur hem den heer ontbarmpt
ende hem over u ontfarmpt

CRANCHEIJT DES VLEIJSCH

O Prince der princen wadt macht beduiden
tdunckt mijn Luijden, heer vreemt eenpaer
dat hij van bidden singht aldaer
mij en is geen hoop van troost, op den dach van huijden.²³²

Het is op zulke wachterscènes dat de eerdergenoemde regieaanwijzingen van zowel Kolm, Smit als Krul teruggaan. Het doordringende signaal van Kruls naamloze trompetter fungeerde als de zeventiende-eeuwse echo van een van de meest populaire muzikale scènes uit het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel.

Toneelwachters werden altijd met muziek geassocieerd. De burgerlijke ratelwacht zong nooit, maar had wel een luide ratel waarmee hij in de stille nacht aangaf hoe laat het was.²³³ Ook de wachter in de functie van heraut of bode zong niet, hij speelde uitsluitend op zijn trompet.²³⁴ In de traditionele muzikale wachterscènes werd echter altijd gezongen. Voor dat zingen lijkt vooral het moment van de dageraad bepalend te zijn geweest. Twee voorbeelden uit de zestiende eeuw kwamen hierboven al ter sprake. Zulke gezongen wachterscènes bleven ook in de zeventiende eeuw voortbestaan. Wel komen ze dan minder vaak voor.²³⁵

Kennelijk was de oorspronkelijke wachterscène in de zeventiende eeuw ouderwets geworden. Desondanks was zij in aangepaste vorm nog steeds bruikbaar, zoals duidelijk wordt uit de toneelstukken van Kolm, Voskuyl, Colevelt en Van Heemskerck. Hoezeer het wachterthema later in de eeuw nog tot de verbeelding sprak, blijkt uit de waarschuwende reactie van de predikanten tegen de heropening van de Amsterdamse Schouwburg in 1665: zij beschouwden zichzelf niet zonder ijdelheid als de ‘Wagters [...] op den Thoorn gesteld’. De regenten voerden deze beeldspraak op ironische wijze verder door erop te wijzen dat zonder hen ‘de wagters op den thoorn niet mogten komen, oock dat bij brandt ofte eenich ander ongemack hier ter stede de thoornwagters niet als op ordre ende in maniere,

door Haer Edelen den wagers voorgeschreven, brandt ofte ongeluck mogten blasen'.²³⁶ Daar kon de koppige kerkenraad het mee doen.

De wachterscène zelf werd in deze periode ook nog altijd toegepast, onder meer in toneelstukken van Vondel en Lingelbach. Hoewel zij in deze spelen nauwelijks nog als zodanig herkenbaar is – zelfs het personage van de wachter is verdwenen – bleef de associatie met muziek en de dageraad gehandhaafd. Kennis van de traditie is noodzakelijk om dergelijke passages als wachterscènes te kunnen herkennen.

Vondel voerde in *Adam in Ballingschap* (1664) een nieuwe variant van het wachterpersonage ten tonele in de vorm van een zingende rei van Wachtengelen. En in Lingelbachs *Diana en Endimion* (1669) verscheen nota bene de dageraad zélf als wachter: 'Hier ontslyten haar de wolken langzaam van malkander', luidt de regieaanwijzing en Aurora laat zich vervolgens in volle glorie zien 'op een roode wolk, daar de stralen van de zon, die haar op 't spoor volght, zeer flaauw op schijnen'. Meteen daarna sprak (of zong) zij haar wachterlied, de vertrouwde waarschuwing aan de geliefden.

Aanminnig paar, nu moet ghy scheiden.

De Zon, die uwe vreughd benijt,

Volgt my op 't spoor, hy is niet wijt,

Ay, wilt zijn bykomst niet verbeiden.

Begeef u dan van deze bergen

Endimion, en volgh in 't kort

De raat die u gegeven wort,

Zo zult gy 't alziende oogh niet tergen.²³⁷

Endimion vertrekt, omdat hij plaats moet maken voor zijn concurrent Apollo. Hier wijkt de minnaar dus letterlijk voor de zon: dit was wel een bijzonder originele variatie op het oude thema.

Ook aan een meer traditionele wachterscène, zoals die van Colevelt in *Hartoginne van Savoyen* (1634), is goed te zien hoe oude en nieuwe muzikale elementen zich binnen één scène tot een harmonieus geheel konden vermengen. De wachter zingt bij het aanbreken van de dag zijn lied op de melodie van het oude meilied 'De Mey die comt &c'. Met de keuze van die melodie verwees Colevelt naar de zestiende-eeuwse toneeltraditie, waarin de wachter bij dageraad vaak meiliederden zong. Colevelts wachter zingt echter helemaal geen ouderwets meilied. Zijn lied is juist modern. Het is een *beatus ille*-zang met lofprijzing van het landleven, waarin geheel volgens de nieuwste pastorale mode het leven van de herder als ideaal wordt gepresenteerd.

De Harder met sijn Vee, ghedwee
Gheruster is als die in overvloet
Hier leven opter Aerd', onwaerd',
Wat baet haer Rijcdom, pracht, of hooge moet,
Hy heeft ghenigh verdriet,
Maer alle onrust wiedt
Wt sijn arme Hutjen kleyn,
Hy looft den Heer, met danck en eer,
Met stemme reyn.²³⁸

Niet alleen wat die melodie betreft, maar ook door de afwisseling van gesproken en gezongen tekst liet Colevelt zijn wachterscène aansluiten bij de zestiende-eeuwse traditie. In het rederijkerstoneel was dat altijd al een geliefd procédé geweest, in wachterscènes maar bijvoorbeeld ook in banketscènes. De liederstrofen werden geplaatst tussen gesproken refreinstrofen, waardoor breed uitgebalanceerde ritmische gehelen ontstonden.²³⁹ Bij Colevelt zingt de wachter en tussendoor spreekt de hertogin. Maar het zijn geen bezonnen refreinen die uit haar mond komen. Als pelgrim verkleed dwaalt zij wanhopig door het bos, en levert slechts geëmotioneerd commentaar op het lied van de wachter. Ze herkent haar eigen lot in de gezongen woorden en put troost uit het lied.

Even soo gaetet my ghelijck den Wachter singht,
Een ander hem vermaeckt, een ander juyght en springht,
Ick laes! met rouw en druck bevanghen met veel plaghen,
En moet noch meerder pijn steeds in mijn boesem draghen.²⁴⁰

Verskillende elementen uit de zestiende-eeuwse wachterscène konden op deze manier ook op het zeventiende-eeuws toneel gehandhaafd blijven. Een traditionele melodie werd voorzien van een modieuze liedtekst, en een oude strofische vorm kreeg een moderne toepassing. Wat intussen onveranderd bleef was de associatie met muziek.

Muzikanten in Diana's slaapkamer

Kruls instructie voor de trompettende dageraadswachter is in *Diana* de eerste muzikale regieaanwijzing. Afgaand op de gedrukte toneeltekst zou men dus kunnen denken dat het publiek op dat moment voor het eerst tijdens de opvoering muziek hoorde. Dat blijkt bij nader inzien niet het geval. In de eerste plaats is het bekend dat destijds iedere toneelvoorstelling met muziek van trompetten werd

geopend – men had het instrument dus die avond al eerder gehoord. Bovendien is het vrijwel zeker dat ook de nachtelijke verleidingsscène van Florentius en Diana, die in het eerste bedrijf voorafging aan het trompetten van de wachter, met muziek gepaard ging. Daarvoor pleit allereerst de conventie: dergelijke situaties van bedrog en verleiding gingen in het zeventiende-eeuwse toneel bijna altijd vergezeld van muziek.²⁴¹ Mede hierdoor was Diana ook niet in staat geweest om de verleiding te weerstaan. Ze had zich te makkelijk door Florentius' dure eed en belofte van trouw laten overrompelen, en dat terwijl ze wist: 'Wie lichtelyck ghe-looft, wert lichtelyck bedrogen'.²⁴²

Maar dat in deze dramatische situatie muziek heeft geklonken, wordt ook aannemelijk door informatie uit een andere bron, namelijk een afbeelding van het liefdespaar in Kruls *Minne-Beelden* (1634). In die embleembundel had Krul juist de bedrieglijke verleidingsscène uit *Diana* tot kern van zijn drama verheven en deze vervolgens gebruikt om er een wijze levensles aan te verbinden: 'Vertrout beloft, noch Eedt, neemt vleyery niet an. Ghy raeckt u Maeghdom quijt, blijft efter sonder Man'.²⁴³ Op de embleemprint is opnieuw de slaapkamer van Diana te zien – maar nu 's avonds in plaats van 's ochtends, en met een duo gemaskerde muzikanten. De geliefden zitten nog op stoeltjes, maar Florentius wordt al handtastelijk. Duivels geklede muzikanten rakelen de liefde en de lust verder op, door te spelen op een viola da gamba en een dwarsfluit. Cupido danst er geblinddoekt omheen en een opgerolde slang symboliseert het listig bedrog.

Hoewel Krul bij deze situatie in zijn toneelstuk geen aanwijzing voor muziek heeft gegeven, ligt de aanwezigheid ervan daar eveneens voor de hand. Hiervan getuigen zowel de bestaande muzikale conventie als de embleemprint (die niet per definitie de toneelwerkelijkheid hoeft te representeren, maar hier wel de dramatische conventie benadrukt). Dit voorbeeld laat goed zien dat de muzikale interpretatie van zeventiende-eeuwse toneelteksten soms nogal wat vergt: het inventariseren van muzikale regieaanwijzingen en de identificatie van gezongen passages (vaak op zichzelf al een ingewikkeld proces) moeten voortdurend in verband gebracht worden met toentertijd heersende muzikale tradities en conventies. Daarbij kunnen andere literaire genres soms belangrijke informatie opleveren.

Het geluid komt van boven

In Kruls *Diana* werd eerst door muzikanten in de slaapkamer gespeeld, pas in de scène erna verscheen de trompettende wachter. De muziek klonk in wachter-scènes altijd van boven. Colevelts hertogin vroeg zich na de eerste strofe van het lied verwonderd af:



DIANA (vanden PRINS FLORENTIUS aen gestrede)
 Stelt met een soete Min zijn geyle lust te vrede :
 Hy (na het Liefgenot) vlucht trouloos over Zee,
 En neemt haer kuysheyt wech, en voert haer Maeghdom mee ;
 Juffrouwen, die de Min wilt na behooren plegen,
 Strijdt wat je strijden kunt oneghte Mins-lust tegen :
 Vertrout beloft, noch Eedt, neemt Aleyery niet an,
 Ghy raecke u Maeghdom quijt, blijft efter sonder Man.

Lieven-

28 – Verleidingsscène met gemaskerde muzikanten (viola da gamba en dwarsfluit) en een dansende, geblinddoekte Cupido in Diana's slaapkamer, afgebeeld in Kruls emblembundel *Minne-Beelden* (1634). Hoewel bij de scène in Kruls toneelstuk *Diana* (1627) geen aanwijzing voor muziek werd gegeven, ligt de aanwezigheid daar eveneens voor de hand: dergelijke situaties van bedrog gingen altijd vergezeld van muziek.

272

IEPHTHAHS

Ende zijn
Eenighe Dochters
TREV-R-SPEL



'tAMSTERDAM

Voor *Abraham de Koning*, Kunst-vercooper wonende
op de Beurs, inden Konings-Hoet. ANNO 1615.

29 – De titelheld in De Konings *Jephtah* (1615) wordt door zijn dochter feestelijk ingehaald met trommels en tamboerijnen. Mogelijk verschaffen afbeeldingen in toneelteksten meer informatie over de toenmalige muzikale uitvoeringspraktijk.

Wat voor ghesangh is dat? mijn dunckt 't is op den Tooren,
Luystert, hy singht noch eens, sus, stillijck, laet eens hooren.²⁴⁴

Bij het aanbreken van de dag stond de wachter op de toren. Van bovenaf kon hij de situatie goed overzien, bespiegelen over het bestaan, en de mensen waarschuwen en informeren. Zijn hoge toneelpositie symboliseerde aldus zijn functie als meerwetend dramatisch personage.²⁴⁵ Hij gold als een vertegenwoordiger van wijsheid, en fungeerde net als de kluisenaar en de droom als een soort 'orakel'.²⁴⁶

Het Amsterdams theater had een decor, waarvan de twee buitenste compartimenten konden dienen als torens. Het onderste gedeelte werd – voorzien van een traliedeur of tralievenster – vaak gebruikt voor gevangenscènes. Op de titelgravure van Abraham de Koninghs *Jephtah* (1615) is rechts naast de centrale poort de toren met trompettende wachter afgebeeld. De gravure is een illustratie bij een scène uit het spel (als zodanig de eerste in haar soort).²⁴⁷ Zij toont het moment waarop Jephta, terugkerend van zijn overwinning op de Ammonieten, begroet wordt door zijn dochter en haar gezelschap.²⁴⁸ De vrouwen spelen op trommels en tamboerijnen. Dat is iets wat in de tekst niet staat aangegeven – er staat alleen dat ze zingen – maar het ligt voor de hand dat die instrumenten tijdens de uitvoering van het toneelstuk eveneens zijn gebruikt. Ook in de door De Koningh als bron gebruikte bijbeltekst worden die tamboerijnen namelijk genoemd: deze gold dus indirect als regieaanduiding.²⁴⁹ Hetzelfde geldt voor de trompet van de wachter, waarover in de gedrukte toneeltekst ook niets wordt vermeld.²⁵⁰

Uit de tekst van De Koninghs toneelstuk is af te leiden in welke volgorde de muzikale actie heeft plaatsgevonden. De trompet klonk het eerst, ter aankondiging van de komst van Jephta en zijn leger. Pas daarna werd in de volgende scène het slagwerk ingezet door 'Miria en haer Maeghden', als begeleiding bij het noodlot voorspellende 'Rey-lied'. De twee muzikale handelingen vonden dus plaats ná elkaar, en niet tegelijkertijd zoals op de gravure wordt gesuggereerd. Daarbij kwam het geluid van de trompet van boven, en klonk het slagwerk óp het toneel.

Het is mogelijk dat bij de opvoering van Kruls *Diana* een muzikant met een trompet op de toren te zien was. Het geluid kan echter ook onzichtbaar achter het toneel hebben geklonken. Uiteindelijk hoefde het publiek de wachter niet te zien om toch te weten dat het hier om een traditionele wachterscène ging. Drie elementen gaven daartoe het signaal: het instrument, de melodie, en ten slotte de plaats waar het geluid vandaan kwam. Daarbij kwam bovendien nog het traditionele tijdstip van handelen (de dageraad). In *Diana* werd het trompetsignaal meteen gevolgd door Florentius' verraderlijke dageraadsmonoloog.

Aurora pronckt op 't schoonst de bloosen van haer kaken,
En flickert met haer glansch over de bruyne daken; [...]
Adieu mijn Lief, adieu pronck-perle inde deught;
Adieu Diana puyck van al d'Atheensche jeught;
Ick ben door noot gheperst van u, mijn lief, te scheyen,
De schepen zijn ghereet met alle de Galleyen²⁵¹

In het zeventiende-eeuws toneel trad de wachter niet meer op als waarschuer van de geliefden. Die functie was inmiddels door andere personages overgenomen. In Jacob Struys' tragikomedie *Romeo en Iuliette* (1634) bijvoorbeeld is het de voedster die het aanbrenken van de dag in de gaten houdt terwijl de geliefden elkaar beminnen. Ze staat er met haar neus bovenop en doet in beeldende bevoordingen verslag van de hemelgerende liefdesnacht die tegelijkertijd op het toneel te zien geweest moet zijn (of die daardoor in elk geval werd gesuggereerd). 'Och hoe soet dat se woelen, Men dunckt ick in mijn lijf het kittelen can voelen', zegt ze vertederd en zelf niet zonder beroering. Maar als de tijd daar is treedt ze resoluut op als wachter, en spreekt de volgende woorden (daar kwam geen muziek aan te pas):

Gelieven maeckt het cort, Ick sie Aurora root
In't Oosten rijsen op. 't Is tijdt om haest te scheyden.²⁵²

De connectie met de nachtelijke liefde werd uit de traditionele wachterscène gehaald, en naar andere personages overgeplaatst. Het is dan ook opmerkelijk dat toneeldichters door hun melodiekeuze de wachter steeds weer in verband brengen met juist die oorspronkelijke taak uit het dageraadslid. Dat wil zeggen: ook als de geliefden in geen velden of wegen te bekennen zijn. Deze gewoonte valt niet terug te voeren op de zestiende-eeuwse toneeltraditie. Overigens kan uit dit voorbeeld ook worden afgeleid dat toneeldichters in sommige gevallen juist heel bewust voor een bepaalde melodie kozen. Meestal was kennis van de traditie daarbij niet doorslaggevend, wel het voorbeeld van andere toneeldichters.

Het lijkt er intussen op dat Krul de enige toneeldichter is geweest die zich daadwerkelijk om de traditie heeft bekommerd.²⁵³ Immers, in *Diana* is sprake van twee geliefden die in een bed liggen op het moment dat de wachter 'Het daget in den etc.' blaast. Anders echter dan in het dageraadslid gebruikelijk was, wordt bij Krul slechts een van de geliefden (Florentius) wakker op dat signaal. Diana hoort de wachter niet en slaapt verder. Er is geen gezamenlijk klagen, zuchten of talmen, en geen gemopper op de wachter. Al datgene ontbreekt wat voor de verzen-gende liefde uit het dageraadslid zo kenmerkend was – die liefde waar de dromende Diana zo naar verlangt. Hier is helemaal geen sprake van liefde, gaf Krul

ermee aan: Diana slaapt en Florentius maakt zich heimelijk uit de voeten.²⁵⁴ De door de dichter gecreëerde tegenstelling met het dageraadslid maakte het vertrek van de minnaar hier des te schrijnender.

De wachterscène laat een andere ontwikkeling zien dan bijvoorbeeld de gevangenscène en de offerscène, die in het vierde en zesde hoofdstuk aan de orde komen. Die laatste twee werden pas in de loop van de zeventiende eeuw van muziek voorzien, terwijl de wachterscène al in de zestiende eeuw als muzikale scène bestond. In die periode kende zij zelfs haar grote bloeitijd. Zeventiende-eeuwse toneeldichters bouwden in feite voort op die oude muzikale glorie. Zij verwerkten de scène op verschillende manieren in hun stukken, als vage reminiscentie of als complete scène, en voegden er zelden wezenlijk nieuwe elementen aan toe. Kruls trompetter verkondigde het nieuwe maar vertegenwoordigde zelf het oude. Hij herinnerde het publiek op onopvallende wijze aan de muzikale traditie van het Amsterdams toneel. Zo kan een enkele zeventiende-eeuwse regieaanwijzing de moderne lezer op het spoor brengen van een lang verborgen toneelmuziekpraktijk.

D I A N A E S

Seste Handelingh.

FLORIAEN in de *Gevangenis*.

Wie hindert haet? Wie schaecht de loghen?
Die, door de nijdt, mineedigh lieght.
De Mensch werdt van de Mensch bedroghen:
Maer, ach! gheen Mensch die Godt bedrieght.
In u, o Heer, staet mijn vertrouwen,
Ick vrees noch straffe pijn, noch doot.
Ick sal mijn hoop verseeckert houwen:
Dat ghy, Heer, niemand laet in noot.
Met boeyens, swaer, om mijne handen,
Gelijck misdadigh: Niet misdaen.
O Godt! verlicht mijn sware banden:
Laet my van u genaed' ontsaen.
Ist dat ick moet onschuldigh lyen
De straf, die 'k niet en heb verdient,
Magh maer mijn ziel met Godt verblyen,
Tot straffe, my de dootd verliet.
Salighe Zieltjes: die hier boven
In vrede, rust, en vrolijck sijt,
Daer ick hier noch veracht, verschoven,
Haeck na die aengename tijt.

CECILIA

30 – Gevangenislied van Floriaen in Kruls *Diana* (1627). Het muzikale karakter is aan de passage nauwelijks af te lezen: zij heeft weliswaar kortere versregels en wordt door het gekruiste rijm in coupletten verdeeld, maar voor het overige wijkt ze niet af van de omringende gesproken tekst. Een aanvullende muzikale regieaanwijzing in de tweede druk van het stuk geeft in dit geval uitsluitel.

4

Klaagzang achter de tralies

DE GEVANGENISSCÈNE

1628: Floriaens gevangenismonoloog

Prins Florentius nam in het eerste bedrijf van Kruls toneelstuk *Diana* (1627) de boot naar Griekenland, nadat hij in Diana's slaapkamer de wachter de dageraad had horen verkondigen. Hij twijfelde eerst nog wel, maar dat ging gauw over, want zijn liefde voor die andere prinses was sterker – dat voelde hij. ‘Adieu Diana’, zei hij dus, ‘a Dieu, puyck van d’Atheense leught: Ick ben door noot gheperst van u mijn lief te scheyen’. En weg was hij, met de schepen over zee naar zijn geliefde Griekse Cecilia.

Maar zijn vreugde hield niet lang stand. Bij aankomst in Griekenland blijkt zijn gedroomde parel Cecilia namelijk verliefd op een ander. De uitverkorene is nota bene een onbeduidende herder, Floriaen genaamd. Prins Florentius is woedend en zint op wraak. Hij stelt alles in het werk om Floriaen zwart te maken bij de koning, en niet lang daarna belandt deze dan ook in de gevangenis. Daar zit Floriaen nu met zijn zuivere herdersgedrag. Hij weet zich geen raad, en verhaalt het publiek klagend van zijn ellendig lot.

Wie hindert haet? Wie schaedt de loghen?
Die, door de nijdt, mineedigh lieght.
De Mensch werdt van de Mensch bedroghen:
Maer, ach! gheen Mensch die Godt bedrieght.

In u, o Heer staet mijn vertrouwen,
Ick vrees noch straffe pijn, noch doot.
Ick sal mijn hoop verseeckert houwen:
Dat ghy, Heer, niemand laet in noot.

Met boeyens, swaer, om mijne handen,
Gelijck misdadigh: Niet misdaen.
O Godt! verlicht mijn sware banden:
Laet my van u genaed' ontfæen.

Ist dat ick moet onschuldigh lyen
De straf; die 'k niet en heb verdient;
Magh maer mijn ziel met Godt verblyen,
Tot straffe, my de doodt verlient.

Salighe Zieltjes: die hier boven
In vrede, rust, en vrolijck sijt,
Daer ick hier noch veracht, verschoven,
Haeck na die aengename tijt.²⁵⁵

De hedendaagse lezer van Kruls toneelstuk zal bij de aanblik van deze strofen misschien niet dadelijk denken aan een lied. Alle kenmerken die wijzen op een muzikale uitvoering ontbreken immers. De passage is niet voorzien van muzieknotatie, er staat geen melodieaanduiding boven de tekst, er is geen verwijzing naar zingen of muziek in een regieaanwijzing of de omringende gesproken tekst, de strofen zijn niet genummerd en de tekst is niet in een afwijkend lettertype gedrukt. De strofen zijn door het gekruiste rijm wel als coupletten te herkennen. En ook wijkt de passage af van de rest van de tekst door de lengte van de versregels, deze zijn namelijk korter. Dat laatste zegt in de praktijk echter ook nog niets: een vergelijking van zeventiende-eeuwse toneelteksten leert dat zulke compacte strofische passages de ene keer werden gezongen en de andere keer werden gesproken. Soms gebeurde dat zelfs binnen een en dezelfde passage, zoals in Kruls *Cloris en Philida* (1639). In de gedrukte tekst van dit toneelstuk is dat te zien aan het verschil in lettertype (de gesproken strofen zijn romein gedrukt, de gezongen strofen cursief) en aan de korte regieaanduidingen bij de strofen (afwisselend 'Zy spreekt' en 'Zy zingt').²⁵⁶ Voor het heksenlied in *Diana* liet Krul de keuze voor spreken of zingen zelfs helemaal open: 'Rey van Kollen, en Heydinnen singende ofte spreekken', staat er.²⁵⁷ Datzelfde vinden we ook in Bredero's *Angeniet* (1623): 'Sy schrijft, en naat lesen seyt of singht sy dit'.²⁵⁸

En zelfs als er in de toneeltekst uitdrukkelijk 'spreken' staat vermeld, werd er vaak wel degelijk gezongen.²⁵⁹ Een voorbeeld van zo'n 'bedrieglijke' aanwijzing komt voor in het toneelstuk *Aristobulos* (1638) van Nicolaas Fonteyn. Boven de gevangenismonoloog van Maria is aangegeven: 'Maria sprekende door de tralie van haar ghevanghen-huys'.²⁶⁰ Er staat 'spreken', maar het is goed mogelijk dat deze passage toch gezongen werd – afhankelijk wellicht van de zangkwaliteiten van de speler die op dat moment beschikbaar was. In de eerste plaats gaf de dra-

matische situatie daartoe aanleiding (zie de volgende paragraaf). Maar daarnaast is het ook te zien aan de typografie van de tekst: de tien strofen zijn genummerd (iets wat in toneelstukken uitsluitend voorkomt bij liederen), en de vorm van de afzonderlijke strofen correspondeert exact met die van een ander toneelgedicht van Fonteyn uit hetzelfde jaar – uit zijn tragikomedie *Esther* (1638) – waarbij hij wel de muziek had vermeld: ‘Die stille nacht die naakt’. Dit was destijds onder toneel-dichters een geliefde melodie.²⁶¹

Vermoedelijk sprak Maria hier dus niet, maar zong ze: een klaaglied van tien strofen achter de tralies van haar gevangenis. Voor deze muzikale scène kan Nicolaas Fonteyn een voorbeeld hebben genomen aan Kruls toneelstuk. Ook Kruls toneelherder Floriaen bracht bij nader inzien namelijk zijn gevangenis-klacht in *Diana* zingend voor het voetlicht. Dat is duidelijk te zien aan de tweede druk van het toneelstuk uit 1628. ‘Floriaen in de Gevanckenis’ staat er weer boven zijn monoloog gedrukt, net als in 1627. Maar nu met de toevoeging: ‘zingt dit Liedtje. Op de wijze van de 10. Geboden’.²⁶² Ook deze ‘Tien Geboden’ – een van oorsprong Franse melodie – was onder Nederlandse dichters populair.²⁶³

Muzikale gevangenis-scènes

Er is nog iets dat in dit geval pleit voor een gezongen uitvoering van Floriaens monoloog: dat is de ‘dramatische situatie’. Gevangenschap blijkt in het zeventiende-eeuws toneel vaker gepaard te gaan met muziek, en vergelijkbare muzikale gevangenis-scènes komen voor in het werk van Rodenburgh, Bredero en Colevelt.

Rodenburgh introduceerde de muzikale scène rond 1600 in zijn toneelstuk *Anna Rodenburghs Trouwen Batavier*. Hij had zich voor het scène-idee kunnen baseren op zestiende-eeuwse voorbeelden, dat gold echter niet voor de muziek: in de zestiende eeuw was de gevangenis-scène nog geen muzikale scène. In Lawets *Gheestelick meyspel van tReyne Maecxsele* (1571) lag het titelpersonage in gesproken refreinen te klagen achter de tralies, en in *Spel van sinnen beroerende het Cooren* (1600) van Jansz sprak het Cooren op zolder een benauwde klaagmonoloog.²⁶⁴ Van toevoeging van muziek was in deze stukken nog geen sprake. Men zou kunnen vermoeden dat Rodenburgh zijn muzikale gevangenis-scène had overgenomen uit het Italiaanse origineel waar hij zijn toneelstuk naar bewerkte, Guarini’s *Il Pastor Fido* (1589). Toch blijkt dat niet het geval: in Guarini’s spel komt zo’n gevangenis-scène helemaal niet voor. De scène is – samen met nog enkele andere elementen – door Rodenburgh zelf bedacht, wat eens te meer als een bewijs mag gelden voor zijn grote originaliteit op het gebied van de toneelmuziek.²⁶⁵ Het is ook mogelijk dat hij de scène eerder gezien had in het Engelse en Spaanse toneel, waar de combinatie van gevangenschap en muziek al wel voorkwam.²⁶⁶

De gevangenscène is onderdeel van het vijfde bedrijf van zijn *Trouwen Batavier* (een stuk van in totaal zeven bedrijven) en wordt voorafgegaan door een juichkreet van Margriet, die zojuist haar snode plannen heeft zien uitkomen. Zij roept triomfantelijk om muziek.

Nu zal hy mijne zijn, en zonder langh te borghen
Mijn hert van vreughde klopt, laet nu violen zorghen.

Wat echter volgt is het tegendeel van vreugdeklanken. Meteen erna wordt Orania, Margriets concurrente in de liefde, in de gevangenis getoond. Onder begeleiding van droeve muziek – die misschien wel afkomstig is van de door Margriet verordonneerde ‘violens’ – ligt zij daar te slapen. Achter de schermen klinkt een lied dat haar gevoelens verwoordt.

Droeve borst zucht uyt uw hertens rouw
Uw Zon is nu ghedaeld, Helaes verlaten vrouw
Ick treur, ick zucht, ick ween, ick quijn, 't hert klaecht
Des sters onluck van een onnoosle Maecht.
[...]
Treurt natuur, doch vreughdich zal mijn ziel
In d’Hemel zijn geplaetst g’lijck ’t vleesch in d’aerd verviel,
Ick vrees de pyn niet als ick mach zijn wis
Dat *Cypriaen* zijn leven zeker is.²⁶⁷

De (muzikale) contrastwerking tussen deze twee scènes, eerst het juichen van Margriet en dan het klagen van Orania, is een mooie en overtuigende vondst. Orania’s troosteloze toestand zal daardoor nog meer indruk op het publiek hebben gemaakt. De regieaanwijzing bij de scène luidt als volgt.

Orania, zijnde in de ghevanghenis, binnen werdt droevich ghemusikeert, en ghezonghen dit navolghende. Orania midler tijdt slaept, en de musijck gheeyndicht zynde, ontwaeckt Orania.²⁶⁸

Daarop volgde in de toneeltekst het lied, waarin in vijf coupletten de dood van Orania werd voorgezegd. Zij zong het lied niet zelf, want ze sliep.²⁶⁹ Maar het zijn wel haar eigen woorden en gedachten die onzichtbaar achter het toneel worden gezongen. Als Orania later ontwaakt, herhaalt zij de boodschap van het lied nog eens in gesproken vorm: ‘Dat ick onschuldich ben den Hemel is bekend. Nu rijst de gouden zon die ‘k niet en zal zien daelen’. Daarmee werd haar onschuld nog eens extra benadrukt.

In Bredero's *Griane* (1616) is het de titelheldin Griane die gevangen zit. Ze is verliefd op Prins Florendus en niet van zins met de voor haar bestemde prins Tarisius te trouwen. Haar vader laat haar daarom opsluiten in een donkere kerker in de toren van het kasteel. Daar zit ze te zuchten en te klagen, en te verlangen naar de dood – dat alles in de vorm van een lied.

O droeve tyt, die ick verslyt
Met vruchtelóós beklagen.
O Aartsche Hel, dood myn gequel,
Door 't snoeijen van myn daghen.
[...]
Myn prinsch! vertoeft, weest niet bedroeft,
Bedaert u wilt verlanghen;
Myn hart blyft u, al ist lyf nu,
In een kercker ghevanghen.²⁷⁰

Uit Bredero's toneeltekst blijkt nergens dat deze passage bedoeld was om te zingen: er is geen muzikale regieaanwijzing zoals bij Rodenburgh. Toch is ook hier sprake van een lied. Daarop wijst de karakteristieke vorm van de strofe in deze conventionele muziekdramatische situatie. Maar meer nog: het blijkt uit een latere bron. Grianes gevangenismonoloog werd in 1622 namelijk opgenomen in Bredero's *Groot Liedt-Boeck* onder de titel 'Een Klach-Liedtjen', op de melodie 'Hansje sneed dat Kooren was lanck'.²⁷¹

Weer een vrouw, opnieuw hooggeplaatst en krankzinnig van liefde, treffen we aan in Colevelts *Hartoginne van Savoyen* (1634). Het is de hertogin die hier onschuldig gevangen zit. Ze beschrijft haar lot en belijdt haar onschuld in een klaagzang op de melodie 'Si tanto gratiosa'. Na het lied verscheurt ze van ellende haar eigen kleren en wordt gek van wanhoop.

O bitterlijcke pynen
Hoe wert 't ghemoet dus schichtigh opghetoghen,
Wat comt voor my verschijnen?
Wat swoelt en swiert uyterlijck voor dees ooghen,
O lyden swaer, de banden daer
Ick dus legh me ghebonden,
't Lichaem belasten, door 't ruwelijck aentasten
Mijns gheschonden.²⁷²

Fonteyns gevangenisscène in *Aristobulos* (1638) noemde ik al. Het is Maria die daarin achter de tralies zingt, een lied van tien strofen waarin alle conventionele elementen de revue passeren – van de onschuld van de hooggeplaatste heldin tot het klagen daarover in de gevangenis. ‘Ten helpt geen suchten’, had Colevelts hertogin in 1634 al gezongen: ‘maar schep [...] lust en vruchten in het claghen’.²⁷³ En klagen deed Maria in Fonteyns tragische scène, maar zij kon ook berusten en vervolgens zelfs gaan rusten, zoals naar voren komt uit haar lied op de melodie ‘De stille nacht genaect’.

O God! die 't al doorsiet,
Wiens ooghen nimmer niet
Verstopt zijn, oft geslooten,
Staat mijn bedrukte by
Nu ik versmoor, wee my!
Door 't wille van de grooten.
[...]
Soo ben ik wel te vreen,
Soo sal ik weder treen
In diepste van dees Cluyse,
Gaan slapen op een steen,
Schoon ik met recht en reën
Most hebben konings huuse.²⁷⁴

Het valt op dat de gevangen vrouwen – ook nu zij inmiddels zelf zijn gaan zingen en dit niet meer aan hun bedienden overlaten – op het toneel steevast in slaap vallen. Dat gold ook voor Griane: na het lied en het bezoek van Tarisius en de keizer valt ze uitgeput in slaap. In feite werden hier dus twee muzikale scènes met elkaar gecombineerd: de gevangenisscène en de slaapscène (of waanzinsscène, zoals bij Colevelt). Fonteyn breidde zijn gevangenisscène bovendien verder uit door toevoeging van een aantal zingende gevangenen die als troostbrengers voor Maria fungeerden, een taak die in gevangenis- en slaapscènes meestal door hofdames werd vervuld.²⁷⁵

Kenmerken van de scène

De opsomming laat zien dat Krul in 1627 niet de eerste en ook niet de laatste schrijver was die in Amsterdam een muzikale gevangenis-scène ten tonele voerde. Ten minste vier andere toneeldichters deden hetzelfde, en een vergelijking van die scènes laat zien dat er binnen die ene vorm enkele terugkerende elementen zijn aan te wijzen.

In de eerste plaats het type lied: de gevangenis-scène gaat altijd gepaard met een klaagzang – onmiskenbaar de meest geliefde liedsoort in het hele zeventiende-eeuwse toneel. Die klaagzangen worden gekenmerkt door een vaste inhoudelijke thematiek: zij gaan steevast over de wreedheid van het lot, over de onschuld van de held, over de situatie in de gevangenis zelf (de tralies, boeien en banden) en over God die weet heeft van goed en kwaad.²⁷⁶ En vanzelfsprekend over de liefde.

In de tweede plaats wordt de gevangenis-scène gekenmerkt door eenvoud en soberheid. Dat geldt zowel voor het visuele beeld als de muzikale bezetting. Op de bühne was meteen te zien dat het om een gevangenis-scène ging: er was een deur of raam met tralies, en daarachter zat een personage moederziel alleen op het toneel. De verstilde gevangenis-scène vormde op die manier een duidelijk contrast met grote, uitbundige muzikale gezelschapsscènes zoals banketten, maaltijdscènes, bruiloftsfeesten en offerplechtigheden.

Net als andere muzikale scènes vervult de gevangenis-scène vaak een cruciale functie in de dramatische handeling. Er is weliswaar een dieptepunt in het verhaal bereikt, een moment van totale uitzichtloosheid, maar daardoor ontstond tegelijkertijd een hoogtepunt in de intrige. Na dit emotionele dal keren de tragische gebeurtenissen zich meestal ten goede. De gevangenis-scène bood de toneelschrijver veel speelruimte: de scène kon compact zijn (zoals bij Krul) of juist heel uitgebreid (zoals bij Fonteyn), en kon bovendien gecombineerd worden met andere muzikale scènes.

Het valt op dat het over het algemeen vrouwen zijn die op het toneel gevangen zitten en zich in die penibele situatie geheel laten meevoeren door hun emoties, tot verdovende slaap en waanzin toe. Dit strookte geheel met de toenmalige opvatting over de vrouw als ‘redelozer’ wezen dan de man. Floriaen, de enige man in het gezelschap, overkwam dat niet. Hij was wel ongelukkig, maar hij viel niet in slaap en werd ook niet krankzinnig. Hij bleef zijn vertrouwen stellen in God.

In u, o Heer staet mijn vertrouwen
Ick vrees noch straffe pijn, noch doot [...]
O Godt! verlicht mijn sware banden:
Laet my van u genaed' ontfaen'.²⁷⁷

Invloed van het martelaarslied

Met dit godsvertrouwen en zijn smeekbede om hulp in nood sloot Floriaen zich aan bij een oudere Nederlandse muzikale traditie: die van het martelaarslied. Dergelijke martelaarsliederen werden sinds de zestiende eeuw in grote aantallen geschreven door gelovigen die om hun afwijkende geloofsovertuiging ter dood veroordeeld waren. Uit verschillende bronnen is bekend dat martelaren hun tragisch einde zingend tegemoet traden.²⁷⁸ Zij zongen hun litanieën op het schavot, de brandstapel en in de gevangenis – dit ongeacht hun religieuze achtergrond. Wel bestond er bij de verschillende geloofsrichtingen een onderscheid in muzikaal repertoire. De doopsgezinden zongen bij voorkeur schriftuurlijke liederen en psalmen (de vroeg zestiende-eeuwse Souterliedekens), zoals het bekende ‘Ick roep u Hemelsche Vader aen’ en ‘Op u betrou ick, Heer’. Lutherse martelaren gebruikten gregoriaanse melodieën (bijvoorbeeld de hymne ‘Te Deum Laudamus’), en ter dood veroordeelde calvinisten zongen voornamelijk psalmen (in de berijmde versie van Datheen uit 1566) en bijbelse gezangen zoals de ‘Tien Geboden’ of lofzangen van Simeon en Zacharias.

Floriaen zong zijn gevangenislied op de melodie van de Tien Geboden. Daarmee typeerde Krul hem als een martelaar (misschien zelfs een calvinistische). Zijn martelaarschap – in dit geval niet voor het geloof maar voor de liefde – blijkt zowel uit de gekozen melodie als uit de inhoud van het lied, die overeenkomt met die van het traditionele martelaarslied. Ook bij Krul zien we het onwrikbare godsvertrouwen, de smeekbede om hulp in nood, en te zelfder tijd het diepe doodsverlangen.²⁷⁹

Zestiende-eeuwse Nederlandse martelaren zongen hun litanieën niet alleen bij het betreden van het schavot, maar ook ter verdrijving van de droefheid in de gevangenis. Verschillende van zulke gevangenisliederen zijn terug te vinden in de contemporaine liedboeken. Een voorbeeld is het *Boecxken met veel schoone ende lieflijcke Brieven. Van eenen ghenaeamt Jacob de Keersmaecker, die hy wt zijnder ghevanckenisse ghesonden heeft, de welcke tot Brugge levende is verbrandt, int Jaer 1569*.²⁸⁰ Ook het anonieme ‘Beclagh Liedeken, van [eenen] Jonghman, dat hy ghemaect heeft in de Ghevanckenisse tot Diest’ (1600) op de melodie ‘Myn ooghskens weenen’ getuigt van bittere nood.²⁸¹ In een zeventiende-eeuwse druk van het *Geuzenliedboek* is een spotlied opgenomen over de in 1619 gevangen genomen Johan van Oldebarneveldt, waarin deze zich over zijn lot beklaagt.

Ick Johan van Olden Barneveldt
Ridder, Heer van den Tempel [...]
ben van Heer geworden knecht

Ghevangen oock by desen,
Bewaert ende ghesloten vast
Ghelijck als eenen snooden gast
Jae word van elck mis-presen. [...]
ick beklaegh my seere
Dat ick d’huerlingen heb ghelooft
Zy hebben my het hert verdooft
Och dat klaeg ick u Heere.²⁸²

Al deze ter dood veroordeelden zongen vooral om zichzelf aan te moedigen en daarmee hun angst, wanhoop en droefheid te bestrijden – destijds in feite de belangrijkste functie van muziek. Het waren niet uitsluitend tragische gevangenen die zichzelf moed in zongen. Komische personages deden dat net zo goed. Bij hen ging dat zingen bij voorkeur vergezeld van drank, zoals onder meer blijkt uit het lied van Jan in Elias’ kluchtspel *De Ontvoogde Vrouw* (1688).

Za, Courasy! nou, myn hart,
Hey! verban nu alle vreezen,
Wil uw droefheid en uw smart,
Met een frisse dronk geneezen:
Wat baat te zorgen? niemendal,
’k Zweer ik daar niet aan denken zal.²⁸³

Floriaen zong in zijn gevangenschap dus om zijn angsten te overstemmen. Hij wist immers dat hij later als een echte martelaar zijn onschuld met de dood moest bekopen. Dit vreselijke lot stond te gebeuren in het zevende bedrijf van *Diana*. Door het tralieraampje heeft Floriaen al dramatisch afscheid genomen van zijn geliefde Cecilia. Ze hebben beloofd elkaar in de hemel weer te ontmoeten. Floriaen knielt op het schavot om onthoofd te worden. Het zwaard blikkert in het zonlicht. Maar dan opeens verschijnt vanuit het niets de titelheldin Diana vermomd als herder op het toneel. Zij ontsteekt in hevige woede jegens Florentius en spreekt de verlossende woorden voor Floriaen.

Eindelijk wordt dan duidelijk dat Floriaen onschuldig is – en bovendien dat hij helemaal geen herder is, maar een prins. Kortom, anders dan aanvankelijk gedacht volgde Krul hier wel degelijk het geijkte patroon van de zeventiende-eeuwse gevangenscène: evenals al die andere zingende gevangenen was ook Floriaen een hooggeplaatst personage. Het einde van het liedje is dat de koning de hand van Cecilia en zijn koninkrijk aan Floriaen schenkt. Hierdoor leefde de herder-prins nog lang en gelukkig, een gezegender lot dan de gemiddelde Nederlandse martelaar beschoren was.

Klaagzangen op het toneel

Bij de gevangenisscène hoorde als vast liedtype de klaagzang, en dat lag ook wel voor de hand. Want hoezeer de gevangen personages ook op God vertrouwden, ze zaten wel in grote nood en moesten om hun hart te luchten hun beklag doen in een lied. Dit zingend klagen was op het zeventiende-eeuws toneel een van de meest voorkomende muzikale bezigheden. Klaagzangen vinden we terug in alle toneelgenres, in verschillende dramatische situaties en bij uiteenlopende typen personages; zij waren dus niet voorbehouden aan hertoginnen en prinses in gevangenis-scènes.

Hermilio, een boer in Rodenburghs *Bataviese Vryagie-Spel* (1616), zingt een klaaglied als hij moedeloos met zijn hengel aan de waterkant zit, en zegt tevoren:

Een deuntjen queel ick dan, maer laes hoe zal ick zinghen
Zo al mijn azems kracht nu niet als zuchten bringhen
Hoe stel ick nu mijn roey helaes ten is gheen vis
Waer mijn bedroefde hert nu na verlanghend is.²⁸⁴

Het lied dat erop volgt gaat over Hermilio's hopeloze liefdesverlangen. Datzelfde geldt voor dienstmaagd Seelitte in Bormeesters klucht *Infidelitas ofte Ontrouwe Dienstmaagt* (1644): zij wordt eveneens door de liefde tot wanhoop gedreven. 'Dus treed ik tot de sucht met treurgallem kreet op kreet', zegt ze ten einde raad en zingt dan een tergende klaagzang.

Ach! was ik nimmer Vrou gheboren,
Soo schreyd myn ziel met duysent klachten,
Vind ik geen troost soo moet ik smachten:
Ay Heer, wanneer, sult ghy myn beed verhooren?²⁸⁵

In Bidloos toneelstuk *Het Zegepraalende Oostenryk* (1686) zingt de 'Lydende Kerk' een klaaglied dat begint met de regel: 'Ach! welk een smert en druk doorgrift myn ingewanden'. In Halmaels *Geveinsde Kwaker* (1708) klaagt Henrik op de melodie van het Franse 'Ah quel tourment' over zijn liefdesverdriet.²⁸⁶ Zo zijn er nog talrijke voorbeelden te noemen. Bovendien werd er niet alleen muzikaal geklaagd maar ook visueel, zoals blijkt uit het voorkomen van een 'Treurdans van vier Stroomgoden de Teems, het Y, den Ryn, en Donauw' in Arendsz' gelegenheidsspel *Ter Lykstaatzie van de alleruytmuntenste Koninginne Maria* (1695).²⁸⁷ Daarnaast kon er ook zonder woorden worden geklaagd, door te spelen op een muziekinstrument, zoals Philido in Rodenburghs *Melibeia* (1617) uitlegt.

't Is een wind instrument, waer door ick vaecken blaes
De droeve Echos van myn droeve herts geraes,
In 't midden mijnes volckx, ja dat d'onnoos'le lamm'ren
Hun knabb'len laten, en stip luyst'ren na myn jamm'ren.²⁸⁸

Anders dan in het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel – waar het klagen in uitzichtloze situaties van liefde en dood bij voorkeur in de vorm van gesproken re-freinen werd gegoten – klonk in de zeventiende eeuw het treuren, klagen en zuchten nogal eens op muziek.²⁸⁹ Die klaagzangen werden vertolkt door verschillende personages (vrouwen en mannen, jong en oud, koning en knecht), op allerlei locaties en in uiteenlopende situaties (van kasteel tot bos, in drukte of verlatenheid, in gevangenscènes of serenades). Vooral het klagen over de liefde was populair: niet alleen in toneelstukken, maar ook in de contemporaine liedboeken wemelt het van gezongen liefdesklachten.

Prins Floriaen beklagde zich in zijn gevangenschap niet over de liefde, hoewel deze de oorzaak was van zijn ongeluk. Hij zong over zijn onschuld en probeerde op die manier zijn angst voor het naderende einde te bezweren.

De gevangenscène in Europese context

Gevangenscènes konden in het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel met muziek gepaard gaan. Maar ze kwamen evengoed zonder muziek voor. De gevangenscène in Kruls tragikomedie *Cloris en Philida* (1631) bijvoorbeeld, lijkt helemaal niet op de eerdergenoemde scènes. Er is wel sprake van gevangenschap, maar niet van een echte gevangenscène, omdat alle vaste kenmerken ontbreken. De onschuldige titelheld Cloris zingt geen klaaglied in zijn gevangenis, hij reciteert ook geen klaagmonoloog, en op het einde moet hij zelf de tralies openbreken om met zijn geliefde Philida te kunnen vluchten. De afwezigheid van muziek wekt in dit geval dan ook geen verbazing. Daarnaast waren er ook gevangenscènes die wel alle standaardkenmerken vertonen, maar desondanks zonder muziek werden uitgevoerd. In die scènes brachten de gevangenen hun klaagmonologen – compleet met de geijkte gevangenthematiek: onschuld, situatie in de cel, beroep op God, dikwijls gevolgd door slaap – sprekend ten gehore.²⁹⁰

Maar als de gevangenscène ook zonder muziek voorkomt, is het dan nog wel gerechtvaardigd om hier van een 'vaste muzikale scène' te spreken? En is de dramatische situatie bij nader inzien dus wel een garantie voor een gezongen uitvoering van Floriaens gevangenismonoloog? De vermelding van de melodie in de tweede druk was daarvoor eigenlijk een veel sluitender bewijs dan Floriaens gevangenschap.

PASTOREL
BLY-EYND-SPEL,
VAN
CLORIS en PHILIDA;

OP DE SIM.

*Een Maeght die voor haer kuyscheydt strydt,
Noyt af-breeck in haer Eere lydt.*

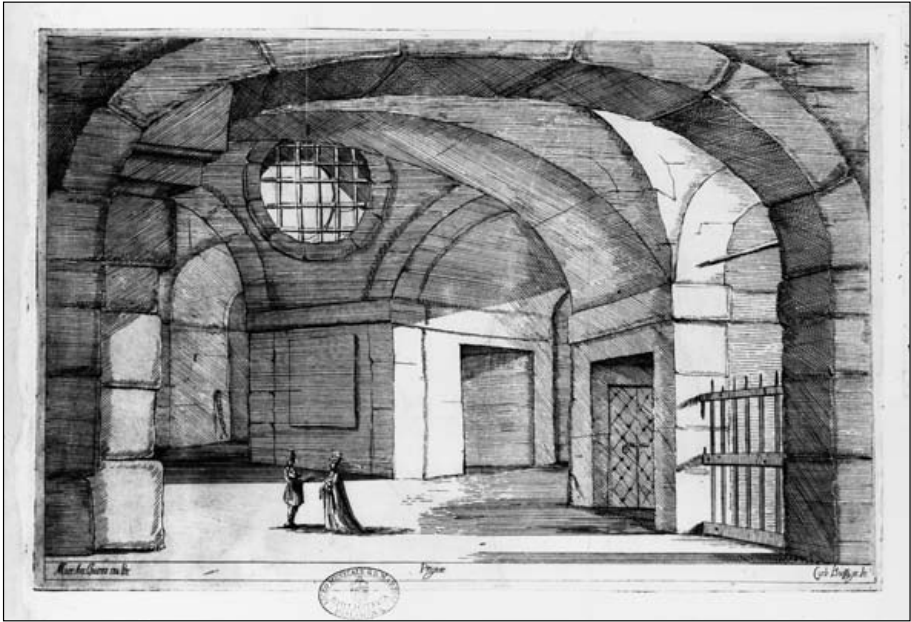


AMSTERDAM,

By BROER JANSZ, woonende op de
Nieuwe-zijds Achter-borghwal, inde Silvere Kan, 1640.

2.

31 – Niet alle zeventiende-eeuwse gevangenscènes gingen met muziek gepaard. De scène in Kruls *Cloris en Philida* (1631) beantwoordt helemaal niet aan het muzikale standaardpatroon. Cloris zingt in zijn gevangenschap geen klaaglied, en aan het einde van het spel wordt hij ook niet vrijgelaten: hij moet zelf de tralies openbreken om te kunnen vluchten met zijn geliefde.



32 – De muzikale gevangenscène was in heel Europa geliefd, maar vooral in Italië werd zij een rage: er zijn maar liefst vijfhonderd van zulke scènes uit de zeventiende-eeuwse Italiaanse opera bekend. Illustratie uit de opera *Tito Manlio* (1697) van Antonio Vivaldi.

De gevangenscène komt als muzikale scène in het Nederlands toneel minder vaak voor dan bijvoorbeeld de muzikale offerscène, serenade en slaapscène. Binnen de bredere context van het Europese muziektheater laat zij echter dezelfde ontwikkeling zien als deze en andere muzikale scènes.²⁹¹ De gevangenscène werd in de loop van de eeuw vanuit het gesproken toneel overgenomen in de opera, en groeide daar uit tot een succesvol standaardelement.²⁹² Ik beschouw daarom de Nederlandse gevangenscène toch als een stereotiepe muzikale scène: het is de internationale context die daartoe aanleiding geeft. De muzikale gevangenscène was in het Europese muziektheater een wijdverbreid fenomeen. In de Italiaanse opera ontwikkelde het zingen in gevangenissen zich in de loop van de zeventiende eeuw zelfs tot een ware rage.²⁹³ Een operacomponist kon er nauwelijks omheen zo'n scène in zijn stuk op te nemen. Ook in de eeuwen erna bleef de scène geliefd, bij componisten van Händel tot Beethoven.²⁹⁴

De zeventiende-eeuwse Italiaanse opera-gevangenscène had in principe dezelfde kenmerken als zijn muzikale voorganger uit het – vermoedelijk Spaanse – gesproken toneel. Dat waren, ik noemde ze voor de Nederlandse scènes al: het type lied (klaagzang of lamento), de vaste inhoudelijke thematiek (wreedheid van het lot, onschuld van de held en situatie in de gevangenis), de



33 – Interieur van de Amsterdamse Schouwburg van 1637 met links- en rechtsboven van het toneel de getraliede vensters, die dienst deden bij gevangenis-scènes. Gravure van Salomon Savery uit 1658.

‘elasticiteit’ van de scène (compact of juist uitgebreid, vaak in combinatie met slaap en waanzin), het moment in de handeling (hoogtepunt van de intrige), het sobere visuele beeld (leeg toneel met betraliede kerker of toren), en de muzikale eenvoud (gereduceerde instrumentale bezetting, eenvoudige muzikale vorm, en melodie zonder versieringen of pregnante sprongen). Die muzikale eenvoud is vanzelfsprekend aan die Italiaanse operapartituren veel makkelijker af te lezen dan aan de contemporaine toneelteksten, die (dat geldt in elk geval voor Nederland) zelden vergezeld gaan van muzieknotatie.

Met al deze overeenkomsten was er toch ook een belangrijk verschil. In de Nederlandse gevangensliederen werd steevast een beroep gedaan op God, elders – zoals in de Italiaanse liederen – gebeurde dat eigenlijk nooit. Het is vooral hierin dat de Nederlandse scène zich onderscheidt van de muzikale gevangenis-scènes elders in Europa, iets wat mogelijk te verklaren valt uit de invloed van het contemporaine martelaarslied.

Het toneel is leeg

Ook wat het toneelbeeld betreft zullen er belangrijke verschillen geweest zijn tussen de Europese gevangenscènes. Afgaand op de overgeleverde afbeeldingen zag de Italiaanse ‘scena di prigione’ er veel indrukwekkender en pompeuzer uit dan de Nederlandse. Het is bekend dat men in de achttiende-eeuwse Amsterdamse Schouwburg tijdens dergelijke scènes het toneel verduisterde, maar we weten niet of dat in de zeventiende eeuw ook al gebeurde. Evenmin is duidelijk welke gevangenisvoorwerpen op het toneel te zien waren. Coornhert had in 1582, in zijn beschrijving van een gevangenis in *Comedie van Liefen Leedt*, een opsomming van de voorwerpen die daar te vinden waren gegeven, maar of deze ook echt tot de vaste toneelattributen behoorden blijft de vraag.

Daer is voor huysraet (ick wilt u niet verbergen)
Grote, sware, gheketende blocken,
Ellendighe, benaude, verghetende stocken,
Ysere veeters voor handen en voeten,
Daer veel mesdoeners met schanden in moeten
Oock gyolen van swarte duysterhey yselick
En pijnbancken, deur welcke smarten afgrijselick
Meenich waeckhertich mensche onverduldelyck
Hem selve dotelycken wroecht onschuldelyck.²⁹⁵

Wat standaard aanwezig was in de zeventiende-eeuwse gevangenscènes waren de boeien en de tralies. Dat blijkt zowel uit de toneelteksten: er wordt door de personages gerept van ‘boeyens swaer, om mijne handen’ (Krul) en ‘banden daer ick dus legh me ghebonden’ (Colevelt) – als uit andere bronnen: de inventarislijst van de Nederduytsche Academie (1622) vermeldt ‘Een gevangen deur tralys gewys gemaect’ en ‘2 groote houten tralien int spel van Hercilia’.²⁹⁶ Tralies zijn bovendien ook te zien op enkele afbeeldingen van de latere Amsterdamse Schouwburg.

Voor het overige was het toneel nagenoeg leeg. Meestal was er slechts één personage te zien (in het algemeen kenmerkend voor scènes met klagende personages), dat was de gevangene zelf. Vrouwelijke gevangenen werden soms vergezeld door medegevangenen (Fonteyn) of hofdames (Bredero en Colevelt). Deze stonden echter strategisch opgesteld om de suggestie van eenzaamheid niet te verstoren.²⁹⁷ In scènes met mannelijke gevangenen was vaak de vrouwelijke geliefde op het toneel aanwezig.²⁹⁸ Dat is ook in Kruls toneelstuk het geval. Prinses Cecilia ligt geboeid voor de tralies waarachter haar minnaar zich bevindt, en klaagt tot hem.



De oorfaeck van dit feyt ben ick die u aenbit,
 Verloft my tweede Ziel die hier gevangen fit,
 Onschuldigh, swaer belaft, met onverdiende plagen,
 Volmaeckter Jongelingh mijn ooghen noyt en fagen,
 Vlijden is u trooft, u hoop staet in den Heer,
 Die inde noot verlaet de zijne nimmermeer :
 Ghy quaemt daertoe door mijn, dies wil ick voor u boe-
 ten,
 Als schuldigh aen de straf my werpen voor u voeten,
 Geknielt

34 – Een laatste dramatisch moment in Kruls toneelstuk *Diana* (1627): de weeklagende ‘Cecilia, met een des Coninghs Dienaers voor de Gevanckenis gekluystert’. Het stuk eindigt vervolgens opgewekt, met de bevrijding van Flo-riaen (die geen herder blijkt te zijn maar een prins) en de bruiloft van de twee geliefden, uitgebeeld in een vertoning met muziek.

Geknielt, eylaes! Ter Aerd', leydt u bedroefde Bruyt,
Ach! Floriaen, mijn lief, steeckt doch u hoofd eens uyt.
Siet wie hier buyten leydt met knieën neer gebooghen,
Met armen op-gerecht, met tranen in de ooghen.²⁹⁹

In deze beklagenswaardige toestand toonde Cecilia zich aan het Amsterdams publiek, en zij sprak daarbij recht uit het hart. Floriaen heeft zich achter de tralies verschanst. Even neemt Cecilia hier dus zijn rol van eenzame martelaar over; alsof zij het is die zich straks gaat opofferen voor de liefde. Maar zover komt het niet. In Kruls *Diana* heeft de gevangenisscène geen tragisch einde: de twee geliefden worden bevrijd en hoeven hun liefde niet met de dood te bekopen. Van de koning mogen ze zelfs met elkaar trouwen; dit werd in een vertoning aan het einde van het stuk ook uitgebeeld – vanzelfsprekend vergezeld van muziek.³⁰⁰

Dezelfde elementen die voor het succes van de opera doorslaggevend waren, kwamen ook voor in het Nederlands toneel: daar had men de opera dus niet voor nodig. In het Europese muziektheater floreerden muzikale offerscènes, gevangenscènes, serenades, banketscènes en slaapscènes. En spijtig genoeg was het een gevangenisscène, die in 1772 de Amsterdamse Schouwburg in vlammen deed opgaan. Men speelde *De Deserteur*, een uit het Frans vertaalde opéra comique van Monsigny waarin een arme soldaat door de liefde in de gevangenis is beland. Het publiek zag hem in het donker zitten. Moeizaam schrijft hij een afscheidsbrief aan zijn geliefde. Om het troosteloze van de situatie te benadrukken was het toneel verduisterd. Men had daartoe een lange bak met twintig smeerkokers, die zich aan de voorkant van het toneel bevond, laten verzinken. Maar precies daar ontstond de kiem van het drama: bij de decorwisseling van 'Gevangenis' naar 'Bosch' vatte een van de kokers vlam. De gevolgen ervan waren desastreus. Het theatergebouw verdween, maar ook alle kostuums, decors en de toneelbibliotheek gingen in rook op.³⁰¹ Er zal op die noodlottige avond ongetwijfeld belangrijke informatie over de zeventiende-eeuwse toneelmuziek verloren zijn gegaan. En er vielen doden. Het is niet bekend of de gevangen soldaat nog op tijd heeft kunnen vluchten.

en RANICLIS.

II

Tweede Handelingh.

CYPRIAEN komt met eenighe Speel-luy-
den, voor de deur van ROSEMONDT.



DE nacht, de bruyne nacht, beschaduw't Bergh, en
Boomen;
O nacht! ghewenschte nacht, vrecht voedtster voor
die gheen,

C 2

Die

35 – Minnaar Cipriaen laat vier muzikanten een serenade voor de deur van Rosemondts geven, in Kruls *Rosemondts en Raniclis* (1632). Het lied wordt uit een boekje gezongen, en er wordt gespeeld op viool, fluit en bas.

5

De zingende minnaar onder het raam

DE SERENADESCÈNE

1632: Cipriaens muzikale minneklacht

Het is nacht. De Amsterdamse straten zijn donker en leeg. In de verte klinkt het gekrijs van vechtende katten, verder is het stil. Je zou denken dat iedereen slaapt – het is zo duister en koud – maar dat is niet het geval. Het zijn de hartstochtelijk verliefden die op dit uur nog wakker zijn. De nacht is het domein van de minnaar, die treurend over de straten doolt en op zoek is naar de liefde.³⁰² Daar komt de eerste al aangelopen, met in zijn kielzog een rijtje sullige muzikanten. Er staat: ‘Cipriaen komt met eenighe Speel-luyden voor de deur van Rosemondts’.³⁰³ Het is deze regieaanwijzing waarmee het tweede bedrijf van Kruls toneelstuk *Rosemondts en Raniclis* (1632) opent.

De jonge, smachtende Cipriaen is al net zo’n wispelturige minnaar als prins Florentius uit Kruls eerdere tragikomedie *Diana* (1627). Aan het begin van het stuk zweert hij eerst uitgebreid zijn trouw aan het meisje Celestina, maar vervolgens spoedt hij zich alweer naar het huis van Rosemondts, waar hij onder het raam zijn liefde uitstort in een jammerende klaagmonoloog waarmee hij haar voor zich probeert te winnen. Het is tevergeefs, want ze stuurt hem zonder te kijken weg.

Vannacht probeert hij opnieuw de gunst van Rosemondts te verwerven, ditmaal met behulp van muziek. Eraan voorafgaand benadrukt hij in smachtende bewoordingen zijn vreugdevolle pijn.

De nacht de bruyne nacht beschaduw't berg en boomen,
 O nacht, gewenschte nacht, vreuchdt voedtster voor die gheen,
 Die met geruste slaep haer vreuchde schiept int dromen:
 Daer ick hier voor haer deur op offer mijn ghebeen,
 't Bedroefde hert vol pyn soect iets tot sijn vermaken:
 De min, eylaes de min mijn geest tot rijmen dreef
 Op hoop met vreucht myn smert u hertje mocht gheraken:
 Dies op gevoysde maet ick dese vaersjes schreef,
 Dees veersjes, die voor u myn Rosemond met snaren
 Met liefelyck geluyt al myn bedroeft verdriet,
 Al klaegende met vreucht myn smert sullen verklaren,
 Vangh aen en queelt met vreught de pijn die ick gheniet.³⁰⁴

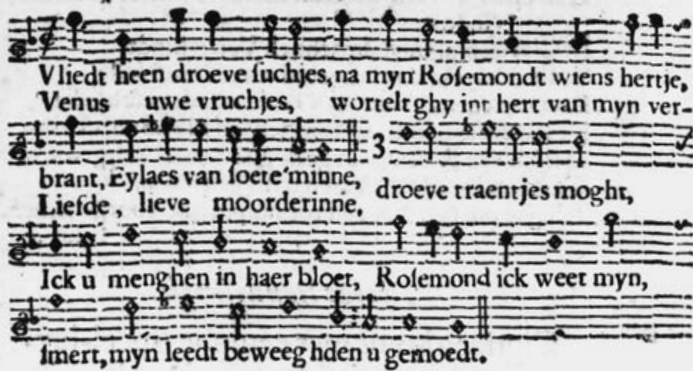
Na deze emotionele ontboezeming volgt het liefdeslied, dat weliswaar is geschreven door Cipriaen zelf, maar door de muzikanten wordt uitgevoerd. Dit lied, 'Vliedt heen droeve suchjes', is in de eerste druk van Kruls spel met muzieknotatie afgedrukt – iets wat nogal uitzonderlijk is in het zeventiende-eeuws toneel.³⁰⁵ Als de muziek afgelopen is, opent Rosemond het raam. Ze blijkt helemaal niet vereerd, maar in tegendeel juist boos en geërgerd over het lawaai, en ze vraagt aan Cipriaen waarom hij in godsnaam op dit tijdstip op haar stoep staat te zingen. Het is de liefde, het is door de liefde en om de liefde! roept hij gekweld uit, maar volgens haar is dat wel het laatste wat hij verdiend heeft. Wraak is zijn beloning: met zijn eigen zwaard zal ze hem de ogen uitsteken. De arme Cipriaen is vanzelfsprekend tot elk offer bereid. Hij keert zijn gezicht naar haar toe en Rosemond heft het zwaard.

Op dat moment vindt er een ommekeer plaats. Als door een wonder verandert Rosemonds woede opeens in liefde. Ze zegt het volgende.

In plaets van wraec ist liefd', die Rosemonde draeght
 Myn wraeck dat is een kus, o rover van myn siele,
 Op wien liefdskeurige oogen krachteloos verviele,
 Wanneer u soet gespel, en 't aengename liedt,
 Op 't cierlycxt gerymt, na bootsten u verdriet,
 O pyne vol van vreuchdt, o vreuchde vol van klachte,
 Hoe waerdich doet ghy myn int hert die waerde achte
 Ach! als ick noch bedenck u liedtjen soet van sin,
 Soo brand myn hertje, laes, in vlamme van de min.³⁰⁶

Zo werd Rosemond ten slotte toch verliefd op Cipriaen. Deze gelukkige uitkomst had de minnaar te danken aan zijn betoverende ogen, maar vooral ook aan de ten gehore gebrachte muziek: 'Dit lietjen heeft tot liefden myn beweegt', zegt Rose-

Vvert dit navolgende gefonghen ende
ghespeelt.



Vliedt heen droeve fuchjes, na myn Rosemondts wiens hertje,
Venus uwe vruchjes, wortelt ghy in hert van myn ver-
brant, Eylaes van loete minne, droeve traentjes moght,
Liefde, lieve moorderinne, Ick u menghen in haer bloet, Rosemond ick weet myn,
Inert, myn leedt beweegden u gemoedt.

Maer wat ist (o Gooden,
Oft ick klaghjes, traentjes, fughjes offer aen myn
Rosemonde,
Ghy (door u gebooden)
Hebt haer inde min, met trons beloften waerdigher
verbonde,
Vlieghdt ten Hemel, droeve fughjes tuyght aende
Goon,
Dat ick om de min,
Van myn Godin,
Moet sterven duysent doon.

Ach hoe ken ick leven,
Als ick Rosemond bedenck hoe ghy in lufjes vande
minne,
Sult ten offer geven.
Lipjes, borstjes, hartje, sieltje, ja u selfs aerts Godinne
Droevē

36 – Het serenadelied 'Vliedt heen droeve suchjes' in Kruls *Rosemondts en Raniclis* (1632).

mondts zelf verderop in het toneelstuk.³⁰⁷ Dat het later valse woorden blijken te zijn waarmee hij haar heeft verleid, en dat zij om die reden het liedje alsnog woe- dend verscheurt, doet aan de aanvankelijke bekoring en het geslaagde effect van Cipriaens serenade niets af.³⁰⁸

Herkomst van de serenade

Anders dan men misschien zou denken is de term ‘serenade’ niet afgeleid van ‘sera’ (avond) maar van ‘sereno’ (kalm, helder), daarmee verwijzend naar de gunstige weersomstandigheden waaronder de liefdes- of lofzang kon plaatsvinden.³⁰⁹ Het verschijnsel was in de zeventiende eeuw niet nieuw. Ook bij de oude Grieken, en later binnen de middeleeuwse hofcultuur, was de serenade al geliefd. ‘Die Griechen haben sie vermuthlich eingeführt’, schreef een achttiende-eeuwse Duitse muziektheoreticus: ‘und [...] nannten sie sehr artig paraclausinuron, welches so viel bedeutet, als ein klägliches Lied vor der Thüre gesungen’.³¹⁰

In de muziekgeschiedenis is het begrip ‘serenade’ nogal gecompliceerd, omdat het niet alleen de sociale handeling van het serenadegeven aanduidt, maar sinds de zestiende eeuw ook de naam is van een muzikale vorm. Het is dus nieuwe kunstmuziek, die op het oudere gebruik teruggaat.³¹¹ Dat gold bijvoorbeeld voor de Italiaanse ‘serenate’ in zestiende-eeuwse madrigaalverzamelingen van componisten als Alessandro Striggio en Orazio Vecchio.³¹² En eveneens voor een aantal latere dramatische cantates uit het einde van de zeventiende eeuw en het begin van de achttiende eeuw in Venetië, Wenen en Rome.³¹³ Bovendien werd de term in de tweede helft van de zeventiende eeuw door Duitse componisten als Von Biber en Walther gebruikt voor instrumentale composities.

In Nederland schreef Constantijn Huygens twee liederen in Italiaanse stijl voor zangstem en basso continuo, die samen een serenadescène vormen. De ‘Serenata’ van de man werd gevolgd door de geijkte verstoorde reactie van de vrouw uit het raam in haar ‘Risposta dalla finestra’.

Che rumore sento fuore?
Hora si
Pazzarello, Sei tu quello
Che m’uccidi
Co tuoi stridi
Notte e di?³¹⁴

Dit was typische kunstmuziek, vooral bedoeld als vermaak voor de elite en niet voor werkelijk gebruik op straat. Ook op het toneel – doorgaans een nabootsing van de werkelijkheid en niet van de kunst – zal zulke muziek niet hebben geklonken, al bood de serenadescène mede door het optreden van professionele muzikanten wel meer gelegenheid tot virtuositeit dan welke andere muzikale scène ook. Zeventiende-eeuwse Nederlandse toneelserenades zijn meestal ‘Ständchen’, imitaties van serenades uit het dagelijkse leven. Het ging in zulke scènes in eerste instantie om de hartstochtelijk klagende minnaar onder het raam van zijn geliefde:

meer dus om het dramatische gegeven dan om de muzikale vorm. Voorop stond het sociale gebruik, welke muziek daarbij klonk was van minder belang – al kon de kwaliteit daarvan natuurlijk wel bijdragen tot het welslagen van de scène.

De serenade geldt als een van de meest populaire muzikale scènes uit de Europese theatergeschiedenis. Zij vierde hoogtij op de Amsterdamse Schouwburg en in alle andere Europese theaters, tot ver na de zeventiende eeuw. Serenades kwamen voor in de vroeg zeventiende-eeuwse Italiaanse opera, in het zeventiende-eeuwse Franse, Spaanse en Engelse toneel, en eveneens in de latere Franse *tragédie lyrique* van Lully en zijn navolgers – daar vaak in dubbele en zelfs driedubbele versies.³¹⁵ Ook bij latere operacomponisten bleef de scène geliefd, zij is onder andere opgenomen in Haydns *L'infedelta delusa* (1773), Mozarts *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) en *Così fan tutte* (1790), Donizetti's *Don Pasquale* (1843), Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), en ook in Berlioz' oratorium *La damnation de Faust* (1845–1846).

Muzikale serenadescènes

De serenade kwam reeds voor in het zestiende-eeuwse Nederlandse toneel en was – anders dus dan de gevangenis- en offerscène, die zich pas in de loop van de zeventiende eeuw ontwikkelden van een gesproken tot een gezongen vorm – van het begin af aan een muzikale scène. Dat lag ook wel voor de hand, want het onderwerp van deze scène was nu juist de muziek. Voorbeelden van zulke rederijkersserenades zijn te vinden in Reynier Pouwelsz' *Spel vande Cristen kercke* (1540), Job Gommersz' *Bedrogen Minnaars* (1565), *Het Loon der Minnen* (1600) van Arent Jansz Fries, en Jacob Duyms *Spiegel der Reynicheyt* (1600).³¹⁶

Binnen het vroeg zeventiende-eeuwse toneel was het vooral Theodore Rodenburgh die de scène tot grotere hoogte bracht.³¹⁷ Hij paste de serenade in vier van zijn tragikomedies op verschillende manieren toe. Allereerst in *Cassandra* (1617), waar Karel 's nachts onder het raam van zijn geliefde Leonoor komt. Het is een wonderlijke serenadescène, en al dadelijk een variatie op het zestiende-eeuwse thema. In de eerste plaats omdat de minnaar hier niet onverwacht komt maar op afspraak, en voorts omdat de muziek niet van hem afkomstig is maar van andere, onzichtbare aanbidders. De geliefden hebben afgesproken dat er om twaalf uur 's nachts licht voor haar raam zal branden, en dat haar hondje zal blaffen – als teken dat de kust veilig is. Karel heeft hertog Arnout bij zich, omdat hij moet bewijzen dat het inderdaad Leonoor is die hij liefheeft. In het donker komen de mannen bij het raam, ze zien het licht branden en wachten tot ze het hondje horen blaffen. Precies op dat moment klinkt er echter muziek ('De musijk speelt en singht'). Uit de dialoog die erop volgt blijkt dat ze daardoor aanvankelijk het geblaf niet horen.

AERNOUT Wat speelen hoor ick daer? Wat is dat spels beduyt?
 CAREL 't Zijn Edelluyden van 't Hof mijns genaed'ghe Heere,
 Die uyt beleeftheyds lusts mij Leonoor vereeren.
 AERNOUT My dunckt ick hoor gekef, het speelen ons belet.
 CAREL Maer Heer soo 't u g'lieft u een weynigh nader zet
 Op datmen seker is dat wy het keffen hoorden.
 AERNOUT Ick hoort.
 CAREL Zoo doe ick meed'³¹⁸

Omdat de ontmoeting in het geheim moest plaatsvinden, kon Rodenburgh zijn minnaar hier geen luidruchtige serenade laten geven. Als alternatief liet hij zogenaamd andere aanbidders in de verte – dat wil zeggen: achter het toneel – musiceren. Op die manier klonk er toch muziek bij de scène, en die muziek kon in één moeite door dienen om het geblaf van het hondje (een essentieel dramatisch gegeven dus) te overstemmen. Zo wist Rodenburgh een ingenieus dramatisch effect te bewerkstelligen.

Ook in *Jaloursche Studenten* (1617) verwerkte hij een serenadescène, een dubbele in dit geval. In het eerste bedrijf is het een komen en gaan van minnaars onder het raam van Juliana. Eerst verschijnt Valerio met zijn vriend Ostilio. Ze hebben geen muzikanten bij zich en Valerio zingt ook niet zelf, maar van achter het toneel klinkt wel muziek ('binnen wert ghespeelt ter eeren Juliana') en Juliana reageert daar verheugd op.³¹⁹ Kort daarna komt aanbidder Cardenio met veel minder succes onder haar raam klagen. Hij houdt een lange monoloog, zonder zang of instrumentale muziek. 't Is sulcken loomen bock, sijn spreken my verveelt', zegt Juliana later over hem tegen zijn concurrent Valerio: 'Vreest niet dat sulcken uyl my een'ge gunst ontsteelt'.³²⁰

Rodenburghs *Melibea* (1617) bevat opnieuw een dubbelerenade, nu zelfs met vier minnaars en twee geliefden. *Melibea* is tevens het eerste Nederlandse toneelstuk waarin een groepje muzikanten op het toneel verschijnt voor de uitvoering van de serenade. Dat zullen in de praktijk wel goede musici zijn geweest, want Rodenburgh liet ze maar liefst vier keer spelen: drie lange liefdesliederen in opdracht van minnaar Thoris onder het raam van Dorothea, en nog een lied in dezelfde scène voor minnaar Ganaffo die ze kort daarna voor de deur van Melibea ontmoeten.³²¹ 'Ganaffo zinghd, en Elizo met alle de anderen spelen', luidt de aanwijzing. De tekst van het lied is niet afgedrukt, maar uit de voorafgaande dialoog blijkt dat het om een liefdesklacht gaat, geschreven door Ganaffo zelf op de melodie 'vande Pilgrom'.³²²

In Rodenburghs tragikomedie *Alexander* (1618) is het eveneens de minnaar zelf die zingt. Bovendien bespeelt hij ook het instrument, zoals valt af te leiden uit de regieaanwijzing. Prins Lodewyck onder het venster van Florentina



37 – Verbeelding van de ultieme kracht van muziek in de liefde: de verrijzing van de liefdesgodin Venus vindt haar aardse pendant in een nachtelijke serenade. Embleemprint uit P.C. Hoofts bundel *Emblemata Amatoria* (1611).

‘speelt op de luyt, en zinght’.³²³ Na het lied verschijnt Florentina verheugd in het raam, en Lodewyck klimt naar binnen. Dat wordt gezien door een van de andere personages, wat weer aanleiding geeft tot hilarische verwickelingen.

Na Rodenburgh komt de serenade als muzikale scène pas voor het eerst weer voor in Kruls *Rosemond en Raniclis* (1632).³²⁴ Vanaf dat moment werd zij evenwel een ware rage onder Amsterdamse toneeldichters. De een na de ander komt met een serenadescène, en dat niet alleen in ernstige maar ook in komische toneelstukken. Speciaal bij de serenadescène valt op dat zij vanaf het begin eveneens geliefd is bij klucht- en blijspeldichters. Die nemen het verschijnsel steeds genadeloos op de hak. Dat begon eigenlijk al met Van Swols tragikomedie *Margrietje* (1630), waarin minnaar Philippo met een troepje Spaanse muzikanten een serenade geeft (hij noemt het aubade) voor de deur van Margrietje. Die is echter helemaal niet thuis! Een gouden vondst, zo blijkt, want nu kon Van Swol het kluchtige personage Claes Clomp vanachter het gesloten raam laten antwoorden alsof hij Margrietje was, wat een komische scène oplevert.³²⁵



38 – Nachtelijke serenade met viool, bas en hakkebord op de titelprint van Ysbrand Vincents blijspel *De Belachelyke Serenade* (1712). Dit is de eerste keer dat er in een regieaanwijzing van dit slaginstrument melding wordt gemaakt.

Zulke parodie-serenades, waarin het beoogde doel (het met muziek overtuigen van de geliefde) vooral níet moest worden bereikt, hadden uiteindelijk de toekomst op het zeventiende-eeuwse toneel; veel meer dan de uit de pastorale literatuur afkomstige ‘serieuze’ serenades van Rodenburgh en Krul.³²⁶ Het vermaak bestond niet alleen uit het variëren op een thema, zoals bij de andere muzikale scènes, maar vooral ook in het belachelijk maken van dat thema, wat op zichzelf ook weer een conventie werd waarop men kon variëren. In de serenadescènes werd behalve de werkelijkheid ook de serenade als muzikale scène, en in het algemeen de verheven zeventiende-eeuwse opvatting over muziek geparodieerd. De muziek als aardse afspiegeling van de hemelse toverklank die de ziel kon raken is iets wat hier steevast mislukt. Bloeddorstige concurrenten verschijnen ten tonele, aanbeden geliefdes vuren scheldkannonades af, en snaren van instrumenten breken.

De serenadescène bleef de hele zeventiende eeuw geliefd onder toneelschrijvers en nam zelfs nog toe in populariteit. Rond 1700 was de serenade het hoofdthema van enkele kluchtspelen: het anoniem verschenen *De Verstoorde Serenade* (1708) en Ysbrand Vincents *De Belachelyke Serenade* (1712). Ook de handeling van het blijspel *De Schilder door Liefde* (1682) van Andries Pels draaide grotendeels om de uitvoering van een serenade.

Kenmerken van de scène

Vanaf de jaren dertig begonnen toneelschrijvers de serenadescène bij de naam te noemen, waarbij zowel de term ‘aubade’ (ochtendzang) als ‘serenade’ (avondzang) werd gebruikt. Men betitelde de scène aanvankelijk als ‘aubade’, ‘albaade’, ‘allebade’ of ‘mallebade’ (zelfs het werkwoord ‘mallebadeeren’ voor het serenadegeven komt voor).³²⁷ Pas aan het einde van de eeuw raakte ook de term ‘serenade’ in zwang.³²⁸

De blijvende populariteit ervan op het Amsterdams toneel werd gewaarborgd door een complex van scène-elementen, waarop dichters (op een serieuze dan wel komische manier) konden variëren. Dit leverde in de praktijk tientallen verschillende versies op.

De opbouw van de scène lag in principe vast: eerst de monoloog van de minnaar, dan de klaagzang en vervolgens de reactie van de geliefde uit het venster. Ook de plaats van handeling was altijd dezelfde, namelijk buiten op straat. Met de keuze voor een raam, deur, balkon dan wel poort kon daarop enige variatie worden aangebracht (door Cats werd ‘het strelen van haar toegesloten deur’ als een mooie metafoor voor het geven van een serenade gebruikt).³²⁹

Het tijdstip waarop de serenade plaatsvond was ‘by duystere nachten of avond laet’: dat kon echter ‘omtrent te half negenen’ zijn, voor tien, rond

middernacht, of vlak voor de dageraad.³³⁰ Blijkbaar was niet het exacte tijdstip bepalend, maar vooral het feit dat het donker was.³³¹ In 1617 had Rodenburgh al aan de maan gevraagd of zij haar licht kon dempen, omdat voor het liefdewerend spel de duisternis noodzakelijk was.

Ha schemerende Maen! bewolckt uw held're luyster,
De vryeragie zoekt te schuylen in het duyster.³³²

De nacht was niet alleen donker, maar werd ook gepresenteerd als 'lang', 'naar' en 'koud' – dit vanzelfsprekend om de kommervolle toestand van de minnaar goed te laten uitkomen. In Pels' stuk *De Schilder door Liefde* (1682) beklaagt knecht Jasje zijn heer en zichzelf grondig als hij 'vergezelschaft met een hoop Muzikanten' door het donker stommelt.

Waar vind ik het rechte huis?
Hier is het; neen ik heb abus:
Wat droes 't scheelt noch wel drie vier stoepen.
Foey, 't is zo donker als een hel. Was ik Poëet
'k Zou zeggen, dat Diaan haar oogen
Had met een lamfer overtoogen,
En dat de hemel in de rouw ging om zyn peet.
'k Zie niet een star zyn kop ten vensteren uitsteeken,
Een mensch zou hier wel hals en beenen breeken.
Wat zyn wy Minnaars ook elendig! ik zeg wy,
Wy arme minnaars; wyl dat and're dichte by
Een vuurtje met een pypje zitten
En in de kroeg een nachtje over kitten,
Of ronken dat de kamer dreunt;
Zo loopt myn heer, en ik langs straat in wind, en regen,
Om 't allereelste lief, dan vrolyk, dan verlegen,
Die zich om ons misschien niet eens bekreunt.³³³

In zijn angstwekkendheid symboliseerde de nacht de liefdesellende van de minnaar. De titelheld in De Griecks *Don Japhet* (1657) zag daar trouwens wel het voordeel van in.

Deze nacht is als een hel zo duyster
Te meerder geeft hy aan myn opzet glans en luyster.³³⁴

De serenade kon op verschillende manieren worden uitgevoerd. Soms werd er uitsluitend op instrumenten gespeeld, maar meestal werd er ook een lied bij gezongen. De minnaar zong en begeleidde zichzelf op een luit, viool of vedel – of hij kon zich bij het zingen laten begeleiden door ingehuurde muzikanten, zoals Ganaffo deed in Rodenburghs *Melibeia* (1617).³³⁵

In de praktijk zongen de meeste toneelminnaars niet zelf. Zij lieten de uitvoering van de serenade over aan de muzikanten en keken vanaf de zijlijn toe of hun muziek het gewenste effect sorteerde. In het algemeen werd er gespeeld door een klein gezelschap van drie tot vijf muzikanten. In een later toneelstuk echter, *De Verstoorde Serenade* uit 1708, werd door een muzikant van de opera, een heel orkest aanbevolen – maar vanzelfsprekend was dat ironisch bedoeld.

LICHTHART Men behoefd nu maar zes Violons, twintig hautbois, twaalf
Bassen, zes Trompetten, met
Vier en twintig Tambours, vyf Orgels, en maar een Flageolet.
WIGGERT Weg, weg, met al die instrumenten, dat lykt wel scheeren,
Dat zou genoeg zyn, om een koninkryk met muzyk te verëeren.
LICHTHART Voor de stemmen zyn maar noodig twaalf Bassen, acht Con-
cordants en zes Bassetailles, myn Heer;
Dan noch zo veel Quintes, vier Haut en Contres, acht Faus-
sets, met twaalf Dessus en niet meêr;
Zie, dat's een bagatel! Wiggert: Het mogt de droes! wel, wie
heeft zijn leeven!
Dat is volk genoeg, om aan het heele Jufferschap Serenades
te geeven.

Volgens Lichthart was dit toch wel het minste wat een minnaar nodig had, want:

het moet een geluit, als een fraaije wiltzang, weezen,
Dat met uw gedachten overeenkomt, en daar men uw liefde in kan leezen.³³⁶

De musici zorgden zelf voor toepasselijke muziek, of zongen een liefdeslied dat geschreven was door de minnaar. Die minnaar lichtte tevoren zijn bedoelingen nader toe (het winnen van het hart van de geliefde), en gaf de muzikanten de nodige inhoudelijke en muzikale instructies of aansporingen.³³⁷

Net als de andere muzikale toneelscènes is de serenade niet te herkennen aan de muziek. Nederlandse toneeldichters gebruikten allerlei melodieën zonder dat daar enig systeem in te ontdekken valt. 'De oudste liedjes zijn de beste', zegt Broershart in Vincents *Belachelyke Serenade* (1712). Maar anderen hadden juist weer een voorkeur voor nieuwe exemplaren.³³⁸

Wel kenmerkend voor de scène waren de liedteksten. Dit waren – ongeacht uitvoering door minnaar of muzikant – steevast liefdesklachten, met als geijkte thematiek: de aanbeden geliefde als lichtende zon in de duistere nacht, de beklaglijke toestand van de minnaar (buiten op straat maar tegelijk ook in de liefde), en het in brand staan van zijn hart (vaak vergeleken met een oven).

Hy brand, hy gloeid, van binnen,
Gelyk een oven doet.
Ag! moet hy hooploos minnen,
Zo stikt hy in zyn gloed.³³⁹

Het zingen versterkte voor de minnaar intussen de ellende eerder dan dat het deze verlichtte. Dit geldt trouwens in het algemeen voor klaagliederen op het zeventiende-eeuws toneel.³⁴⁰

De minnaar in Noosemans klucht *Hans van Tongen* (1644) stond voorafgaand aan zijn serenade te trillen op zijn benen. ‘Ick een Mallebade voor myn liefjes venster speelen sal gaen’, zei hij nog monter, maar toen:

Hier dunckt me dat het is, och! al mijn leden beven,
Ick krijgh een koors op men lijf; hoe! sel me nou de moet begeven?³⁴¹

Ook de ‘wemelende snaren’ in Toledo’s *Gestrafte Ontugt* (1669) duiden op een wankle emotionele toestand van minnaar Zanobio, wat in dit geval overigens niet zo verwonderlijk was, want juist het serenade-moment is door de concurrent uitgekozen om hem om zeep te helpen. Die zei:

Des avonds komt hy veel, in ’t duist’re duisterheden
Eens waren aen myn Huis, om op zyn snaer een Lied
Te spelen, als myn Vrouw hem so ter sluike siet.
Neemt gy dit voordeel waer, als hy sijn lusjes koestert,
En myn Helionoor in gayle liefde voestert
So wert myn yver Min op eene nagt versaed,
En hy krygt regte straf voor bose overdaet.³⁴²

Om die reden werd minnaars zelfs aangeraden wapens mee te nemen als ze een serenade gingen geven: ‘Ick sou om de wapens niet eens ghedacht hebben hadje het mijn niet gheseydt’, merkte Remmert op tegenover zijn muzikanten, in Boelens’ *Klucht van de Bedroogen Vryer* (1649). Maar ze hadden gelijk, want hij herinnerde het zich nu: ‘’t Is my een reys vertelt datter een Sinjeur die een Aubade liet speulen wierdt neergheleydt’.³⁴³

De popelende minnaars werden het er niet over eens of ze na het zingen al dan niet op het raam of de deur van hun geliefde moesten kloppen. Valerio durft niet te kloppen, maar vriend Ostilio wuift zijn bezwaren weg.

VALERIO 'k Vrees of ick heure slaep in 't soetste sal ontwaecken
OSTILIO De Vrouwen meestendeel om die ontwaeckingh haecken.³⁴⁴

Het argument is daarnaast ook nog eens heel nuchter, immers 'die klopt kan worden inghelaten'. Desondanks besluiten meeste minnaars geduldig af te wachten:

Ick sie het venster blijft noch even vast geslooten,
Of sal ick Engel, Vrou, daer aen eerst moeten stooten:
Neen Lucidoor, laet eerst Lucella zijn bereyt
Om 't venster op te doen, en dat met soetichey.³⁴⁵

Hoe hartverscheurend de minnaars en hun muzikanten ook kloppen en klagen om aandacht te vragen, hun moeite is in de meeste gevallen tevergeefs. De geliefde is niet geïnteresseerd en reageert geërgerd of woedend op het lawaai.³⁴⁶ Die standaard verbolgen reactie stamt al uit het rederijkerstoneel. In Fries' *Loon der Minnen* (1600) riep Anaxarete uit het raam:

Wat geklang, wat gesang, coomt my ter ooren,
Wat dwaes, maeckt gheraes, dat ick moet hooren
[...] Vliet van hier hou Sot, vliet van hier sonder dralen
Ghy sult hier doch niet halen, troost van u dangier.³⁴⁷

Die woorden werden later nog vele malen en in allerlei variaties herhaald. 'Wie raest dus voor mijn deur?' riep Haesje in Noosemans klucht *Hans van Tongen* (1644). 'Wat klinkt daer in myn Oor een yslijck Nagt-gerugt', zei Helionoor in Toledo's *Gestrafte Ontugt* (1669).³⁴⁸ En in Fockens' *Klucht van Dronkken Hansje* (1657) is Janneke zo kwaad op minnaar Gysbert dat ze zweert de volgende keer een pot 'maagdewater' over hem heen te zullen gooien.

Wat raserny is hier, dus inde nacht te Zingen?
Je maakt dat de burens van schrik uit de slaep springen,
En smorgens hebbe we altijt om dit Kattemuzyk een hart gekijf,
Zoo je hier weer komt ik lapje met een Pot vol maagdewater opje lijf.³⁴⁹

Dat laatste overkwam de minnaar in De Grieks *Don Japhet* (1657) echt: eerst be-landt hij met veel moeite op het balkon van zijn geliefde, vervolgens raakt hij door



39 – De geliefde gooit uit woede om het lawaai een pot met ‘maagdewater’ naar de muzikanten. Dit hilarische moment in de toneelstukken moet de serenadescène voor het publiek ongetwijfeld extra aantrekkelijk hebben gemaakt. De houtsnede van Jacob Wimpfeling uit 1501 laat zien dat de beeldtraditie van dit thema reeds lange tijd bestond.

een ongelukkige samenloop van omstandigheden zijn kleren kwijt, en uiteindelijk giet de meid ook nog eens een pot met pies over hem uit. Het geven van serenades blijkt geen sinecure! De arme minnaar concludeert:

Wat komt 'er onder u, o Liefd', al leet te schuylen.
Vervloect zy al uw doen, vervloect is het Balkon,
Daer ick niet als bepist, en zonder kleet af kon.
O Liefd', u ambacht steekt vol rouwe oeffeninge.³⁵⁰

Toneeldichters bewerkten met veel fantasie en succes de basisprincipes van de serenadescène. Ik noemde al de scène in Van Swols *Margrietje* (1634), waarin het personage van de geliefde vervangen werd door een boer die vanachter het raam zijn ongezouten commentaar leverde op het gejammer van de minnaar. Maar er zijn nog meer verrassende variaties. Zo werden in Bara's *Klught van het Verslingert Moekroesje* (1668) de rollen omgedraaid: niet de vrouw kreeg hier een serenade, maar de man. De speellieden zongen maar liefst drie liefdesliederen (waarin zij vol overgave de spot met hem dreven).

Steeck jou kop, ô droezige Moekroes! (bis)
Eer ick in jouw aenste proes,
Ten venstren uyt, mijn schoone,
Wilt uyt beleeftheyt toone,
Aen die u volght eeuwigelijcken naa,
Aan de verliefde Feetida.³⁵¹

In Halmaels *Koning van Luilekkerland* (1711) werd de serenade gezongen door zangers en zangeressen.³⁵² En in *De Verstoorde Serenade* (1708) bevond de aanbiden geliefde zich zelfs in vermomming tussen de muzikanten (onder haar eigen raam dus) om zo haar opdringerige minnaar een lesje te leren. 'De violisten speelen eenige Airtjens, terwyl Izabella en Fytje Vettebeurs en Lichthart de Hoed en kleederen afneemen', vermeldt de toneeltekst. Daarna volgen ook zijn andere bezittingen, en geheel kaalgeplukt druipt de minnaar tenslotte af. 'Hoe! wat zie ik, Vader waar kom je zo vandaan?' roept zijn zoon onthutst uit als hij hem ziet thuis-komen. 'Van een serenade' – luidt het ontnuchterde antwoord.³⁵³

Professionele muzikanten op het toneel

De serenade bood de toneelschrijver de mogelijkheid om in zijn stuk meer en ook virtuoze muziek te laten horen dan doorgaans gebruikelijk was. Er waren de meer ingetogen, eenvoudige serenades van de minnaar met zijn luit, maar veel vaker verscheen er op bestelling van de minnaar een groepje muzikanten op het toneel. De dramatische situatie legitimeerde hier immers de zichtbare aanwezigheid van de professionele schouwburgmusici, die zich onbekommerd mochten uitleven om indruk te maken op de geliefde achter het raam.³⁵⁴ Waarschijnlijk werd het zingen gedurende de scène steeds afgewisseld met instrumentaal spel, dit is althans een gebruik dat uit andere bronnen over serenades bekend is.³⁵⁵

Uit de aanwijzingen in de toneelteksten blijkt dat er in de serenadescène meestal op snaarinstrumenten werd gespeeld (er wordt immers gesproken over ‘zielooze snaren’, ‘snaer-gherammel’ en ‘wemelende snaren’).³⁵⁶ Afhankelijk van het soort toneel waarin de serenade voorkomt, worden als instrumenten luit, theorbe, viool en vedel genoemd. De luit werd vooral gebruikt in het ernstig toneel, de viool in het komisch toneel (die laatste klonk in het ideale geval – om treffende beelden zaten de zeventiende-eeuwers zelden verlegen – ‘als een scheet in een mostertpot’ of ‘als een boerepooch in een vilthoedt’).³⁵⁷ In Fockens’ *Klucht van Dronkken Hansje* (1657) werd de serenade-violist bij name genoemd.

Maer ziet de Speulman hier, dits puyck
Genavent Mr. Maas
Je moet nu met ons gaan.³⁵⁸

Deze ‘Mr. Maas’ was een muzikant die echt bestond. Hij heette voluit Henrik Maas en was destijds in Amsterdam bekend als violist. Een lofdicht achter het toneelstuk *Alexander de Medicis* (1653) van Joan Dullaert is aan hem gewijd, getiteld: ‘Op ’t violspeelen van Henrik Maas, Fenix der Viollisten’.³⁵⁹

Waarom schakelden de zeventiende-eeuwse minnaars eigenlijk muzikanten in om hun serenade uit te voeren (in werkelijkheid maar ook op het toneel)? Allereerst ongetwijfeld om hun eigen gebrek aan muzikaliteit te verhullen. Niet iedere minnaar was zo bedreven dat hij zelf zijn liefdesklacht kon uitvoeren. De toneelpraktijk op de Amsterdamse Schouwburg zal de toneelschrijver wat dat betreft ook wel beperkingen hebben opgelegd, want hoeveel acteurs waren er die konden acteren en zingen, en tegelijkertijd ook nog luit spelen (noodzakelijke voorwaarden voor onder meer de rol van Prins Lodewyck in Rodenburghs *Alexander*)?

Naast muzikale onkunde speelde ook de sociaal-maatschappelijke conventie een rol – dat gold althans voor tragedies en tragikomedies waarin de min-



40 – Een hartstochtelijke minnaar onder het raam van zijn geliefde, tijdens een nachtelijke serenade met zes muzikanten (zang, viool, bas en luit). Serenades waren niet alleen geliefd in toneelstukken, maar ook in andere literaire genres – getuige deze titelprent van Jacob Westerbaens *Gedichten* (1644).

naar vaak een hooggeplaatst personage was. Zo iemand kon wel in besloten kring musiceren, maar niet in het openbaar: het werd ongepast geacht als een welgesteld iemand voor publiek musiceerde. Destijds bestond er een duidelijk onderscheid in sociale status tussen de beroeps- en de amateurmusicus. Een beroepsmuzikant was een ambachtsman die zijn brood verdiende met het spelen voor publiek. Je had stadsspeellieden die optraden bij kerkelijke feesten en schuttersmaaltijden, en er waren vrije speellieden die vooral de kost verdienden met lesgeven. Beide groepen speelden ook op bruiloften en partijen, en ze werden geregeld ingehuurd voor het geven van amoureuze serenades. Dit blijkt onder meer uit het contract dat de musicus Anthony Grelle in 1626 sloot met de bekende luitist Nicolaes Vallet: voor het spelen op een bruiloft werd hem vier gulden in het vooruitzicht gesteld (als er niet gedanst werd drie), voor een serenade twee gulden.³⁶⁰

De goeode amateurmusicus speelde niet voor publiek en al helemaal niet voor geld. Dat was beneden zijn stand, en hij had het ook niet nodig. Voor hem was de muziek uitsluitend een plezierig tijdverdrijf. ‘In a word, after, and many

E M B L E M A T A.
XXIX.

Het aerdsche deel is ons preecl.



O koud, verstijft gemoed in 's hemels hooghe zaken!
 O beet en gloeyend' hert in 's weerelds leegh ver-
 maken! (maet,
 Help deughd! wat drijft ons heen? wy jaeghen zonder
 Het geen ons moort en smoort, met eē vermomt gelaet.
 De minnaer in de koud' van 's winters droeve nachten,
 Voor't huys van zijn matres, doet spelen geyle klachten.
 Wie is nu zoo geraeckt, dat hy, met boet-geween,
 Bezucht, beducht, en tucht, zijn zondē groot en kleen.

Wt-

times between business belonging to my employment, I use, as I did, to fiddle myself out of a bad humour', schreef de hooggeplaatste Constantijn Huygens aan zijn muzikale vriendin Utricia Ogle, 'either upon a viol, or a lute or a theorbe or a pair of virginals, which in my cabinet I do find still ready about me'.³⁶¹

De beroepsmusicus stond niet hoog in aanzien (vergelijk de status van de componist), en op het toneel werd die slechte reputatie nog eens verder aangedikt. Muzikanten werden gepresenteerd als onbetrouwbaar, slordig, drankzuchtig en lui. In alle toonaarden passeren deze slechte eigenschappen steeds weer de revue. Ze worden door toneelschrijvers op haast satanische wijze uitgebuit. De altijd terugkerende mop over buitenlanders, maar dan over muzikanten.

In Van Daalens *Klucht van de Aerdige Colicoquelle* (1654) ontvangt de zingende knecht als dank voor zijn serenade een glas 'wijn de Stropadé', 'wijn de Doodsteeké' en 'wijn de Voet in 't gat' – en in zijn gretigheid had hij te laat in de gaten dat het een pak slaag is waarop hij getraakteerd werd. 'De Duivel haal de Allebade', riep hij vervolgens verontwaardigd uit.³⁶² 'Die Muizikanten, Mijn heer, dat zijn een deel maar lanterfantent. Hier is 'er noch niet een geweest', moppert Flip in Sweerts' *Verliefde Rykaart* (1722).³⁶³ En de knecht Lubbert in Halmaels *Koning van Luilekkerland* (1711) klaagt: 'Die lompe Muzikanten, passen niet op haar tyd' – waarop zijn compagnon schampert: 'Die zullen hier of daar, nog wat componeeren, en zitten schryven, Dat volk is te luy, en doet niets als door dwang'.³⁶⁴

Een effectief ingrediënt waren ook de gebroken snaren. De muzikant liet zich daarmee weer eens van zijn slechte, onbetrouwbare kant zien, maar tegelijkertijd had de toneelschrijver er een onverwacht aardig effect mee in handen. Speelman Jodelet in Dubbels *Toneelspel zonder Tooneelspel* (1671) reageerde hevig verontrust op dit ongeluk. Het was nota bene de zangenaar die brak, het ergste wat een luitist kon overkomen.

Sint Felten, help, wat komt my arme speelman over.
In 't midden van myn vreugt is al myn vreugt gedaen
Door 't breeken van een snaar; gansch broek! wat gaat my aan?
Het is de zangenaar. komt het heerschop dit te weten
Ik zal van deze nacht noch droge stokvis eten.
Deez' avont meend' hy noch hier mede voor de poort
Van zijn meest'res met my te houden een akkoort.³⁶⁵

Kracht van muziek in de liefde

Van alle onderwerpen in de zeventiende eeuw werd de liefde het vaakst met muziek geassocieerd.³⁶⁶ In zijn *Ars Amatoria* – als *Minne-Kunst* (1627) in een Nederlandse bewerking van J. van Heemskerck verschenen – had Ovidius de vrouwen al aangeraden muziek bij hun verleidingspogingen te gebruiken. Talloze mannelijke personages waren zo in de loop der tijd betoverd en bedwelmd door zingende vrouwen, soms zonder hen zelfs te hebben gezien.³⁶⁷ De serenades laten intussen zien dat ook mannen het advies van Ovidius graag ter harte namen. ‘Die Vryaadjie is geleert uit Ovidius’ Minne-boek’, merkt een van de personages ergens op.³⁶⁸

Muziek als voedsel voor de liefde dus, zoals Shakespeare had gezegd.³⁶⁹ Of juist het omgekeerde: de liefde die tot muziek maken inspireerde, ‘Amor docet musicam’.³⁷⁰ Meer dan de helft van de zeventiende-eeuwse toneelliederen werd gezongen door verliefde of aan liefdesverdriet lijdende personages. Bovendien zwol niet alleen de muziek door de liefde aan: in zijn toneelstuk *Ezopus* (1697) haalde Cruyssen een grapje uit door zelfs muziekinstrumenten van liefde te laten groeien. Minnaar Pascarel werd tijdens de serenade wreed gestoord en liet in de vlucht zijn ‘krijtertje’ (dansmeesters zakviooltje) achter. Nu vindt hij een grote bas terug.

Ik heb door haastigheid myn Speeltuig laeten leggen,
Als ik gestoord werd door het koomen van de Wacht.
Kom zoeken wy het. Maar wat is het een donkre nacht!
Hy vind de Bas.
Apollo! wat is dit te zeggen?
Is dit myn Krytertje? ô! ik zie nu wel, gantsch bloed!
Als dat de Liefde de Instrumenten
Veel grooter maakt en groeijen doet.³⁷¹

Het ultieme doel van de serenade was het veroveren van het hart van de geliefde met de hulp van muziek. ‘De serenade zal hoe verhart zy is, haar gedwee doen zyn’, wist de minnaar in Sweerts *Verliefde Rykaart* (1722). En ook minnaar Zanobio in Toledo’s *Gestrafte Ontugt* (1669) ging vol goede moed ‘door ’t soet der klinkende Fiolen, De Liefde trecken op uit d’allerdiepste holen’.³⁷² Hoewel die doelstelling in de meeste zeventiende-eeuwse toneelstukken niet werd bereikt (eigenlijk alleen in de ‘serieuze’ serenades van Rodenburgh en Krul), bleef men dat ideaal tevoren toch steeds voor ogen houden.

Uitgangspunt was de gedachte dat muziek in staat was de menselijke goedstoestand te beïnvloeden, een wijdverbreide opvatting die (behalve op traditionele volks- en bijgeloven) gebaseerd was op theorieën van Pythagoras en



42 – Serenade met vijf muzikanten (zang, viool, bas, luit, fluit en harp) in Johan van Heemskercks *Minne-kunst* (1627), uitgevoerd onder het toezien van de minnaar. Het is opvallend hoe weinig aandacht deze voor zijn geliefde heeft; bovendien blijkt uit niets dat de scène zich 's nachts afspeelt.

Plato en hun latere navolgers Boëthius en Ficino.³⁷³ Muziek bezat een dubbele kracht: enerzijds kon zij de menselijke hartstochten tot bedaren brengen, anderzijds kon ze die hartstochten juist ook opwekken. Het is die laatste eigenschap, het liefde opwekkende vermogen van muziek, waar in de serenadescènes een beroep op werd gedaan.³⁷⁴ De betoverende werking van muziek is dan de laatste strohalm waar de wanhopige minnaar zich aan vastklampt, als het daarmee niet lukt, dan weet hij het niet meer.

Ick heb aen seker vriend een deuntjen laten maken
 Dat past op haer bedrijf, en haer geheele zaken
 Licht brengt 'et meer te weegh, dan wat ick immer sprack,

aldus Damon in Cats' *Aspasia* (1655), een toneelstuk dat opent met een repetitie voor een serenade.³⁷⁵ Damon – een zeldzaam ironische minnaar – gelooft er zelf nauwelijks in. Als hij maar zeker wist dat hij zijn geliefde met de muziek niet zou vervelen, dan zou hij wel een serenade geven – maar dat is nu juist waaraan hij zo twijfelt. Tot een serenade komt het in *Aspasia* dan ook niet.

Damons theorie van het geraakte gemoed was intussen wel bevestigd door de serenades in het werk van Rodenburgh en Krul. Daar zijn het altijd de muzikale minnaars die successen in de liefde boeken (al dan niet zelf uitgevoerd, dat lijkt geen verschil uit te maken). In Rodenburghs *Jaloursche Studenten* (1617) klaagt eerst Valerio mét muziek onder het raam van Juliana, en daarna Cardenio zonder muziek: de eerste wordt met blijdschap onthaald, met de tweede wordt de vloer aangeveegd.³⁷⁶ Ook in Kruls *Rosemond en Raniclis* (1632) wordt Cipriaen na zijn gesproken klaagmonoloog aanvankelijk door Rosemond afgewezen. Pas als hij met muziek komt – ‘opt cierlycx’t’ door de muzikanten gespeeld en gezongen – weet hij haar voor zich te winnen. ‘Dit Lietjen (huysman) heeft tot liefde myn beweegt’, bevestigt Rosemond later zelf.³⁷⁷

Hoe effectief die Amsterdamse minnaars ’s nachts hun geliefden met muziek wisten in te pakken (het zijn ware Orpheusmannen), werd door de vrouwen in Toledo’s *Gestrafte Ontugt* (1669) uitgebreid besproken.

ISABEL Ik hoorde laestmael eens hoe geestigh dat hy songh,
 En hoe de snaer sijn stem deé als een orgel dreunen...

HELIONORE Wel kende gy hem?

ISABEL Ja; ’t was Maenligt. Sulke deunen
 Me-juffer als hy songh; ja wel, al was de Nagt
 Een heel Jaer langh geweest, ik had hem uitgewagt.

HELIONORE Is ’t waer?

ISABEL My dunkt dat ik het nogh hoor. [...]

HELIONORE Waer vontmen soeter geest? die selfs de rotse wonden
 Sou slaen, als hy eens laet met aengenaem gequeel
 Sijn keeltje hooren, of wanneer hy op syn veel
 Een geestigh wysje speelt, of door een Zin-ryk digje
 De Min verheft.³⁷⁸

In het zeventiende-eeuws toneel zijn het over het algemeen ‘goede’ personages die muzikaal zijn en zingen, niet de slechte. Personages met een zuiver geweten werden gekenmerkt door hun liefde voor muziek; het slechte geweten verried zich juist door zijn muzikale afkeer. Voor muziekhaters moest je oppassen; dat had Shakespeare in *The Merchant of Venice* (1598) al gezegd.

The man that hath no music in himself,
 Nor is moved with concord of sweet sounds,
 Is fit for treasons, stratagems, and spoils,
 [...] Let no such man be trusted.³⁷⁹

Een minnaar die zelf zong en musiceerde was eigenlijk het overtuigendst. Maar ook als hij zijn serenade door anderen liet uitvoeren, kon hij zijn liefde voor muziek wel aan zijn beminde openbaren. En dat op een manier die minstens zo verleidelijk was, namelijk als de schrijver van het serenadelied. Dat was een geliefd thema in de serenadescènes: de minnaar als lieddichter.³⁸⁰

‘Hoor Foukaraal, wat my uyt d’ader quam te vloeden’, zei Japhet tegen zijn knecht in De Grieks *Don Japhet van Armenien* (1657), en minnaar Prosperus in Fonteyns tragikomedie *Romilius en Pelagia* (1644) had het over: ‘dit Liedt, Waer in ick heb gestelt uydruckelijck mijn klachten’.³⁸¹ Ook Kruls Cipriaen had in 1632 het publiek al laten weten dat de liefde hem tot dichten had aangezet, en dat hij het serenadelied dan ook zelf had geschreven.³⁸² Vijftien jaar eerder was de lied dichtende minnaar geïntroduceerd door Rodenburgh in *Melibeia* (1617), te weten de zingende Ganaffo die met zijn muzikanten spreekt over de serenade die ze Melibeia gaan brengen.

GANAFFO Nu moet ghy oock eens spelen,
En ick zal zelve daer een deuntjen onder quelen.
Voor Melibeas deur.

ELIZO Zo steelt ghy wel heur hert.
Wat Lied?

GANAFFO ’t Wasser een armen Vryer vol smert.

ELIZO Is dat Ganaffo niet een van uw eyghen wercken?

GANAFFO Dat kundt ghy aende kunst van ’t rymen wel bemercken.

ELIZO ’t Is van de vorsch, my dunckt, van ’t gras en vande pop.

GANAFFO ’t Is ’t zelfde, en daer is oock een schoone wijs op.

ELIZO Is ’t vande Pilgrom?

GANAFFO Ja ’t.

ELIZO Wel nu, ghy moet beginnen.
En deur die zoetheydt maeckt ghy heur wel uyt heur
zinnen.³⁸³

Zo’n dichtend personage bood de toneelschrijver tevens de mogelijkheid om kritiek uit te oefenen op de literaire wereld en de dichtkunst in het algemeen. Dat deed bijvoorbeeld Fockens in zijn *Klucht van Droncken Hansje* (1657), bij monde van zijn personage Gysbert. Van alle zeventiende-eeuwse minnaars is Gysbert wel de meest zelfverzekerde poëet. Hij weet alles van dichten en van de dichters in Nederlandse rederijkerskamers. En hij weet wat hij zelf wil, zoals naar voren komt in de volgende dialoog waarin hij het stelen uit andermans werk hartgrondig verfoeit.

FLORIS Maar zeg eens, rijm je al dat goet uitje hoofd
 Of hebje 't te leen?

GIJSBERT Dat mijn harsens wierden geklooft
 Daar quam een Pallas uit; neen, ik steel niet,
 Ik doe niet als die kreuple Rijmers, ze maaken niet een liet
 Of niet een Bruylofs-digt, of ze hebben 't uit de Boekken,
 Ze moeten 't uit Vondel, of Krul, of uit vander Veen zoeken,
 De luy meenen 't is heur eygen, en 't is altemaal vals,
 Zo maakenze een Rommelzo, en breeken de konst den
 hals.³⁸⁴

Vaak zijn het juist de eenvoudige zielen, aan wie je het niet dadelijk afziet, die in de kluchtige serenadescènes op zo'n ironische manier de dichterlijke hemel worden ingeprezen. 'Wat dochtje daer van?' vraagt vrijer Remmert in Boelens' *Klucht van de Bedrooge Vryer* (1649) na afloop van zijn kreupelrijm, waarop een van de muzikanten antwoordt: 'Dat ging Homerus te boven. Al hadtje mijn ghesworen Heerschop datje soo dichten kost, Ick sou het naeu ghelooven'. Pfoe! pocht Remmert, weten jullie veel in wat voor gezelschap ik dagelijks verkeer.³⁸⁵ Ook een eenvoudige tuinman als Teeuwis, in Norels blijspel *De Listige Minnaars* (1692), staat met een hark in zijn hand de meest prachtige verzen te declameren, zodat zijn beminde Bregje verrukt uitroept:

Wel Teeuwis, wel Teeuwis, wel maet, kun je zo rederyke vaer?
 Wel men zouw 't je niet aenzien, dat je zulk een miester waer.
 Jan Vidius en Vorkilius, dat waeren by jou maer regte bloeijen,
 Wel zo doende zel ons hiele langt, in 't kort vol Rederykers groeiën.³⁸⁶

Geen Homerus, Ovidius of Vergilius haalde het in poëtische zeggingskracht bij de hartstochtelijk brandende minnaar-dichter.

Desondanks wist Hans van Tongen in Noosemans gelijknamige klucht (1644) zijn beminde Haesje niet met dichterlijke uitboezemingen te overtuigen. Ze gelooft hem niet, omdat zijn naam niet in haar dichtbundel staat. Met dichterlijk vuur verdedigt hij zich, en probeert het ten einde raad met tranen.

HAESJE Wat sinje voor een lanst?
 HANS U.L. Schilder, 'k ben een Poëet.
 HAESJE Dat binnen immers praetjens,
 Sin jy een Poëet, waerom staje dan niet inde Linde-blaetjens?
 HANS Wel dat is oock een vraegh, soudense alle daer in staen
 Die in dese tijdt voor Poëten deur gaen,

Soo dienden Tijs dat boeckje wel soo groot ghemaect te hebben als een Bybel,
[...] Mijn uyt-ghelese schoonheyt, sieje niet hoe ick hier ga jancken,
Gelijck een reutje om een teefjes deur, jae soo ickje langer derf,
Soo geloof dat ick, als katoentje daer de oly uyt vranght, ten lesten sterf.³⁸⁷

Parodie-serenades, kattenmuziek en nepinstrumenten

Geen muzikale scène werd zo dikwijls op de hak genomen als de serenade. Voorbeelden van ‘serieuze’ serenades komen voor in de tragikomedies van Rodenburgh en Krul, maar in de praktijk waren er op het Amsterdams toneel beduidend meer parodie-scènes. Daarin werd het verschijnsel van de serenade tot karikatuur verheven. De serenadescène behoort tot de weinige muzikale scènes die zowel in het ernstige als het komische toneel geliefd waren. In het ernstige toneel komen de serieuze en de parodie-versie voor, in het komische toneel uitsluitend de parodie-serenade.³⁸⁸ Ook elders in Europa waren parodie-serenades populair, getuige de voorbeelden uit het Engelse, Spaanse, Italiaanse en Franse toneel- en operarepertoire.³⁸⁹

In die kluchtige spotserenades werd met de serieuze serenade op allerlei manieren de spot gedreven. Enkele elementen daarvan kwamen in de vorige paragrafen al aan de orde. De minnaar werd belachelijk gemaakt – als lieddichter, of gewoon als verliefd man (‘Zingt iets fraays dat op myn min slaat en verdriet, Vergeet vooral myn minnestuipen niet’) die zich ook nog eens ongegeneerd in zijn materiële platheid liet kennen (‘Ik had wel graag een fraay muzyk, maar ook goed koop’).³⁹⁰

Daarnaast werd in de parodie-scènes – door het steevast mislukken van de serenade – het vermeende liefde opwekkende effect van de muziek onderuit gehaald. De muzikanten pogen de minnaar nog hoop te geven als er geen reactie uit het venster komt.

Ik geloof, dat uw liefste waarlyk is getroffen,
Ik hoorde daar zo een droevig zugten, en snoffen,
Dat het was of ’er wierd geweend, en geschreid.³⁹¹

Maar meestal helpt het niet. In het beste geval stak de beminde geliefde haar hoofd woedend uit het raam, en schold zij haar minnaar de huid vol. Ze bestempelde zijn met zorg vervaardigde liefdeslied als ‘kattenmuziek’, waarmee ze de nobel bedoelde serenade letterlijk reduceerde tot een ‘charivari’: platte straatteerur waarmee in de toenmalige samenleving afwijkend sociaal gedrag (zoals een ongelijk huwelijk) werd afgestraft – veelal uitgevoerd door ongehuwde, gemaskeerde jongemannen die met veel lawaai door de stad trokken.³⁹²

Niet alleen de reputatie van de lied dichtende minnaar en het effect van muziek in de liefde, maar ook de verheven zeventiende-eeuwse opvatting van muziek in het algemeen ging in de parodie-serenades aan gruzelementen. De aardse muziek gold als troostrijke afspiegeling van de hemelse sferen, dat was een gedachte die ook op allerlei manieren weerspiegeld werd in het toneel. Van die magische, rituele, harmonieuze en kalmerende werking van muziek bleef in deze spotscènes begrijpelijkerwijze niet veel over. Dat kwam door de platvloerse reactie op de muziek van de geliefde uit het raam, maar natuurlijk ook door de ontluisterende manier waarop de muzikanten werden geportretteerd. De knecht van een van de minnaars zei:

Kan ik gelt toe krijgen, zuipen en smeeren?
Zoo gaa ik ook de Muzyk leeren.
Ik zal myn Heer bidden, met zyn doorlugtige raad,
Dat hy my die noble kunst leeren laat.³⁹³

Het was de andere kant van muziek die zich hier openbaarde, de verderfelijke, waartegen door moralisten voortdurend werd gewaarschuwd. Muziek werd geassocieerd met dronkenschap en wellust. Zij bezat wel goede en opwekkende eigenschappen, maar was door haar meeslepende en vervoerende kracht tegelijk ook gevaarlijk: zij leidde tot ontucht en bandeloosheid, tot overmatig voedsel- en drankgebruik en seksuele uitspattingen. Dat laatste bleek wel uit de Amsterdamse muziekherbergen die in werkelijkheid dienst deden als bordelen, en uit het vervloekte sensuele dansen dat men volgens kwaadsprekers destijds overal zag.³⁹⁴

Het wekt in dit licht geen verbazing dat ook de praktijk van het serenades geven bij de moralisten op verzet stuitte. In Van der Cruyssens blijspel *Ezopus* (1697) waren serenades ‘verboôn, des avonds in de Stad [...] om ’t krakkeelen voor te komen’.³⁹⁵ En in Fonteyns tragikomedie *Tranquilli de Mont* (1633) kreeg een te levenslustige dame het verbod opgelegd – per notariële akte nog wel – om nog langer naar serenades te luisteren. En het was wreder nog, want haar werden zelfs ook pen, inkt en papier onthouden.

Op dat sy gepriveert sijnde van alle occasien gheen brieven in vermoghen heeft te schrijven, geen Clacht-dichten te maecken, noch geen Lietjens uyt te geven aen haer wel besinde Serviteuren. Daarenboven dat sy ghehouden sal wesen noch buyten noch binnens Huys te gasten, geen Balletten te versoecken, geen Maskers te ontvangen, op straet niet te moghen wandelen, noch inde deur yemande vertoonen geen Vryers in 't venster te verwachten, noch Lonckjens te gheven, naer geen Aubade te luyst'ren, noch Lietjens te hooren singen.³⁹⁶

Overigens merkten de geliefde meisjes zelf al op dat de nachtelijke serenades eigenlijk verboden waren. 'Ghy weet wel 't voeght geen Maeght, dat sy by nachten Een Jonghman spreken sal, die op haer min mocht wachten', zei Fluria vanuit het raam tegen Lucidamor in Van Dorstens tragedie (1633).³⁹⁷ En in Fonteyns *Romilius en Pelagia* (1644) riep Pelagia naar haar minnaar:

Heer Prosperus, het schijnt dat ghy ghestadigh tracht
My moeyelijck te sijn, en dat ter middernacht!
Ghy weet wel dat het nu geen tijd is my te spreken. [...]
'k Verwonder my op 't hooght', hoe dat ghy noyt by dage,
Maer altijd in de nacht komt, om nae my te vragen!
Daer ghy nochtans wel weet dat het myn Ouders sin,
Niet is, geselschap van de jeught te laten in,
Om eenighe avondspraeck met my alhier te houwen?³⁹⁸

Het was niet alleen uit braafheid dat ze de boot afhielden. Nee, ze hadden hun lesje in de liefde juist geleerd: het was om de misleiding en het bedrog die er in de gedichten en liedjes van de minnaar-dichters schuilden. 't Zijn maar wapens om de Juffers mee te bedriegen', zei het meisje in Fockens' *Klucht van Dronkken Hansje* (1657) terecht.³⁹⁹ Ook de arme Rosemond in Kruls *Rosemond en Raniclis* (1632) had haar liefde op die manier moeten bekopen. Tegen haar kamermeisje Margriet zei ze verbitterd:

Ghy sult eens in myn Kamer gaen
En halen 't liedtjen, 't welck ick heb van Cipriaen,
Begeert: maar ach! hoe is 't begeeren myn berouwen,
Gaet haeltet, want ick wilt niet langer by myn houwen
[...] O valsche woorden die myn sieltjen hebt bekoort
Ick send u weer te rug, en gaet daer ghy behoort,
U valsheyt oorspronck is van dees myn ongelucken,
Dies scheur ick u tot wraeck, aen hondert duysent stucken.⁴⁰⁰



43 – Een nachtelijke serenade met gemaskerde muzikanten (luit, viool, bas en virginaal), afgebeeld in Crispijn de Passes liedboek *Nieuwen ieucht spiegel* (1617). Op de achtergrond speelt zich tegelijkertijd een luidruchtige ‘charivari’-scène af.

Als meisje kon je dus maar beter je oren dichtstoppen voor die verleidelijke muziek (precies zoals Odysseus’ manschappen voor het bedrieglijke zingen van de sirenen). Uit de serenadescène in Duym’s *Spiegel der Reynicheyt* (1600) bleek hoe effectief die methode was.

Och sy en doeghet niet, sy wil my niet gherieven,
 Sy heeft haer ooren, nu gheheel en al ghestopt.
 My dunct het is al voor, een doof-mans oor gheclopt,
 Gaen wy liever naer huys, en stellen ons om slapen.
 Wy moeten haer met een’ ander manier betrapen.⁴⁰¹

Hier kreeg het muzikale bedrog geen kans. In de meeste serenadescènes werd echter juist dat bedrieglijke element uitgebuit. De liefdevolle muziek verhulde bijvoorbeeld een letterlijk bedrog (er worden zakken met geld gestolen), of zij ging vergezeld van een maskerade. Dat laatste in Van Swols tragikomedie *Margrietje* (1630): ‘Hier gheschiet de Aubade en Masquerade’, luidde de regieaanwijzing.⁴⁰² De muzikanten vertoonden zich in deze scène gemaskerd op het toneel.

Ze speelden op snaarinstrumenten en wellicht ook op allerlei rituele instrumenten (zoals ovenroosters en blaasbalgen). Dat laatste kan men afleiden uit afbeeldingen van nachtelijke maskerades, daarnaast echter ook uit de regieaanwijzingen in toneelstukken: daaruit blijkt dat ook op het Amsterdams toneel van zulke parodie-instrumenten gebruik werd gemaakt. Zo dreef men zelfs door het gebruik van instrumenten flink de spot met de verheven zeventiende-eeuwse muziekopvatting.



44 – Het tweede bedrijf van Kruls *Pastorel Muzykspel van Juliana en Claudiaen* (1634) opent met een muzikale offerscène, die in de gedrukte toneeltekst vergezeld gaat van een gravure waarop herders zingen en spelen voor Pallas, de godin van de wijsheid. De vrouw aan de linkerkant met de lauwerkrans, die omarmd wordt door de man met de viool, moet het personage Muziek zijn.

6

Meerstemmig eerbetoon aan de goden

DE OFFERSCÈNE

1634: Kruls pleidooi voor toneelmuziek

Krul stichtte zijn *Musyck-Kamer* uit onvrede met de bestaande situatie. Volgens hem werd de muziek op het toneel te stiefmoederlijk behandeld; zij verdiende beter. Speciaal voor de opening van de kamer schreef hij daarom een nieuw toneelstuk waarin de muziek een prominente plaats innam, het *Pastorel Muzykspel van Juliana en Claudiaen* (1634). Vooral de opening van het tweede bedrijf is van belang, omdat Krul daarin op een speelse manier de essentie van zijn toneelmuzikale streven weergaf. Bij de scène is een gravure afgedrukt – die ongetwijfeld geen letterlijke afspiegeling van de toneelwerkelijkheid geweest zal zijn, maar daarvan in elk geval wel een suggestie gaf. Voor de ontwikkeling van de toneelmuziek waren Kruls toneelstukken trouwens belangrijker dan zijn in 1634 met veel ophef geopende *Musyck-Kamer*; die laatste ging vermoedelijk al na een jaar failliet.

Een gezelschap herders verschijnt op het toneel met muziekinstrumenten, liedboekjes en manden vol bloemen. Gehuld in landelijke gewaden lopen de acteurs volgens een tevoren vastgesteld patroon over de bühne. Het publiek begrijpt wat er gaat gebeuren: er wordt een offer gebracht. De herders vereren Pallas, de godin van de wijsheid, met zang en bloemen om bij haar gunst te verwerven voor de muziek. Deze laatste, de ‘Musyk’, is zelf ook als personage in de scène aanwezig. Zij beklaat zich tegenover de godin over haar lot.

Wel eer waer ick geacht in Konincklijcke hove,
Nu door een snoot gebroet onwaardelijck verschove;
Wel eer ben ik geweest van grooten aengebeen,
Nu van een bot geslacht als met de voet getreen.⁴⁰³

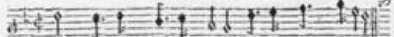
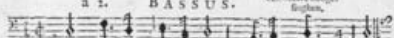


De Musyk wordt veracht, en daarom is zij hier – in het gezelschap van een groep zingende herders en muzikanten – om bij Pallas haar eigen voorspoed te bepleiten. Met brandende bloemen en laurier, en onder klinkende muziek knielt het gezelschap voor het altaar. In een regieaanwijzing benadrukte Krul dat die gezamenlijke beweging op passende wijze moest plaatsvinden.⁴⁰⁴ Vervolgens werd er een lied gezongen, waarin het verzoek aan de godin onder woorden werd gebracht. Claudiaen begon, daarna viel de rest van het herdersgezelschap ‘met volle stemmen’ in.

Wy die ter Aerden buyghe,
Tot een Offerande;
Zoo deze Bloempjes tuyghe,
Die op 't Altaer brande;
Door Kunst, uw gunst, Godin, wy in, onze vreughd betrachten,
Dat nijd noch haet, ons nimmer schaet, dat nijd noch haet, verkrachten
De Musyck die wy hoog achten.⁴⁰⁵

Pallas is onder de indruk van het zingen. Zij betuigt haar medeleven met de Musyk en belooft haar de gunst van de goden. Dat die werd ingewilligd bleek uit het verdere muziekrijke verloop van Kruls toneelstuk. Er werd die avond nog veel gezongen en gespeeld, in verschillende vocale bezettingen en op allerlei instrumenten. De glorierijke bloei van Kruls *Musyck-Kamer* leek in het verschiet te liggen.

Muzikale offerscènes

De muziek van het offerlied is niet in de gedrukte toneeltekst opgenomen. Boven het lied werd ook geen melodieaanduiding gegeven. Toch is bekend hoe het lied geklonken heeft: de strofevorm ervan correspondeert namelijk met een ander lied van Krul uit hetzelfde jaar, dat opgenomen is in zijn liedboek *Minnelycke Sangh-Rympies* (1634) en dat eveneens aan een liefdesoffer is gewijd. In die bundel is de melodie in een tweestemmige versie afgedrukt. Vóór 1634 komt deze muziek in geen enkele andere bron voor, zij werd dus waarschijnlijk door Krul als eerste gebruikt. Datzelfde geldt voor een aantal andere melodieën in zijn werk: in het verleden heeft dit wel aanleiding gegeven tot de veronderstelling dat Krul zelf de componist van de muziek van zijn liederen is geweest. Een bewijs daarvoor ont-

<p>24</p> <p>MINNELYCKE</p> <p><i>Getrouwe Liefdens Offer.</i></p> <p>a 1. SUPERIUS.</p>  <p>S Poeydt vluchtigh vliegende voeties, Na mijn moederinne, Ach! al te traegh en foeties, Om mijn ziel uyt minne, Door trouw, Die vrouw, Wiens hert, Mijn smert, Niet ghe- voelt te gevē: Sy, die mijn ziel, Voor wie ick kniel, Sy, die mijn ziel doet leven, Heeft, ey laes! mijn doot beschreven.</p> <p><i>Die noch niet nock wil een offer brengen</i></p> <p>a 2. BASSUS.</p>  <p>S Poeydt vluchtigh vliegende voeties, Na mijn moederinne, Ach! al te traegh en foeties, Om mijn ziel uyt minne, Door trouw, Die vrouw, Wiens hert, Mijn smert, Niet ghe- voelt</p>	<p>SANGH-RYMPIES.</p> <p>a 2. BASSUS.</p>  <p>voelt te geven: Sy, die mijn ziel, Voor wie ick kniel, /: Sy, die mijn ziel doet levē, Heeft, ey laes! mijn doot beschrevē</p>  <p style="text-align: right;">D 1 <i>Claymont</i></p>
---	---

45 – Het offerlied in Kruls *Pastorel Muzykspel* (1634) heeft dezelfde strofevorm en is bovendien in hetzelfde jaar geschreven als het lied ‘Getrouwe Liefdens Offer’ in Kruls liedboek *Minnelycke Sangh-Rympies* (1634). Mogelijk werd niet alleen de melodie, maar ook de tweestemmige muzieknotatie bij de toneel-opvoering gebruikt. De toonsoort correspondeert met de in het toneelstuk genoemde ‘ge’.

breekt echter.⁴⁰⁶ Als de muziek voor Kruls offerscène in 1634 speciaal voor de gelegenheid werd geschreven, dan was dat zeker uitzonderlijk.

De muziek in het tweede bedrijf van Kruls *Muzykspel van Juliana en Claudiaen* kan dan misschien nieuw zijn geweest, de offerscène zelf was dat in elk geval niet. De offerplechtigheid kwam als scène al voor in het rederijkerstoneel, maar daarin, net als de gevangenisscène, nog zonder muziek. Coigneau sprak in verband met die scènes van een ‘toog-met-aanbiddingsrefrein-conventie’.⁴⁰⁷ In Everaerts *Tspel van Maria Hoedeken* (1509) declameerde een personage een lofrefrein, terwijl hij een Mariabeeld een bloemenkrans omhing, en in Caillieu’s *Geboorte van Vrou Margriete* (ca. 1599) ging het uitspreken van het refrein gepaard met schenkingen. Ook in het zestiende-eeuwse spel *Piramus ende Thisbe* kwam een smeekgebed in refreinvorm voor, gericht tot Venus in de tempel.⁴⁰⁸

Een muzikale offerscène werd voor het eerst gebruikt door Vondel in zijn bijbelse tragikomedie *Het Pascha* (1610).⁴⁰⁹ De essentiële ingrediënten van de scène zijn in dat stuk al aanwezig: er is een hymne of lofzang voor een god (in dit geval de christelijke God), gezongen door een koor van Israëlieten, en er is een personage (Mozes) dat ondertussen de offerande opdraagt. Als christelijk ritueel

vond dit voorbeeld in Amsterdam nauwelijks navolging. Dat kwam mede door het kerkelijk verzet tegen bijbelse stof en religieus ceremonieel op het toneel in het algemeen, iets waarmee Vondel later nog vaker te maken zou krijgen.

Enkele jaren na *Het Pascha* werd er een Germaanse offerplechtigheid ten tonele gevoerd door die andere bekende Amsterdamse toneeldichter, Pieter Cornelisz Hooft, in zijn treurspel *Baeto* (1617). In het tweede bedrijf van dit stuk zingt een rei van nonnen al wandelend om het altaar een loflied voor de vuurgodin. Tijdens het zingen wordt allerlei natuurlijk materiaal geofferd: bladeren, zout, hout en honing. De offerande speelt zich af in de buitenlucht, in een woud van oude eikenbomen, dat door priesteres Zeghemond – geheel in overeenstemming met de traditie – ‘een’ levendige kerck’ wordt genoemd.⁴¹⁰

In 1619 verscheen Samuel Costers tragedie *Polyxena*, een toneelstuk dat in dit verband niet alleen van belang is vanwege de twee offerplechtigheden die erin voorkomen, maar ook door de genadeloze kritiek die er bij monde van de personages op het (mens)offerverschijnsel wordt gegeven. Hecuba spreekt van ‘Godsdienstige Misbruycken’, en Agamemnon merkt verbitterd op dat de goden vroeger nog tevreden waren met plantaardige offers, maar dat ze tegenwoordig alleen nog genoeg nemen met een mensenziel. ‘Zijn de verstoorde Goon dus alleen te stillen?’, klaagt hij wanhopig, ‘en moet de mensch al doen wat dat de Goden willen?’ Daarop roept hij uit: ‘Wat heeft de Afgodsdienst de mensch al ramps bereyt!’⁴¹¹

Je zou haast zeggen dat Costers kritiek effect heeft gehad: na 1619 werden op het Amsterdams toneel – afgezien van enkele bijbelse tragedies – niet langer geschiedenissen met mensenoffers gedramatiseerd.⁴¹² Dit had ook te maken met het type spelen waarin de offerplechtigheid in de jaren dertig tot bloei kwam. Het waren tragikomedies met een pastorale of novellistische inslag, die gewijd waren aan de liefde. Het offeren van mensen, dat de hele geschiedenis door al tot kommer en kwel had geleid, viel natuurlijk niet goed te combineren met het blij einde van de tragikomedie. Vandaar dat het vooral de ‘plantaardige’ offerscènes waren die in de decennia erna in Amsterdam furore zouden maken.

Het was Krul die voor het eerst zo’n scène in zijn toneelwerk opnam, in zijn tragikomedie *Cloris en Philida* (1631). Het idee voor de muzikale offerscène had hij waarschijnlijk overgenomen uit het Franse toneel, waar zij al sinds de jaren twintig als een van de geliefde pastorale ‘loci topici’ voorkwam. Het is echter ook mogelijk dat hij zich, net als de Franse toneeldichters zelf, baseerde op *L’Astrée* van Honoré d’Urfé, het pastorale standaardwerk waar hij zich ook elders in zijn werk door had laten inspireren.⁴¹³ In *Cloris en Philida* liet hij een zingend herderskoor optreden dat voor een huwelijksplechtigheid bloemen en kruiden offerde aan Venus. Het was dit type offerplechtigheid dat na 1631 door talrijke dichters, in allerlei variaties en vormen werd overgenomen. Tot in de jaren vijftig werd er ieder

jaar wel een nieuwe offerscène aan het repertoire toegevoegd, zodat men wel van een ‘offer-rage’ mag spreken.

Van de vele toneelstukken met muzikale offerscènes uit deze bloeiperiode noem ik alleen Kruls *Cloris en Philida* (1631), vanwege de combinatie van offer en huwelijk, en Jacob Heermans *Chryseide en Arimants* (1639), omdat daarin voor het eerst priesters werden opgevoerd. Beide elementen komen in latere scènes vaker voor. Verder bevat de offerscène in Voskuyls *Bellaria en Pandostos* (1637) een van de uiterst zeldzame vermeldingen van zingende kinderen – namelijk een koor van ‘jongetjes in het wit’⁴¹⁴ – en vormde de offerscène in Struys’ *Styrus en Ariane* (1631) een volstrekte afwijking van de norm: in dit toneelstuk is het geen hemelse god die aanbeden wordt, maar Pluto – de god van de onderwereld. Zelfs de toneeltempel was voor de gelegenheid aangepast. Het publiek zag niet het gebruikelijke altaar, maar een diepe kuil waar drie zingende heksen omheen dansten. Alle vaste elementen van de scène waren dus aanwezig: een heidense god, offerende personages en een lofzang om het ‘altaar’ (heel toepasselijk op de melodie ‘Cessez Mortels de souspirer’). Maar de ceremonie was hier gericht op de hel, in plaats van op de hemel. Als zodanig kan men het een originele variatie op het thema noemen – ware het niet dat dit thema op dat moment (in 1631) nog nauwelijks tot ontwikkeling was gekomen.

Ook na de bloeiperiode in de jaren 1630–1655 bleef de offerscène op het Amsterdams toneel voortbestaan, onder meer in het werk van Jacob Dullaert, Hendrik de Graef en Govard Bidloo.⁴¹⁵ De scène werd in verschillende dramatische genres gebruikt en bleef gehandhaafd door alle toneelmodes heen. De invloed van het Franse muziektheater – ook daar was het verschijnsel populair – deed aan het einde van de eeuw bovendien nog nieuwe offerscènes naar Nederland overwaaien. Dat was onder meer het geval in de anoniem verschenen bewerking van Lully’s opera *Cadmus en Hermione* (1687). Het derde bedrijf van dat stuk bevat een uitbundige offerscène voor de oorlogsgod Mars, met zestien zingende offerpriesters en dansende offeraars op het geluid van wapens en trommels.⁴¹⁶ Ook in het eerste Nederlandstalige zangspel dat op de Amsterdamse Schouwburg werd opgevoerd, de *Opera Op de Zinspreuk, Zonder Spys, en Wyn, Kan geen Liefde Zyn* (1686) van tekstdichter Govard Bidloo en componist Johan Schenck, is een muzikale offerscène opgenomen. Een gezelschap van landlieden zingt de lof van Ceres, godin van het land – iets wat hier geschiedde op verzoek van de godin zelf.

Komt feestgenooten!
Brengt aan de gift myn altaar toegeweit
Laat in uw bede en zangen,
Dansen, en spel,
De Landbouw Lof ontfangen.⁴¹⁷

Kenmerken van de scène

Tussen de zeventiende-eeuwse muzikale offerscènes bestaan veel verschillen, toneeldichters stelden er immers een eer in om kunstig te variëren op het thema. Er zijn echter ook duidelijke overeenkomsten aan te wijzen; het zijn de standaardkenmerken waaraan de offerscène te herkennen is. Dat geldt in de eerste plaats voor het soort goden aan wie geofferd werd: deze zijn altijd heidens. Wat dat betreft kan Vondels offerscène in *Het Pascha* – gericht tot de christelijke God, en ook in andere opzichten afwijkend van latere voorbeelden – eigenlijk niet tot het modeverschijnsel worden gerekend. Het vaakst komen Venus, Mars en Apollo voor, maar ook Juno, Jupiter, Ceres, Pallas en Cupido dalen graag voor een offer uit de hemel neer. Het hing vanzelfsprekend van het doel van het offer af welke god werd aangeroepen.⁴¹⁸ De goden werden in de offerscènes aanbeden als ‘standbeeld’ (zoals in Kruls *Juliana en Claudiaen*) of als personage: in het laatste geval kwamen ze neerdalen op een wolk uit de hemel.⁴¹⁹ De god als beeld bewoog en sprak niet, maar de neerdalende god reageerde wel op het gebrachte offer. Meestal aanvaardde hij dit sprekend, en willigde hij het bijbehorende verzoek in.⁴²⁰

De offerscène werd daarnaast gekenmerkt door een vast tijdstip en een vaste plaats van handeling. Het offer moest vlak voor het aanbreken van de dag plaatsvinden, zoals onder meer duidelijk wordt uit het gesprek van de herders in Fonteyns *Romilius en Pelagia* (1644).

CORIDON Kom, kom, spaert deuse praet, laet ons wat rasjens spoen
 Nae d’offerplaets, ick vrees dat ons sel overvallen
 De tijd.
LAURA Wel Coridon hoe meug jy doch soo kallen!
 Wy hebben nog een uur, al eer de Son op gaet.⁴²¹

Het offeren speelde zich altijd in of nabij een tempel af, dat kon zowel een gebouw als een gewijde plaats in de buitenlucht zijn.⁴²² Vanouds werd de tempel beschouwd als vrijplaats voor de ziel.⁴²³ Daar kon je het heil verwachten, zoals de koning in Heermans *Chryseide en Arimants* (1639) te horen kreeg.

’t Is nimmer quaedt (mijn Heer) te bidden voor ’t Autaar,
De Goden helpen oock, soo ’t schijnt veel eerder daer.⁴²⁴

Het materiaal dat in de muzikale tempels geofferd werd, was meestal plantaardig: het waren bloemen (maagdenpalm) en kruiden (laurier) die in het Amsterdams toneelvuur brandden. Enige dichtertelijke vrijheid was daarin echter wel geoor-

loofd, de toneeldichters moesten tenslotte rekening houden met de wensen van de verschillende goden. Vandaar dat er ook wel andere offerzaken voorkwamen. Voor Mars waren met bloed besmeurde wapenschilden nodig, Pluto moest als god van de onderwereld aanbeden worden met botjes, mensenbloed en vleermuisnekken, en op het altaar van Cupido werden door verliefde herders kusjes geofferd.⁴²⁵ Maar het beste offer was volgens de priester in *Chryseide en Arimants* een zuiver geweten – dit is tevens een van de zeldzame keren dat er een didactisch geluid klinkt binnen de Amsterdamse offermode.

Soo moet ghy weten dat de beste offerhande,
En 't beste roockwerck 't geen ons helpt in schande,
Is boven alle dingh een suyver en net ghemoedt
Daer in noch haet noch nydt, noch sonde wordt gevoedt.⁴²⁶

Ook de muziekinstrumenten die bij het offeren werden bespeeld, waren in overeenstemming met de aanbeden god. Voor Apollo liet men vedels en fluiten klinken, voor Mars trommels en trompetten.

Roer all' de trommelen. Blaes strax op uw' Trompetten
Zoo hoort den Oorlogs God dat dit voor hem geschied.
Hou op. Gewijde rey zing nu uw' offerlied.⁴²⁷

Uit de toneelstukken blijkt dat de muziek zelf eveneens gerekend werd tot het materiaal dat werd geofferd. Daarvan is bijvoorbeeld sprake in Fonteyns *Romilius en Pelagia* (1644), een tragikomedie waarin een van de meest gedetailleerde en uitgebreide offerscènes uit het zeventiende-eeuwse toneelrepertoire is opgenomen – één die bovendien vakkundig geïntegreerd is in de dramatische handeling. Vijf herders brengen een offer aan Apollo, god van de muziek. De eerste offert een kaas van schapen- en geitenmelk, de tweede een rozenkrans, de derde een bol zachte wol, en de vierde een pot honing. Maar het beste offer wordt tot het laatst bewaard: dat is de muziek zelf. Deze wordt door Coridon ootmoedig aan Apollo gepresenteerd.

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 Goddelijcke galm van onse eeuw' en dagen.
Wy brengen u geen gift van tam of wild gediert',
Maer 't geen u Godheyt heeft op onse tongh gestiert;
Een overtreflijck lied uyt vloeyend' held're keelen

Gesongen, en vermenght met snaergespeel van Veelen;
Waer by 't besnoeyde hout vol Hemels braef geluyt
Wert lieflijck ingevoeght, daer by de eele Fluyt,
En al haer toebehoor, waer in des menschen leven,
Verheught en jeughdigh wert; dit sullen wy jou geven,
Apollo, Pan, Mercur, wilt 't nemen toch in danck.
Hef Harders, hef uw' stem, geeft Goon en d'Heem'len klanck.⁴²⁸

De herders zingen vervolgens een lied waarin zij vragen om bescherming. Apollo accepteert de geofferde gaven, belooft voorspoed en stijgt weer op naar de hemel.

De Nederlandse offerscène had geen vaste muzikale kenmerken in 'retorische' zin. Dat wil zeggen: er was geen sprake van een conventionele muzikale uitbeelding van de tekst. Men gebruikte de melodieën die op dat moment in de mode waren, meestal ongeacht het muzikale karakter ervan. Wel kon het gebeuren dat men opeens een bepaalde melodie bijzonder geschikt vond voor het ten tonele voeren van een offerplechtigheid: de Franse melodie 'Heureux séjour de Parthenisse' bijvoorbeeld werd in de jaren veertig voor verschillende offerscènes gebruikt.⁴²⁹

De lofzang: tekst of ritueel?

De offerscène ging vrijwel altijd met muziek gepaard. Meestal werd er gezongen: offerscènes met uitsluitend instrumentale muziek komen nauwelijks voor – dat is een verschil met bijvoorbeeld de hierna te behandelen slaapsceñe. Het zingen gebeurde voor, tijdens en na het offer. Hiermee correspondeerde de inhoud van de liederen. Ter voorbereiding van het offer klonk een lofzang op de aanbeden god, tijdens en na het offer zong men een lied over de offerhandeling zelf. In sommige sceñes werden op die manier twee liederen gezongen, in andere klonk alleen een lofzang of waren lofzang en beschrijving van het ritueel tot één lied samengevoegd.

Bij de offerscène hoorde als liedsoort de hymne of lofzang, zoals het troostlied hoorde bij slaapsceñes en de klaagzang bij gevangensceñes en serenades. Dit liedtype was vanzelfsprekend niet voorbehouden aan deze specifieke dramatische situatie: ook buiten de context van offerplechtigheden werden op het zeventiende-eeuws toneel voortdurend lofzangen aangeheven, zoals dat ook voor klaagzangen gold.

De lofzang moest in de offerscène allereerst de wonderbaarlijke verschijning van de heidense goden rechtvaardigen. Daarnaast was zij ook bedoeld om de

tijd van het neerdalen te overbruggen. Bovendien had het zingen hier een heel praktische functie: het moest het kraken en piepen van de katrollen van de neerdalende wolk verhullen. Om beide redenen begon men dan ook met zingen vóórdat het publiek de god kon zien.⁴³⁰ Die geluidscamouflage was blijkbaar zo gewenst dat steeds wanneer er een wolk uit de hemel neerdaalde muziek klonk. Men beschikte in de Amsterdamse Schouwburg zelfs over een speciale godenlift. Als er geen lofzang van beneden kwam, dan zongen de goden zelf wel.⁴³¹

De inhoud van de liederen was in offerscènes – en trouwens ook in andere gezelschapsscènes – van minder belang dan de daad van het zingen, dus het ritueel, zelf. Gewoonlijk was dit net andersom: juist de inhoud van de liedtekst werd vaak als dramatisch middel uitgebuit. Via het lied kregen de toeschouwers informatie toegespeeld die bij de personages nog onbekend was, of werden zij door de toneeldichter belerend toegesproken. Dergelijke morele lessen zijn in offerscènes ver te zoeken. De teksten van de offerliederen geven zelden nieuwe informatie. Zij verkondigen slechts de oeroude, bekende boodschap (heidense varianten van het ‘Gloria in excelsis Deo’) of beschrijven de gelijktijdige handeling op het toneel, wat ook een ideale manier was om het publiek bij het ritueel te betrekken.

Tot dat rituele karakter droeg in dit geval niet alleen de muziek bij, maar ook de gezamenlijke beweging van de acteurs. Deze ontvouwde zich volgens een tevoren vastgesteld patroon, als in een processie. In Hoofts *Baeto* (1617) maakte de Rey van Nonnen tijdens het offeren een ‘keer om ’t autær’, in *Juliana en Claudiaen* liet Krul een gezelschap offerende herders in één ‘ordentelijke’ beweging neerknielen, en in diens *Alcip en Amarillis* (1639) gingen de personages tijdens het lofzingen ‘ordentelijk wandelende over ’t Toneel’. Zulke gelijk opgaande, vastomlijnde rituele bewegingen in het theater waren op traditionele gebruiken gebaseerd. De schilder-theoreticus Gerard de Lairese zou erop wijzen dat de Grieken reeds de gewoonte hadden om ‘terwyl zy offerden rondom de altaren te loopen; beginnende hunne gang van de linker na de regter zyde, op de manier van den zodiak; en loopende daarna van de regter na de linker zyde’.⁴³² Hij haalde daarbij Plutarchus aan, die beweerd had dat de mens altijd de hemelse bewegingen moest navolgen. Ook in de rooms-katholieke liturgie kende men vanouds de rituele beweging van en naar het dodenrijk, die eveneens gepaard ging met muziek.

Het rituele gebruik van muziek sloot intussen goed aan bij de nieuwe muzikale ideeën in de Amsterdamse Schouwburg aan het einde van de zeventiende eeuw. Deze waren sterk beïnvloed door het Franse theater. Corneille was ervan overtuigd dat gezongen woorden per definitie slecht verstaanbaar waren voor het publiek: om die reden moesten verzen die essentieel waren voor de handeling volgens hem altijd worden gesproken. Veel muziek verdween door die opvatting uit

het toneel. Dat was ook in Amsterdam merkbaar: toneelstukken die naar Frans-classicistisch model zijn opgezet, bevatten zelden aanwijzingen voor muziek. Zelf liet Corneille in zijn toneelstukken uitsluitend nog de koren en reien zingen, en dan alleen als zij werden ingezet ter verwoording van gemeenschappelijke emoties, dat wil zeggen in lofzangen en gebeden. De inhoud daarvan was voor iedereen duidelijk, ook als men niet ieder woord kon verstaan.⁴³³ Juist dus vanwege haar rituele karakter kon de muzikale offerscène uit de tragikomedies uit de eerste helft van de eeuw zonder veel moeite worden overgeplant in de latere zangspelen en spelen met kunst- en vliegwerk, beide toch geheel nieuwe genres met hun eigen muzikale en theatrale conventies.

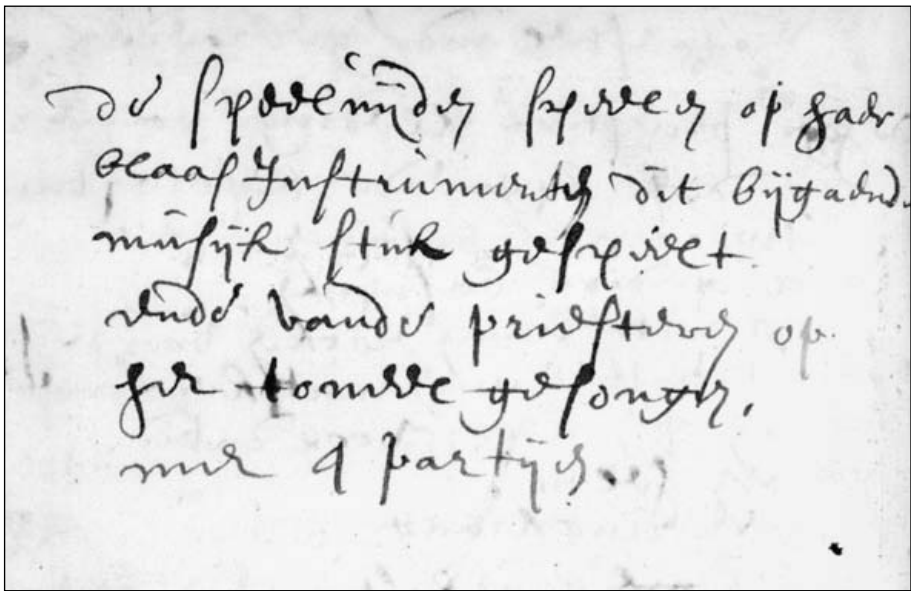
Mogelijkheid tot ensemblezang

Het tweede muzikale kenmerk van de offerscène was haar geschiktheid voor ensemblezang. De scène vormde voor de toneeldichter een ideaal voertuig om muziek op een natuurlijke manier door meerdere personages tegelijk op het toneel te laten vertolken. Door al die eenstemmig overgeleverde melodieuze zonden we dat bijna vergeten: hoeveel er in koren en ensembles is gezongen op het Amsterdams toneel.

Meerstemmige toneelpartituren zijn niet bewaard gebleven, maar uit de regieaanwijzingen in de toneelstukken blijkt dat zich geregeld een groep personages op het toneel verzamelde om een lied te zingen. Er zijn tevens voorbeelden waaruit valt af te leiden dat er op die momenten ook meerstemmig werd gezongen. Waarschijnlijk was dit het geval in Vondels *Gebroeders* (1640). Er is een exemplaar van dat toneelstuk bewaard gebleven waarin Vondel eigenhandig de rolverdeling heeft geschreven, inclusief de namen van de vier reizigers, Barend van Hoorn, Jacob Willems, Jan Nooseman en Jelis Nooseman, die volgens de toneelaanwijzing vierstemmig zongen.

de speelijden speelen op haer
blaas Instrumenten dit bijgaende
muzikstuk gespeelt.
ende van de priesteren op het toneel gesongen,
met vier partijen.⁴³⁴

In het *Treurspel van Piramus en Thisbe* van C.P. Biens (1623) werd eveneens vierstemmig gezongen. De personages in dit toneelstuk verdelen onderling de stemmen tenor, discant (sopraan), bas en contra (alt) en zingen vervolgens een Nederlandstalig lied op de muziek van het vierstemmige Franse chanson 'Allegez-



46 – Toneeldichter Joost van den Vondel vermeldde eigenhandig deze muzikale regieaanwijzing in een exemplaar van zijn treurspel *Gebroeders* (1641). Het muziekstuk dat bij het toneelstuk was gevoegd, is waarschijnlijk verloren gegaan.

moi'. Dit lied kan Biens gevonden hebben in het *Livre Septième*, een polyfone verzamelbundel die destijds onder Nederlandse amateurzangers erg geliefd was.⁴³⁵ Daarentegen werd in Van Berghs *Don Ieronimo, Marschalck van Spanjen* (1638) juist niet meerstemmig gezongen, omdat geen van de personages in staat was om de bovenstem te zingen.⁴³⁶

Zo was het ensemblezingen soms dus letterlijk als activiteit in de handeling opgenomen. Het koor begon niet zoals gebruikelijk vanuit het niets te zingen, maar er was één iemand die als voorzanger fungeerde of er verscheen een instrumentalist op het toneel die de toon aangaf. In de dialoog van Kruls offerscène in *Juliana en Claudiaen* werd zowel het instrument (viool) als de toonsoort (G) genoemd.

Ey! offer op met vreuchd' de Kunst-Godin, Kunsts schatten,
Strijck doch eens op de Veel op dat wy mogen vatten
Den thoon recht na den eys: strijck noch eens op de ge,
't Is wel, kom laet ons gaen, en dragen d'Offer me.⁴³⁷

Het gezamenlijk zingen was niet alleen een vast onderdeel van offerscènes maar ook van allerlei andere ceremoniële bijeenkomsten, zoals huldigen, ontvang-



47 – Offerscène met loflied voor de liefdesgodin Venus in Kruls tragikomedie *Cloris en Philida* (1631). In Amsterdam was dit de eerste offerscène in nieuwe Franse stijl: met plantaardige offers en voorzien van muziek. De afbeelding lijkt erg op die in Kruls liedboek van 1634: een vrouw die het vuur brandend houdt, de aanwezigheid van Cupido, de knielende minnaar, en het appelmandje.

sten, intochten, maaltijdscènes, feesten en bruiloften. Sommige van die ensemblescènes waren direct gemodelleerd naar voorbeelden uit de dagelijkse realiteit. Ook bij ‘echte’ Hollandse bruiloften werd uitbundig gemusiceerd, en de muziekrijke intochten van vorstelijke personen in Nederland waren vermaard.⁴³⁸ Andere scènes waren ofwel ontsproten aan de fantasie, of overgenomen uit het buitenlands toneel (hofceremonies), of ook wel gebaseerd op oudere toneeltradities (religieus-cultische ceremonies zoals de offerscène). Het zijn de verheven momenten uit het gemeenschapsleven die op het toneel steeds de aanleiding hebben gevormd voor dergelijke groepsscènes en ensemblezang. In achttiende- en negentiende-eeuwse opera’s leidde dit tot een bloei van massascènes, waarin het gebruik van grote koren tot een verplicht element was geworden.⁴³⁹ Maar ook bijvoorbeeld in Bidloos blijspel *De Prachtige Minnaars* (1719) zijn al zulke opera-achtige koren, en orkestmuziek met balletten te vinden.

De offerscène werd nogal eens verbonden met een huwelijksplechtigheid. Dat bleek al uit Kruls *Cloris en Philida* (1631), waar een gezelschap herders naar de tempel van Venus gaat om bloemkransen te offeren voor Lerinde en Thirsus. In een loflied wordt om geluk en voorspoed voor het bruidspaar gevraagd.

Lof en heyl zy u Godin
 Vande Min,
 Doet u Heylich Altaer branden,
 Blaeckt met u geheylight vier
 Nu wy hier
 Brenchen onse Offerhanden. [...]
 Com en brench u Offer by
 Op dat wy
 Onse Offerhand aenvaerden,
 Gunt o Goddelijcke schaer
 Aen dit paer
 Heyl en voorspoet op der Aerden.⁴⁴⁰

Vier herders lichten het offer toe, daarna geeft Venus verdere instructie. De twee geliefden moesten hun handen samenvoegen ‘tot trouwbewys en teecken, Dat voor de dootd u scheyt u liefde niet sal breecken’. Deze rituele handeling wordt gevolgd door de offerande, een tweede lied en de gelukwens van de godin. Herder Amintas besluit de scène met de woorden: ‘Godin vergunt dees twee dat sy In Liefde Bloeyen’. Daarmee verwees hij naar de Amsterdamse kamer De Eglentier waarvan Krul op dat moment nog deel uitmaakte.

Het waren over het algemeen vredige taferelen, deze bruiloftsofferscènes. Een uitzondering vormt echter Zoets tragedie *Olimpia* (1640). In dat stuk eindigt de scène namelijk niet in vreugde maar in rampspoed. Vlak ervoor zingen Tempel-Sanghers nog een lied van geluk: met dit huwelijk zijn alle rampen verleden tijd.⁴⁴¹ Maar als de priester het huwelijk gesloten heeft, blijkt de huwelijksdrank vergiftigd. De twee geliefden sterven, en kort daarop overlijdt tot overmaat van ramp ook nog de vader van de bruid. Zoets tragische voorbeeld vond in Amsterdam geen navolging.

De offerscène en de huwelijksplechtigheid komen aan het eind van de zeventiende eeuw alleen nog voor in typische muziektheaterstukken, zoals zangspelen en spelen met kunst- en vliegwerk. In die latere stukken werden het huwelijk en het offer niet langer met elkaar verbonden, maar in aparte scènes ten tonele gevoerd – ongetwijfeld om het muzikaal allemaal nog breder te kunnen uitmeten. Bidloos *Salmoneus* (1685) kan zelfs in zijn geheel als één grote muzikale offerscène worden beschouwd.⁴⁴² De volgorde en plaats in het stuk bleven de hele eeuw onveranderd: eerst het offer, dan het huwelijk. De toneelscène wees op die manier vooruit naar de latere uitbundige huwelijksapothose uit de opera.⁴⁴³

Een enkele keer werd er in een toneelstuk een offer gebracht door een individu in plaats van een gezelschap.⁴⁴⁴ Dat had vanzelfsprekend een heel ander effect op de toeschouwer. In plaats van de voltallige bezetting zag hij slechts een

enkel personage in gebogen houding voor het altaar. De suggestie van eenzaamheid werd in die situaties nog versterkt door de muziek, die vaak onzichtbaar van achter het toneel klonk. Zulke scènes vertoonden eigenlijk meer verwantschap met gevangenis- of gebedsscènes dan met de gangbare muzikale offerplechtigheden, waarin juist zoveel mogelijk personages ten tonele verschenen. Daarbij konden ook de schouwburgmuzikanten zichtbaar spelend op het toneel aanwezig zijn. Er werd gezongen door het gezelschap zelf (als het herders waren) of door een aparte rei (als het gezelschap uit hooggeplaatste personages bestond). De offeraars waren dus niet altijd dezelfde als de musicerende personages.

In het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel kon een rei of koor in principe al uit één personage bestaan, maar in offerscènes was dat zelden het geval.⁴⁴⁵ Dat blijkt uit de rei-aanduidingen die altijd een meervoud aangeven: ‘Een Choortje in ’t wit ghekleet’, ‘Rei van Sangers’, ‘Tempel Sanghers’, ‘Offer-zangers’, ‘Rey van Priesters’, ‘Tempeldienaars’, ‘Rey van Priesteren’.⁴⁴⁶ Pas in 1687 werd in een stuk het precieze aantal zangers vermeld, namelijk ‘16 Offerpriesters’. Die priesters zongen volgens de partituur van Lully’s *Cadmus en Hermione* (de opera uit 1673 waarnaar dit stuk is bewerkt) in vierstemmig koor, iets wat misschien ook in Amsterdam zo werd gedaan.⁴⁴⁷ In de eerste helft van de eeuw was de vocale bezetting beperkter. Er waren toen minder zingende personages op het toneel en ook het orkest was kleiner. Toch moet het effect op de toeschouwer hetzelfde geweest zijn. Het zuivere zingen, het rituele bewegen over het toneel, de vlammen bij het altaar – dit alles moest garant staan voor een bedwelmende uitwerking op het publiek.

De offerscène als vertoning en schilderij

Een aantal keren wordt de muzikale offerscène in de toneeltekst als tableau vivant of ‘vertoning’ gepresenteerd. Voskuyl kondigde in *Bellaria en Pandostos* (1637) zijn offerscène als zo’n stilstaand moment in de handeling aan.

De Verthooningh van d’Ambassaets tot Delphos, inden Tempel, voor ’t Autaer van Apollo, verselt met den Bisschop ende eenige Iongetjes int wit, die een Lofsangh singhen, ende daer na spreeckt de Bisschop.⁴⁴⁸

Ook Van Zeeryp bestempelde in zijn tragikomedie *Arfleura en Brusanges* (1646) de ‘Offerhande aen de Goddinne Themis’ als een ‘Vertooningh’.⁴⁴⁹

Van zichzelf bezat de offerscène al het karakter van een vertoning of stilstaand beeld. De handeling werd stopgezet op een visueel aantrekkelijk moment: het

vuur brandde bij het altaar, de rituele ommeegang was ten einde gebracht, en de personages, figuranten en musici hadden zich kunstig op het toneel gerangschikt. Het moet een feest voor het oog zijn geweest, en van daaruit slechts een kleine stap naar het tableau vivant. Veel offerscènes zullen op deze manier zijn uitgevoerd, ook de scènes waarbij de term ‘vertoning’ niet uitdrukkelijk als zodanig wordt genoemd. Dat gold bijvoorbeeld voor de scène in Graefs *Alcinea* (1671), waarbij de regieaanwijzing luidt:

Onder het zingen en gespeel, moet een gordijn geopent werden, alwaer de Koningin staende als een prachtigh stacy-beelt haer verthoont, op een verheven Tombe, omheynt van Albaensche burgers, met brandende toorts-lichten, waer voor de Koning knielend zijn offerhande doet.⁴⁵⁰

De offerplechtigheid blijkt een van de meest voorkomende thema's te zijn voor tableaux vivants in het zeventiende-eeuwse toneel, en dat gold ook voor andere muzikale ensemblescènes zoals huwelijksvoltrekkingen en vorstelijke intochten.⁴⁵¹ Het formele, statische en vaak spectaculaire karakter van zulke scènes maakte ze bij uitstek geschikt voor een bevroren uitbeelding op het toneel.

Het was dus niet alleen het muzikale van de scène waardoor het publiek in de ban raakte, maar zeker ook het visuele. Op het toneel was de offerscène dadelijk te herkennen aan het vuur, het altaar en de aanwezigheid van een groot aantal personages. Als we de regieaanwijzingen mogen geloven, werden er geregeld echte vuren gestookt. Het verbaast dan ook niet dat er in het verleden zoveel theaters zijn afgebrand. De regieaanwijzing bij Le Febures offerscène in zijn *Treurspel van Lucidorus en Lucella* (1636) luidt als volgt:

Den Althaer wert gestookt, waer onder wert gesongen van Lucidorus en Lucella: in 't stoocken wert den Hemel geopent, daer Pallas sit met haer Hemels Nimphjens.⁴⁵²

Het altaar was vanouds een vast toneelattribuut. Het werd, net als de tralies uit de gevangenisscène, genoemd in de inventarislijst van de Nederduytsche Academie (1622): ‘t viercante Outaertgen’ heet het daar.⁴⁵³ Daarnaast werd er in offerscènes regelmatig gebruikgemaakt van afgodsbeelden.

Ook door Nederlandse schilders en theoretici was de visuele kracht van het offerthema inmiddels ontdekt. De offerplechtigheid was een favoriet onderwerp geworden in schildershandboeken. De Lairese wijdde in zijn *Groot Schilderboek* (1740) een heel hoofdstuk aan het verschijnsel: een kunstenaar moest volgens hem ‘vlytig onderzoek doen in de Oudheid na de byzondere manieren en wyzen,



48 – De titelprint in Bredero's *Groot Lied-boeck* (1622) – een offer met bloemen aan Venus – laat opnieuw zien hoe nauw de theater- en liedcultuur in thematiek met elkaar waren verbonden.

welke niet alleen de Oudheid in het algemeen, maar ook elke bijzondere Landaard in zichzelf aangemerkt, gehad heeft'.⁴⁵⁴ Ook een anonieme auteur had hierover een eeuw eerder geschreven, in het boekje *Heydensche Afgoden, Beelden, Tempels en Offerhanden* (1646) dat bedoeld was voor zowel schilders als dichters. Het bestond uit twee delen, waarvan het eerste was ingedeeld naar goden (met bijbehorende attributen en offers) en het tweede naar volkeren (met hun typische offergewoonten).⁴⁵⁵ Door de Leidse hoogleraar theologie Salomon van Til werd in 1692, in zijn *Digt- Zang- en Speel-konst, soo der Ouden, als byzonder der Hebreen*, speciale aandacht besteed aan de muziek bij de oude offerplechtigheden.⁴⁵⁶

Vooral het offeren aan Venus was in de praktijk bij schilders en tekenaars geliefd. Daarvan getuigen onder meer Serwouters' boekillustratie 'De Bron der Minne' in Bredero's *Groot Lied-boeck* (1622) en het 'Eerbetoon aan Venus' van de Antwerpse schilder Simon de Vos.⁴⁵⁷ Deze eerbetuigingen aan Venus wortelden in een uitgebreide beeldtraditie, die zich in de loop der tijd trouwens ook van een heel wat minder verheven kant liet zien: op een gravure van Johannes Sadeler speelde de offerscène voor Venus zich af in een bordeel, dat dan ook heel toepasselijk 'Venushuis' werd genoemd.⁴⁵⁸



49 – Muzikaal eerbetoon aan Venus in een minder verheven context: de offerscène speelt zich af in een bordeel. Op de voorgrond van Sadelers gravure *Nachtbanket met maskerade* (1588) zijn de twee kanten van muziek weergegeven: links de eenvoudige rituele of nep-instrumenten zoals het ovenrooster en de blaasbalg-met-pook, rechts de meer hoogstaande zoals de luit en het orgel.

In de toneelstukken zelf fungeerde de offerscène eveneens als een soort schildrij. De tijd werd een moment stilgezet, en dat idee van tijdeloosheid werd nog eens versterkt door het gebruik van muziek.⁴⁵⁹ De scène werd als het ware losgemaakt van de dramatische handeling en gepresenteerd als een muzikaal *intermedio* naar zestiende-eeuws Italiaans model. Daardoor was zij eigenlijk meer tot de toeschouwer gericht dan tot de personages. Indirect oefende ze op hen echter wel invloed uit, en daarmee tevens op de handeling van het toneelstuk.

Heidense en christelijke rituelen

Dezelfde jongetjes die in 1637 in Voskuyls *Bellaria en Pandostos* optraden als witgekleed koortje voor het altaar van de heidense god Apollo, waren vermoedelijk een jaar tevoren op de schouwburg ook al ingezet in Voskuyls *Kuyssche Roelandyne* (1636). Dit vroegere toneelstuk opent met een scène die in veel opzichten vergelijkbaar is met de offerscène in *Bellaria en Pandostos*. Beide werden gepresenteerd als vertoning rondom een altaar, en in beide verscheen een bisschop vergezeld van enkele koorzangertjes. Anders echter dan in *Bellaria*, ging het in *Roelandyne* niet om een heidense offerplechtigheid maar om een rooms-katholieke mis.

Een Verthoninghe daer Roelandyne in de Misse ghesien werdt van Prins Lodewijck, hier moet een Bisschop met eenighe Coorsangertjes gheknielt mede voor 't Autaer legghen.⁴⁶⁰

Dergelijke religieus-muzikale plechtigheden komen ook in andere zeventiende-eeuwse toneelstukken voor. In Vondels bijbelse tragedies, maar bijvoorbeeld ook bij Bredero: in het vijfde bedrijf van zijn *Spel op 't oudt liedt Het Daghet uyt den Oosten* (1638) werd op de melodie van psalm 116 'De Vigilie [nachtwake] achter 't Tooneel ghesonghen'.⁴⁶¹ En in Zoets *Kornelia Bentivogli* (1650) knielde Kornelia voor het altaar om te bidden voor God, terwijl boven haar de engelen een christelijk-moraliserend lied zongen.⁴⁶²

Religie was al eeuwen verbonden met muziek. Bepaalde toneelvormen waren sinds de tiende eeuw zelfs uit de rooms-katholieke liturgie ontstaan. Het is dus niet verwonderlijk dat christelijke rituelen van begin af aan een belangrijke rol in het drama hebben gespeeld. Zij boden toneelschrijvers de ideale gelegenheid om muziek op een natuurlijke manier in hun stuk te verweven. In het Europese toneel en ook in de opera vinden we talloze van zulke naar de realiteit gemodelleerde kerkscènes, missen en gebeden.⁴⁶³

Toch kwamen religieuze plechtigheden op het Amsterdams toneel relatief weinig voor; de genoemde voorbeelden van Bredero en Zoet blijven uitzonderingen.⁴⁶⁴ Dat had in de eerste plaats een praktische oorzaak: de heidense goden konden in al hun hemelse glorie aan het publiek worden getoond, de christelijke God niet. Daarnaast was er natuurlijk de tegenstand van de kerk: deze verzette zich hevig tegen het dramatiseren van bijbelse stof en het uitbeelden van religieus ceremonieel op het toneel. Om die reden was in 1637 de opening van de nieuwe Amsterdamse Schouwburg uitgesteld: de predikanten hadden bij het stadsbestuur geprotesteerd tegen de 'verthooninghe van de superstition van de paperije als misse en andere ceremonien' in Vondels openingsstuk, de *Gysbreght van Aemstel*.

Pas een week later werd het stuk uitgevoerd, nu gezuiverd van de ‘aenstotelijkste saken’.⁴⁶⁵ Op het Amsterdams toneel waren het vooral de heidense rituelen waarmee triomfen werden gevierd. In de heidens-muzikale offer-scènes konden de dagelijkse geloofsverschillen gemakkelijk terzijde worden geschoven.



50 – Mercurius speelt Argos in slaap op zijn fluit. Schilderij van Abraham Bloemaert (ca. 1592-1596) met de klassieke muzikale slaapsce ne uit Ovidius' *Metamorfofen*.

7

Zacht ruisend daalde het inzicht neer

DE SLAAPSCÈNE

1637: De droom van Paris

Op het toneel staat een herder die op zijn staf leunt en naar zijn schapen kijkt. Zijn naam is Paris en hij is verliefd. In een blijde monoloog bezingt hij zijn geliefde en de schoonheid van het landschap. De vogels in deze valleien, zegt hij verheugd, zingen zoals nergens anders. Er is geen muziek op aarde die de zoetheid van dat geluid kan evenaren.⁴⁶⁶ Hij is gelukkig, maar toch ontbreekt er iets. Waar is zijn geliefde? Hij weet het niet. Om zijn woelende gedachten tot rust te brengen besluit hij in het gras te gaan liggen slapen.

Best legh ick mijn hier neer
Tot dat de Sonne weer
Ter zijde schiet sijn stralen: [...]
Weyt, weyt dan Schaepjes al voldoet u graghe lust,
Terwyl u Harder hier in dese koelte rust.⁴⁶⁷

Het zijn deze woorden die het begin vormen van de muzikale slaapsène in *'t Vonnis van Paris* (1637), Kruls tragikomedie die van 11 oktober tot 9 november vertoond werd 'in het schermeschool, terwijl men de schouwburg, bouwde'.⁴⁶⁸ Het was het laatste stuk dat werd gespeeld vóór de opening van de nieuwe Amsterdamse Schouwburg op 3 januari 1638.

Met de introductie van Paris op het Amsterdams toneel, een personage dat bij althans een deel van het publiek al bekend geweest moet zijn uit de klassieke

literatuur, zond Krul opnieuw een tergend verliefde minnaar de theaterwereld in. Want zijn liefde kan niet ontkend worden: hij lag hier wel kalm in het groen te slapen maar het was met hem toch minstens zo ernstig gesteld als met die andere aanbidders uit het toneelwerk van Krul, de eerdergenoemde Florentius (1627), Raniclis (1632) en Claudiaen (1634).

Voor Krul moet het personage Paris inderdaad niet meer dan een variatie op een geliefd thema zijn geweest. Het is echter wel opvallend hoe naadloos dit befaamde verhaal aansluit bij zijn modieuze thematiek. Het leek wel speciaal voor hem gemaakt. De geschiedenis over de Trojaanse prins die opdracht kreeg uit drie godinnen de mooiste te kiezen was eeuwenoud, en was aan het begin van de eeuw door de Haarlemse dichter-schilder Karel van Mander uitgebreid behandeld in zijn *Uytleggingh op den Metamorphosis* (1616).⁴⁶⁹

Krul moet zeker Van Manders bewerking van de parabel hebben gekend. Dat blijkt misschien uit zijn woordkeus, maar ook uit het feit dat hij Paris als herder en het verhaal als exempel presenteert.⁴⁷⁰ Voor het overige nam hij bij de dramatische uitwerking van het thema alle vrijheid en het meest opvallende daarbij was wel zijn gebruik van muziek. Dat was iets wat in het oorspronkelijke verhaal niet voorkwam, ook niet in de versie van Van Mander.

Paris ligt te slapen en ondertussen daalt Mercurius met de drie godinnen Juno, Pallas en Venus en een Rey van Veldt-Nimphjes zingend uit de hemel neer.⁴⁷¹ Op de melodie 'Balette Bronchorst' zingen ze over de wind en de bomen, over het stromende water en over Paris die verderop over zijn geliefde Oenone ligt te dromen.

Zuye winden,
Die ruyschend' speelt met vlaeghjes van een koele koelt
Door de Linde
Van Idas Wout en lommer; daer het Beeckje spoelt
Met een drift, van Kristalijne vliet:
En koele stroome, langhs Linde bome,
Alwaer de drome,
Of sluymer 't oogh beschiet
Van hem, van hem, van hem: die hier sijn rust gheniet.

Noch wat verder,
Omlommert vande Bomen in het dichte groen
Leydt den Herder,
In schaeuw van Loof en Linden om sijn lust te voen:
Door den droom van Oenoons lieve min,
Door stille rusjes, Voedt hij sijn lusjes,

In duysent kusjes
Met sijne Herderin,
Verlieft, verlieft, verlieft op haer met Ziel en sin.⁴⁷²

Na het lied leidt de Rey de drie godinnen naar Paris die in de toverdroom ontwaakt en overweldigd is door hun schoonheid, die het mooie van iedere aardse vrouw overtreft. De godinnen presenteren achtereenvolgens elk hun aanbod: Juno biedt hem macht, Minerva militaire roem en Venus belooft hem de mooiste vrouw op aarde, de Griekse Helena. Paris moet kiezen, maar hij twijfelt. ‘Wat toeft ghy Paris met het Vonnisse te wijzen?’, zegt Venus lachend en klaarblijkelijk zeker van haar zaak. Inderdaad wijst Paris haar uiteindelijk aan als de mooiste. Uit het vervolg blijkt dan dat Paris helemaal geen herder is maar een prins, en op Venus’ advies zegt hij prompt zijn geliefde herdersbestaan vaarwel. Hij is tot dieper inzicht gekomen, zegt hij zelf, en daarom bekeert hij zich tot het hoofse leven.

Adieu mijn Vlock! ick gae door Veneris bevel:
De liefde van Oenoon ick uyt myn sinnen stel.
En wissel nu mijn eerste min
Aen Grieckens schoone koningin:
De Herders Staf, en Boere Stock
De Schaepjes, en ’t ghewolde Vlock
Dat ruyl ick nu door Venus raet
Aen Wapens, Swaert, en Hoofsche staet.⁴⁷³

Het verband tussen slaap en muziek

Dat Krul de droom in zijn *Vonnis van Paris* als een muzikale scène presenteert is bijzonder. In het oorspronkelijke verhaal werd op die plaats immers niet van muziek gerept. Ook in Van Manders *Uytleggingh* vinden we er niets over.⁴⁷⁴ In *Paris Oordeel* (1636), een tafelspel van Hooft over hetzelfde onderwerp dat een jaar tevoren te Amsterdam was verschenen, werd evenmin muziek voorgeschreven. Het moet dus wel een succesvol eigen experiment van Krul zijn geweest, deze slapende Paris die op het toneel de neerdalende goden hoorde zingen.

Krul was in Nederland de eerste toneeldichter die Paris’ droom vergezeld liet gaan van muziek. Dat deed hij ongetwijfeld ook om toneeltechnische redenen, de muziek diende immers om het lawaai van de neerdalende wolk te verbloemen. Maar dat was misschien niet het enige. Het blijkt dat de Paris-geschiedenis in het Europees toneel vanaf het begin met muziek is verbonden, en dat lang niet altijd

in combinatie met een neerdaling. Door toneeldichters en librettisten werd het verhaal gebruikt als muzikale scène of als een gedanst intermezzo. In Engeland had Peele in *The Arraignment of Paris* (1584) de begeerde Helena van Troje in Paris' droom laten zingen.⁴⁷⁵ Later gebruikte Shirley in *The Constant Maid* (1640) de droom van Paris als een 'play-in-a-play' waarin werd gezongen en gedanst, en liet hij in *The Triumph of Beauty* (1646) eveneens de drie godinnen dansen en zingen.⁴⁷⁶ Het thema werd in Nederland gedurende de jaren 1650 tot 1665 populair als gedanst nastuk onder de titel 'Paris Oordeels Dans'. Toneeldichter Jan Vos zou daarna in zijn treurspel *Medea* (1667) het vonnis ook als een gedanst intermezzo invoegen: 'Hier wordt het oordeel van Paris, door vervormde spookten, in een dans uitgebeeldt', luidde de regieaanwijzing.⁴⁷⁷ Een jaar later werd in Wenen *Il Pomo d'Oro* (1668) uitgevoerd, een opera over het Paris-oordeel geschreven door de van oorsprong Italiaanse componist Cesti, die er in korte tijd in heel Europa furore mee maakte.⁴⁷⁸

Met andere woorden, anders dan Hooft – die zich in zijn tafelspel vooral aan de oude brontekst hield, dus aan de geschiedenis zoals beschreven in Van Manders *Uytleggingh* – voegde Krul zich blijkbaar naar een zich ontwikkelende Europese theatertraditie waarin het Paris-oordeel standaard gepaard ging met muziek. Maar is dat niet te eenvoudig gedacht? Er zijn immers geen aanwijzingen dat Krul buitenlandse stukken met muzikale Paris-dromen kende. Het is maar de vraag of hij op de hoogte was van die Europese toneelpraktijk.

Waarschijnlijk zit het dus anders in elkaar. Gezien het bovenstaande vermoed ik dat de muzikale interpretatie van het Paris-oordeel inderdaad een eigen vondst van Krul is geweest. Maar dan wel één die voortkwam uit een andere bestaande theatertraditie: namelijk de traditie van de muzikale slaapsceñe. Slaapsceñes kwamen in heel Europa sinds de Middeleeuwen voor, ook in Nederland. Voor Nederlandse begrippen moet Kruls behandeling van de scène dus tegelijkertijd nieuw en traditioneel zijn geweest: traditioneel wat betreft de combinatie van slaap en muziek op het toneel, nieuw in de interpretatie van het vonnis van Paris-thema als een muzikale scène.

Vanouds bestond er een verband tussen slaap en muziek.⁴⁷⁹ Volgens zeventiende-eeuwse opvatting gingen zowel de slaap als de muziek het verstand te boven. Bovendien waren ze in staat om de menselijke hartstochten te bedwingen, en konden ze beide de ziel voor het nieuwe openen. Tijdens de slaap vervaagde de grens tussen schijn en werkelijkheid en nam het onbewuste de overhand. Het was precies deze toestand die ook door muziek werd opgeroepen. Muziek versterkte de verbeeldingskracht van de slaper en verhoogde de uitzinnigheid die tot inzicht en wijsheid leidde. Slaap en muziek fungeerden op die manier als elkaar versterkende verstandsbedwelmers. Heel wat kunstenaars hebben zich in de loop der

tijd door deze gedachte laten inspireren. Tegenwoordig kennen we nog de praktische functie van muziek om de gedachten af te leiden of te verstrooien, en het wiegelied om kinderen in slaap te zingen.

Slaapscènes met muziek kwamen op het toneel sinds lange tijd voor. In middeleeuwse mysteriespelen werd bij de uitbeelding van wonderlijke dromen gemusiceerd en gedanst.⁴⁸⁰ En in zestiende-eeuwse rederijkersspelen was dat niet anders. Een voorbeeld is de volgende regieaanwijzing in het Schiedamse *Spel van Sinne* dat in 1606 werd gespeeld tijdens een Haarlemse rederijkerswedstrijd.

Zy stellen hem in een Zetel, genaamt Vleeslicke sorgeloosheyt ende tot teecken van triumphhe, singhen sy 't naevolgende Liedeken waardoor hij geheel vast in slaepe geraeckt.⁴⁸¹

Het lied werd – heel toepasselijk voor een slaapscène – gezongen op de melodie van een oud troostlied ('Schoon lief wilt myn troost gheven').

In muzikale slaapscènes werd een beroep gedaan op de troostende en kalmerende werking van muziek. De hartstochten moesten nu niet worden opgewekt (zoals in de serenadescène), maar juist worden getemperd. Want ook die kracht bezat muziek: zij kon het gemoed kalmeren en daarmee de ziekten van het hoofd voorkomen en bestrijden.⁴⁸²

Men was ervan overtuigd dat een overmaat aan hartstochten het evenwicht tussen de vier lichaamsvochten kon verstoren. De zwarte gal kreeg de overhand en het gevolg daarvan was melancholie (liefdespijn of 'Amor Hereos' gold daarbij als een van de ernstigste vormen). Het was zaak de elementen van het lichaam steeds in balans te houden. Daartoe waren al in de Oudheid enkele leefregels opgesteld, de 'sex non naturales', die achtereenvolgens betrekking hadden op licht en lucht, eten en drinken, beweging en rust, slapen en waken, het legen en vullen van het lichaam, en de bewegingen van het gemoed. Muziek was in dit systeem opgenomen als een effectief middel om het lichaam en de geest in positieve zin te beïnvloeden.⁴⁸³

Maar ook als het innerlijk evenwicht reeds verstoord was kon de hulp van muziek worden ingeroepen. Door de arts Johan van Beverwyck werd zij speciaal aanbevolen bij de genezing van 'Frenesye ofte Uytsinnigheyt'. Volgens hem moest de zieke:

somtjds wat verquickt [...] werden met Musijck, die de Wijs-geerige Pythagoras ingebracht heeft om de Ziele te versachten, en te bevredigen, gelijk Plutarchus schrijft [...] en de selfde getuyght [...] dat de Musijcke kan matigen de beroeringen en onsteltenisse van ons gemoedt.

En hij noemde in dat verband twee klassieke voorbeelden van geestesgestoorden die door muziek waren genezen.

Empedocles bracht een rasant Jongman door sangh tot sijn selven; en
Clinias plach de gramschap met het Liere-spel over te doen gaen.⁴⁸⁴

Precies deze temperende functie moest de muziek vervullen in Van Milderts toneelstuk *Harcilia* (1632), maar daar blijkt het tevergeefs. Op het moment dat *Harcilia* hevig vertwijfeld uit haar droom wakker wordt, ontaardt haar slaapsce ne in een waanzinsce ne, die zo verschrikkelijk is dat *Lerdenia* uitroept: ‘O God soo wilt vergaren, De sinnen van Me-vrou, verlicht haer groote smert, vertroost haer arme ziel en aengevochten hert’.⁴⁸⁵ Er klinkt muziek, maar die helpt al niet meer. *Harcilia* pleegt zelfmoord. Ook in Colevelts *Hertoginne van Savoyen* (1634) komt zo’n waanzinsce ne voor.⁴⁸⁶ En in Arendsz’ *Roeland* (1686) poogt men de razende titelheld eveneens met muziek te genezen (‘Licht raakt zyne razerny, Als meermaal is gebeurt, daar door wat aan ’t bedaaren’).⁴⁸⁷

Muzikale slaapsce nes

De conventie van het muzikale slapen ontwikkelde zich in het zeventiende-eeuwse theater tot een stereotiepe sce ne die gekenmerkt werd door een reeks vaste elementen waarvan de muziek er slechts  en was. Veel Europese toneelschrijvers en librettisten verweefden zo’n muzikale slaapsce ne in hun toneelstukken en opera’s.⁴⁸⁸

In Nederland was het Theodore Rodenburgh die de sce ne nieuw leven inblies, allereerst in zijn tragikomedie *Trouwen Batavier* (1600), waar hij *Orania* slapend in de gevangenis toonde, en later in *Batavische Vryagie-spel* (1616), *Keyser Otto en Galdrada* (1616-1617), *Hertoginne van Savoye* (1619) en *Mays* (1643).⁴⁸⁹ Hij ging steeds creatief met de mogelijkheden van de sce ne om. Geen van zijn slaapsce nes is hetzelfde en binnen de context van het toneelstuk dienden ze ook iedere keer een ander doel.⁴⁹⁰ Een mooie vondst – die echter door geen van de latere dichters werd nagevolgd – is de slaapsce ne in het tweede deel van *Keyser Otto*: *Laura* reageert eerst ge rgerd op de muziek (ze wil rust en geen vermaak), valt vervolgens toch in slaap en begint dan hardop in haar slaap te praten zodat minnaar *Flavio* haar kan afluisteren.

Hooft liet in *Geeraerd van Velsen* (1613) de *Rey van Aemstellandsche Jofferen* een beschouwend troostlied voor *Machtelt* zingen: maar zij was het niet die hier in slaap viel maar de *rei* zelf, *Machtelt* biddend achterlatend.⁴⁹¹ Dit is het eerste toneelstuk waarin de muzikale slaapsce ne gepresenteerd werd als een

brenger van inzicht. Omdat de scène aan het slot van het stuk geplaatst was, had zij echter geen invloed op de handeling – dit gold ook voor een aantal andere slaaps scènes, zoals die in Kemps *Moort van Sultan Osman* (1623) en Hoofts *Baeto* (1626). In het eerste treedt Osman als zingende wraakgeest op voor de ogen van de dromende keizer Mustapha en bij Hooft verschijnt Baeto's gestorven geliefde Rycheldin zingend in zijn slaap. In Costers *Polyxena* (1619) zingt een rei van Trojaanse vrouwen een troostlied voor Hecuba en haalt er speellieden bij om haar nog beter te laten slapen.

Door Colevelt werd in *Graef Floris en Gerrit van Velsen* (1628) een nieuwe formule voor de slaaps scène uitgevonden. Bij hem daalden de Hemelsche Reyen tijdens Machtelts slaap van boven uit de lucht zingend op het toneel neer, met een troostlied over de gemoedsrust. Dat gebeurde midden in het spel, wat hem de mogelijkheid gaf om door de verlichting en het verworven inzicht van zijn hoofdpersoon een wending te geven aan de plot – zoals ook Krul en Van Arp dat zouden doen in 't *Vonnis van Paris* (1637) en *Chimon* (1639). De scène ontwikkelde zich volgens een vast patroon: steeds is er het slapende personage, de neerdaling van goden uit de hemel (Mercurius en de drie godinnen bij Krul, Venus en Pallas bij Van Arp), een troostlied, de verlichte reactie bij het ontwaken en het nieuwe positieve plan voor de toekomst.

Muzikale dromen waren voor de personages duidelijk prettiger dan dromen zonder muziek. Die laatste konden bovendien ontaarden in waanzin scènes (dat is het geval in Costers *Polyxena*, Van Milderts *Harcilia* en Colevelts *Hartoginne*). 'Hier is wat stilte', luidde Colevelts regieaanwijzing in *Hartoginne van Savoyen* (1634) op het moment dat de hertogin in slaap viel. Dit is de enige keer in het gehele zeventiende-eeuwse toneel dat dit uitdrukkelijk werd voorgeschreven, en het was niet voor niets, want de stilte was hier letterlijk een voorbode voor de storm. De muziek hield op, de stilte viel, en de rampen stortten zich vervolgens over de hertogin.

Ook in het komische toneel kwamen slaaps scènes voor, maar veel minder vaak dan in ernstige spelen. De slaaps scène verschilde in dat opzicht dus van de serenade, die juist in het komische genre zo'n grote opgang maakte. De komische slaaps scène dreef wel op een vergelijkbare manier als de serenade de spot met haar ernstige tegenhanger.⁴⁹²

Er moet een verschil worden gemaakt tussen muzikale slaaps scènes en zogeheten 'droomvertellingen'. Droomvertellingen zijn dromen die binnen een toneelstuk worden medegedeeld door ontwaakte slapers.⁴⁹³ Onder invloed van de klassieke literatuur (vooral van Seneca) hadden deze in de zeventiende eeuw een vaste plaats in de Nederlandse tragedie verworven. Meestal ging het om een vrouw die vertelde hoe de geestverschijning van een gestorven familielid haar in een droom gewaar-

schuwd had voor naderend onheil. De toneeldichter knoopte aan haar monoloog een moralistische les vast die bij Seneca ontbrak, en hij liet op het geheel een discussie volgen waarin de betekenis van de droom in twijfel werd getrokken: ‘De dromers zijn onwijs die na drooms vruchten talen’, zei bijvoorbeeld Heereman in Rodenburghs *Trouwen Batavier* (1617) en zijn compagnon Zeegheer voegde daaraan toe: ‘De dromens beeld is niet als een verwaende schijn’.⁴⁹⁴

In overeenstemming met hun aard hechtten vrouwelijke personages over het algemeen meer waarde aan dromen dan mannen.⁴⁹⁵ De vrouw werd minder standvastig geacht dan de man. Zij liet zich gemakkelijk door haar gevoelens meeslepen en was daardoor bijzonder vatbaar voor fantasie- en droombeelden. Fluria’s vertwijfelde uitroep in Van Dorstens *Tragedie van Lucidamor en Fluria* (1633) gaf dat wankele karakter van de vrouw goed weer.

O! Crancke cracht des Vrous, hoe swack zijn wy helaes?
Ons Sinne tommelen staech van d’een op d’ander plaets.⁴⁹⁶

Anders dan in de droomvertellingen werd door de personages in slaaps scènes nooit getwijfeld aan het dromen (ze hadden het wonder immers net met eigen ogen gezien). Ook wat de muziek betreft bestond er een duidelijk verschil tussen de twee: de slaaps scène ging altijd met muziek gepaard, de droomvertelling nooit.⁴⁹⁷ Muziek had in de slaaps scènes in de eerste plaats een betoverend en bedwelmend effect, zowel op de personages als op het publiek. Maar daarnaast had ze ook een heel praktische functie: zij diende om de tijd te overbruggen en daarmee tevens het ontbreken van visuele actie op het toneel in klank te compenseren. Het opmerkelijke daarbij was dat juist op dit meest teruggetrokken moment in het toneelstuk, waarop de handeling als het ware werd stilgezet en er ogenschijnlijk niets meer gebeurde, vaak de belangrijkste wending in de plot plaatsvond. Het leven van de slapende personages was na deze muzikale scène zelden hetzelfde als ervoor. Voor de slaaps scène gold dus hetzelfde als voor de gevangenscène: een dieptepunt in het verhaal werd een hoogtepunt in het drama.

In de opera was de slaaps scène minstens zo geliefd als op het toneel. Zij bezat daarin bovendien – anders dus dan de toneelscène – van meet af aan ook muzikale kenmerken.⁴⁹⁸ Monteverdi sprak in 1627 van ‘armonie imitanti il sonno’ (muziek die de slaap imiteert), wat bij hem in de praktijk werd vertaald in circulaire, zich herhalende melodieën met vreemde harmonische schommelingen en abnormaal lang aangehouden slotnoten en cadenzen.⁴⁹⁹ In de latere Franse opera werd de ‘sommeil’ een vaststaande muzikale vorm die door componisten ook naar andere muzikale genres werd overgeplant (cantates, instrumentale ensemblemuziek, oratoria en het ‘grand motet’).⁵⁰⁰ Deze ‘sommeil’ was in 1670 door Lully geïntroduceerd in zijn comédie-ballet *Les Amants Magnifiques*. Ook voorheen be-



51 – In een droom ziet de minnaar zijn geliefde, maar als hij ontwaakt is ze verdwenen. Het thema van de bedrieglijke droom was niet alleen bijzonder populair in de Nederlandse liedboeken, maar tevens wijdverbreid in de Europese literatuur – getuige deze prent in de bundel *Emblemata Amatoria* (1683) van de Engelse dichter Philip Ayres. De viool op tafel verwijst naar de zinsbegoochelende werking van muziek.

stonden er in het Franse theater al wel muzikale slaaps scènes: net als hun Engelse, Spaanse en Nederlandse tegenhangers hadden deze echter nog geen vaste muzikale kenmerken.

Kenmerken van de scène

De slaaps scène komt in het toneelstuk altijd op een moment van hevige emotionele spanning. Een personage wordt gekweld door een onrustig gemoed als gevolg van de liefde, of door rampen en ongeluk in het algemeen. 't Vermoeide zinnenkoor tot sluymeren my dreven', zegt Orania in Rodenburghs *Trouwen Batavier*.⁵⁰¹ De slaper of slaapster kon een eenvoudige herder of boer zijn, maar ook een koning, hertog of prins. Vooral die hooggeplaatste personages hadden het moeilijk. Herders waren doorgaans wel gezond in hun hoofd, die gingen als ze moe waren van het

piekeren gewoon liggen en vielen dan in slaap. ‘Best legh ick mijn hier neer’, zei Paris en hup, daar droomde hij al onder een boom. ‘Ay me! wat gaet my aen?’, verzuchtte Faunia in Voskuyls *Dorastus en Faunia* (1637) en ging toen liggen slapen: ‘best dat ik my verpoose, En legh my neder hier te rusten in de roose’.⁵⁰² Kruls Helena gaf zich eveneens moeiteloos over aan de slaap.

Natuur verkracht myn Geest, en wil dat ick met lust
Hier onder ’t Elsen loof, my slapende wat rust: [...]
Buyght teere voetjes buyght, rust neder in het groen,
Daer mijn verliefde Ziel haer middach slaep wil doen.⁵⁰³

Voor de hoger geplaatste personages was het vaak niet zo eenvoudig. Hun zorgen en verantwoordelijkheden waren te groot. Ze gingen wel liggen, maar dat hielp niet. Ze moesten smeken om slaap en gebruikten muziek om te kunnen inslapen. ‘Hebt ghy rampsalighe in sluymeren noch lust?’, vroeg men verbaasd aan Moors hertogin in *Olimpia* (1635), en dit was inderdaad het enige waarnaar Olimpia nog verlangde. De slaap werd door de getergde personages als een toevluchtsoord verwelkomd, bijvoorbeeld door Hecuba in Costers *Polyxena* (1619).

Blyft by my Maeghden en versacht my met gestreel,
Verquickt mijn droeve geest met aengenaem ghespeel:
Maakt zo de gangen van myn bange suchten ruymer.
Verweckt mijn ziele toch een weynichjen gesluymer.⁵⁰⁴

Maar soms konden zelfs in de slaap de kwellingen niet ontvlucht worden.⁵⁰⁵ De menselijke fantasie werkt immers gestadig door, of het nu dag is of nacht. In Van Milderts *Harcilia* (1632) roept prinses Harcilia dat haar onrust veel te zwaar is voor het zachte bed. Ze moet door haar bedienden met overredingskracht tot slapen worden gedwongen. ‘Speelt dan myn droevich leyt’, zegt ze uiteindelijk zonder veel overtuiging: ‘k Sal my tot slapen pijnen’.⁵⁰⁶ De muziek klinkt en Harcilia valt in slaap. In haar droom verschijnt vervolgens de geest van haar geliefde die haar persoonlijk zijn dood komt verkondigen. De muziek is dan allang opgehouden, en Harcilia wordt geheel desolaat wakker.

Er zijn verschillende soorten muzikale slaaps scènes. Sommige hebben alleen muziek om de personages te laten inslapen, in andere klinkt de muziek ook tijdens de slaap zelf.⁵⁰⁷ Muziek om de slaap op te wekken werd onder meer gebruikt door Van Mildert in *Harcilia* (‘Daer wert gespeelt. Hercilia sluymert, Lerdenia, en pandora vallen in slaep) en door Voskuyl in *Dorastus en Faunia* (‘Hier wort binnen op instrumenten gespeelt, ende een weynigh ghespeelt hebbende droomt zy’).⁵⁰⁸

De muziek klonk in zulke scènes meestal onzichtbaar achter het toneel. Uitzonderingen zijn de personages die zichzelf in slaap zingen (zoals Jacinta in Rodenburghs *Hertoginne van Savoye*), en de scène in Moors *Hel- en Hemelvaert van Theodore en Constasy* (1630) waarin Theodore zichtbaar voor het publiek de duistere Pluto in slaap speelt om met zijn geliefde uit de onderwereld te kunnen vluchten.⁵⁰⁹

De slaapverwekkende functie van muziek verdween in de loop van de eeuw van het toneel. De aandacht verschoof langzaam maar zeker naar de muzikale uitbeelding van dromen, en deze ontwikkeling vond zowel in het gesproken toneel als in de opera plaats.⁵¹⁰ Het in slaap vallen op muziek werd in strijd geacht met de dramatische waarschijnlijkheidswetten. Binnen de vernieuwde dramaopvatting naar Frans-classicistisch model was geen plaats meer voor de traditionele associatie van muziek met de hemelse harmonie der sferen. Men koos nu liever voor een slaapdrank in plaats van muziek. In zijn kunst- en vliegwerkspel *Ghulde Vlies* (1667) paste Meyer zelfs de oude legende waarop zijn stuk gebaseerd was bij die nieuwe opvatting aan: volgens hem was de enge draak niet door Orpheus in slaap gespeeld, zoals men altijd zei, maar was hij door Medea's toverdrank bedwelmd.⁵¹¹ Men begon daarnaast ook kanttekeningen te plaatsen bij de magische en heilzame werking van muziek. Men geloofde wel dat muziek in staat was het verontruste gemoed te bedaren, maar niet dat zij het kon genezen. Genezing bracht alleen het verstand. 'O Reden, geneez' zyne smart, Hoe ongelukkig is, als gy 't verlaat, een hart!', riep men uit in Arendsz' treurspel *Roeland* (1686), nadat eerst gepoogd was de arme, door liefde tot razernij gedreven Roeland met 'zang, en snaarenspeel, en zoete mommery' te kalmeren.⁵¹² Voor de betoverende kracht van de zingende sirene maakte men trouwens een uitzondering, daar was het tenslotte onderdeel van het verhaal: zowel in Dubbels' *Tooneelspel zonder Tooneelspel* (1671) als Peys' *De Toveryen van Armida* (1681) gingen de personages door haar verleidelijke zingen onder zeil.

Werd in bovenstaande slaapscènes de muziek ingezet om personages te bedwelmen en daardoor in slaap te laten vallen, in andere scènes klonk de muziek uitsluitend tijdens het slapen. In Kruls *Vonnis van Paris* werd zichtbaar gemusiceerd terwijl Paris sliep, en in Rodenburghs *Batavische Vryagie-Spel* klonk onzichtbare muziek tijdens Celestyna's slaap ('Celestyna slaept, binnen de gardynen wert gesongen en gespeelt').⁵¹³ De muziek fungeerde als concrete overbrugging voor het slapen in Bredero's *Stommen Ridder* ('twee turksche jagerinnetjes' zingen tijdens de slaap van Palmerijn). Dat gold ook voor De Koninghs *Simson* (Delila en kapper Barneus zingen terwijl Simson slaapt), en bovendien voor alle scènes waarin hofdames troostliederen zingen voor hun slapende koninginnen en prinsessen. Steeds zijn het de reële personages uit het toneelstuk die wel zichtbaar zijn voor de andere personages op het toneel en het publiek, maar niet voor de slaper met

gesloten ogen zelf – een gegeven dat op de bühne een mooi dramatisch effect te-
weeg kon brengen.⁵¹⁴ In andere scènes fungeerde de muziek als de uitbeelding
van wat de slaper in zijn droom zag: hij was op het toneel de enige die de goden
zingend uit de hemel zag neerdalen en tevens de enige die de muziek kon horen.⁵¹⁵

Het waren meestal de goede goden die vergezeld van muziek het toneel
betraden. Wraakgeesten en geesten van doden zongen niet.⁵¹⁶ Een uitzondering
op deze regel was echter Kemps slaapsceène in *Moort van Sultan Osman* (1623). Het
publiek zag plotsklaps vuur en bliksem, daarna klonk er als contrast zachte muziek
van strijkinstrumenten om de slaap op te wekken, en vervolgens verscheen de
geest van Osman voor de ogen van de dromende keizer Mustapha om hem zin-
gend zijn wraak te verkondigen. Het was zelfs nog veel griezeliger, want voordat
hij de geest zág, had Mustapha hem al dreigend achter het toneel met de instru-
menten mee horen neurieën. ‘k Denc dat Phebus af comt dalen’, had hij op dat
moment tegen zijn bedienden gefluisterd, en die opmerking was veelzeggend: net
als het publiek verwachtte Mustapha in deze context geen wraakgeest maar een
zingende god die uit de hemel neerdaalde. Dit geeft weer aan hoe sterk die con-
ventie was, dat de goede goden zongen en slechte geesten niet. Intussen bracht
Kemps wraakgeest door te zingen wel hetzelfde positieve effect bij zijn slaper te-
weeg als de conventioneel neerdalende god. De keizer onderging in deze scène de
ommekeer van zijn leven. Hij ontwaakte met het heldere inzicht ‘dat ’t beter is be-
mint te worden dan ghevreest’ (tevens het motto van de tragedie) en besloot dien-
tengevolge zijn leven te beteren.

De muzikale droom als gezegend orakel

Dromen golden vanouds als bron van wijsheid – daar konden de twijfelende
Nederlandse toneelpersonages uiteindelijk niet aan tornen. ‘Waerheytshynzels-
dromen’ noemde Rodenburgh ze in zijn toneelstuk *Hertoginne van Savoye* (1619).⁵¹⁷
En ook Van Mildert wees er in *Harcilia* (1632) op dat het slapen noodzakelijk was
om tot inzicht te komen.

Denckt niet datse selfs by u sal neder comen
O neen het sal geschien u klarelijck door dromen
Princes myn liefstenjen hebt ghy tot weten lust
Soo leght u datelyck hier op dit bedt te rust.⁵¹⁸

Homerus had in de *Odysee* de droom gelokaliseerd bij het dodenrijk, de plaats
waar de zon onderging.⁵¹⁹ Van daaruit bestond er contact met de bovennatuurlijke
wereld. In de nacht keerden de krachten van de chaos terug, en kon de mens in

zijn droom ontwaken voor de waarnemingen van een andere wereld waar de toekomst zich aan hem voordeed. In de bijbel was de droom een middel dat God gebruikte om zijn oordeel aan de mens kenbaar te maken, in de vorm van een waarschuwing, verbod, belofte of voorspelling, en meestal overgebracht door engelen. In de klassieke literatuur waren het wraakgoden of zielen van doden die de goddelijke boodschap aan de slaper meedeelden, via dromen die vaak zwaar zijn van naderend onheil. De droomvertellingen in het Nederlandse toneel waren naar dit klassieke senecaanse model gekopieerd en bevatten bijna altijd de vooraankondiging van een catastrofe.

Dat was anders in de muzikale slaapsène. Daarin was vaker sprake van troostrijke dromen waaruit de personages verlicht en met heldere geest wakker werden. Zulke dromen brachten het gemoed tot bedaren. In Colevelts *Graef Floris en Gerrit van Velsen* (1628) kon Machtelt na het lied van de Hemelsche Reyen dan ook verheugd uitroepen.

O rust, ghewenste rust, wat is my overkomen? [...]
Mijn sieltjen is verlicht van 't gheen ick heb verstaen
Door 's Hemels heyl'ge stem, en deughdelijck vermaen.⁵²⁰

In Hoofts *Baeto* (1617) hoopte Baeto de troost na het ontwaken nog te kunnen vasthouden.

Wilt óren, dit geluidt bemuuren; en doet stremmen
Zó styf als diamant de góddelycke stemmen;
En nagheltze' in myn borst: op dat ick, met haer kracht,
In spoedt en theghenspoedt, gewapent hóuw' 't gedacht.⁵²¹

De heilzame combinatie van slaap en muziek verrichtte wonderen voor lijf en ziel. Bovendien brachten de muzikale dromen inzicht. De verwondering hierover bij de ontwakende personages was groot. Ze hadden per slot van rekening de goden gezien, iets wat een normale sterveling zelden vergund was.⁵²²

O wat heb ick ghesien met mijn beslooten ooghen!
Wat heeft my inden droom verscheenen, staen vertooghen,

roept Hoofts Rey van Aemstellandsche Jofferen uit in *Geraerd van Velsen* (1613). 'Sulck dromen leven is', verzucht Celestyna in Rodenburghs *Bataviese Vryagie-Spel* (1616). 'Wat's dit? waar ben ik? wat geluit verzacht myn zinnen?', mompelt Roeland in Arendsz' treurspel *Roeland* (1686). En in Van Arps tragikomedie *Chimon* (1639) zegt de hoofdpersoon verbaasd:

Droom ick, Chimon? ontwaecht, en is hier niemant niet?
Wat aengenaem ghesicht, is in myn slaep geschiet,
Wat Goddelijcker glans, heeft my 't ghesicht ontloocken,
Wat Goddelijcker Rey, heeft in myn slaep ghesproken,
Wat Goddelijcker beelt, heeft my 't verstant ontdeckt,
Chimon ghy zijt als nu, als vander doot verweckt.⁵²³

Net als in Kemps toneelstuk vond ook in *Chimon* de belangrijkste dramatische ommekeer plaats tijdens de slaapscene. Prins Chimon is op het land gaan wonen, maar komt door deze hemelse gebeurtenis tot inkeer en gaat terug naar het hof. Hij is 'door Liefde verstandigh' geworden, zegt hij zelf (het motto van het toneelstuk), en dat heldere inzicht werd op het toneel verbeeld door de muzikale neerdaling van Venus (liefde) en Pallas (verstand).

Vaak verkondigde de muzikale droom in het zeventiende-eeuws toneel dus helemaal geen catastrofe, maar was zij daarentegen juist bedoeld om een personage de weg in het leven te wijzen. De muziek fungeerde hier als een reinigingsmiddel, als een middel tot katharsis, waarmee zij precies de functie vervulde die Aristoteles al aan de muziek had toegekend. Met andere woorden, het wakker worden was hier niet alleen letterlijk maar ook figuurlijk bedoeld: het was een ontwaken in de zin van bewust worden.⁵²⁴ In dat opzicht kan de slaapscene vergeleken worden met andere orakelscenes uit het zeventiende-eeuws toneel: de echoscene, de raadselscene en de kluizenaarscene.⁵²⁵

Het was pure inspiratie die uit de hemel op de slapende personages kwam neergedaald. Wat dat betreft waren zij allen in zekere zin ook kunstenaars. Men zei immers dat de ware dichter zijn inspiratie ontving in een met de droom vergelijkbare toestand.⁵²⁶ Tijdens de slaap werden de emoties uitgeschakeld maar niet de verbeelding. Die werkte dag en nacht door. 'Al zyn de zinnen slaep de gheest doch niet en rust', merkt Celestyna op in Rodenburghs *Batavierse Vryagie-Spel* (1616). 'Nochtans zo waecht de gheest al dromen onze zinnen', zei Heereman in Rodenburghs *Trouwen Batavier* (1617) het haar na. En Constantinus in Van Swols tragikomedie *Constantinus* (1637) riep op zijn beurt uit: 't Gevoel my dooft, ay my! ick waeck en schijn te droomen'.⁵²⁷ De werkelijkheid raakte op de achtergrond, de verbeelding nam de overhand en de creativiteit bereikte een hoogtepunt doordat het onbewuste zich vrij kon manifesteren. De dichter moest letterlijk buiten zinnen raken om de goddelijke wijsheid te ontvangen. Dat krankzinnig worden was een direct uitvloeisel van de melancholie die alle genieen kenmerkte. Zoals Van Beverwyck (in navolging van Aristoteles) het aanduidde in zijn *Schat der Ongesontheit* (1663):

211.
Constantinus:

Aen

Me Iuffr. Anna Roemers, In Sprockel, 1630.



Amsterdam, By Gerrit Iansz Boeck-verkooper, op de hoek vande
Doele-tract in den Engel. 1637.

52 – De slapende Constantinus onder een wolk van muzikale dromen, afgebeeld op de titelpagina van Van Swols toneelstuk *Constantinus* (1637). Net als in Hoofts tragedie *Baeto* (1626) verschijnt in dit stuk de zingende geest van de gestorven geliefde voor de ogen van de slapende titelheld.

De wijs-geerige Aristoteles stelt [...] waerom dat die menschen, die in verstant, konsten, geleertheyt ofte regeeringe uyt-gemunt hebben, al-legader Melancholijck geweest zijn; waer van hy oock veel redenen by brengh. En hierom wert de Melancholye het element van de fraeye Geesten, en de moeder der wysheyd genoemt. Dan insonderheydt heeft dit plaets in de Poëten.⁵²⁸

Met precies die voorstelling van de geïnspireerde dichter als ziener had Rodenburgh in 1619 zijn theoretische verhandeling over de poëzie *Eglentiers Poëtens Borst-Weringh* geopend. Als een echte toneelherder heeft de ik-figuur zich onder een boom te ruste gelegd, en ook zijn roeping als dichter wordt door hem bijna beschreven alsof hij de hoofdrol speelt in een muzikale slaapscene.

[...] en half droomende scheent of ick zach Wetringh-waerts in eenicheydt wandelende een persoon, eerwaerdich van aenghezichte, en statich in wezen, met brandende ooghen, en boven 't ghemeen vermoghen der menschen doorzichtich, uyt de volle melck-borsten vlietende milde straelen, die drie Ionghelingen, d'ene hebbende een Apolloos harp, d'ander een schalmeye, en de derden een trompet, alle drie erenstich yverende om te ontfanghen de voedende Melck-straelen, het hoofd bekruld met blonde goud'lijcke hayren [...] en ick begheerich zynde om te weten wie 't was, zeyde my Poësia te zyn, waer door ick so ontroerde dat myn sluymeringh brack, greep mijn pen, en schreef.⁵²⁹

Troost van strijkinstrumenten

De Nederlandse slaapscene kan net als de andere muzikale toneelscenes niet herkend worden aan de muziek. Toneelschrijvers gebruikten allerlei melodieen door elkaar, zodat daar geen duidelijk systeem in te ontdekken valt – een systeem althans dat vergelijkbaar is met het muzikale slaapidoom van de operascene. Van het merendeel van de slaapscenes is de muziek bekend.⁵³⁰ Die is over het algemeen rustig van karakter (een vlug en vrolijk deuntje lijkt in zo'n situatie ook niet erg van toepassing), maar andere typerende eigenschappen ontbreken. De tekstuele verwijzing naar een ouder slaaplied werd soms wel opzettelijk en met humor gekozen. Dat gold klaarblijkelijk voor de melodie van het vredige 'Wanneer ick slaep', gebruikt door Kemp voor het wraaklied in *Moort van Sultan Osman* (1623).⁵³¹

De melodie 'Op wat lossen gront' die Graef in *Aurora en Stella* (1665) inpaste als troostzang voor de slapende prinses Aurora verwees rechtstreeks naar een lied in *De Wyzes Voorzigtige Dolheit* (1650), waar het gezongen werd op een

precair moment: de koning bezwijmt onder een vergiftigde drank en merkt nog net dat hij bedrogen is.⁵³² Ongemerkt werden hier de twee kanten van de muziek in één melodie verenigd: zij werkte bedrieglijk en vervreemdend voor de koning, maar vijftien jaar later juist genezend en troostrijk voor Aurora. Zo werd de muziek door Rodenburgh met recht een ‘Hemelsche beweeghster vande sinnen’ genoemd.⁵³³

De slaapsce`ne werd wel op twee andere manieren muzikaal gekenmerkt. In de eerste plaats ging ze vergezeld van een vast liedtype: het troostlied (er werden ook wel andere liedsoorten gebruikt, maar dit komt het vaakst voor).⁵³⁴ Voorts werd meestal gebruikgemaakt van een snaar- of strijkinstrument, dat steevast onzichtbaar van achter het toneel werd bespeeld. Het was in het theater vanouds gebruikelijk om een bovennatuurlijke sfeer te creëren met onzichtbare muziek van strijkers.⁵³⁵

De regieaanwijzingen vermelden een ‘viool’, ‘violen’, ‘violonsen’ en ‘snaaren-spel’.⁵³⁶ Ook in Van Arps tragikomedie *Chimon* (waarin de instrumentale muziek niet nader werd aangeduid) zal gebruik zijn gemaakt van strijkinstrumenten, ondanks Chimons verbaasde en verdwaasde uitroep die daarmee in tegenspraak lijkt.

Wat Sackpijp, of wat Lier, wat Noortsche-balck ist,
Die my drijft tot de slaep, dat wou ick dat ick wist.⁵³⁷

Die opmerking was vermoedelijk vooral bedoeld om *Chimon* te karakteriseren als een onmuzikaal personage, en zij zal daardoor op het publiek zeker een komische uitwerking hebben gehad: de prins die een herder wil zijn en niet eens het verschil hoort tussen een doedelzak en een strijkinstrument (dat in werkelijkheid geklonken moet hebben). Ook in andere opzichten speelde *Chimon* zijn herdersrol nogal onhandig, hij ging bijvoorbeeld onder een boom liggen als een dronken boer in plaats van als een sierlijke herder, en legde daar vervolgens in zijn monoloog ook nog eens de nadruk op.⁵³⁸ Zijn hele optreden leek zo wel een slapstick van de traditionele slaapsce`ne. Verderop in het stuk ontwikkelde de sce`ne zich echter toch op de conventionele manier. Er daalden goden zingend uit de hemel neer en *Chimon* ontwaakte uiteindelijk met een verlicht gemoed uit zijn muzikale toverslaap.

In Arendsz’ treurspel *Roeland* (1686) werd de melancholieke *Roeland* vermaakt ‘met zang, en snaarenspeel, en zoete mommery, op zyne kwaal gepast’, en in Schouwenberghs slaapsce`ne in *Sigismundus* (1647) merkte een personage op dat ‘het konstig snaargespeel den moed verlichten kan’.⁵³⁹ Daar ging het in deze dramatische context precies om: om het sussen van het gemoed met behulp van muziek. In de toenmalige gezondheidsleer werd het geluid van zoete muziek, ruisend water

I. van Arps

CHIMON.

Op de Reeghel:

Door Liefde verstandigh.

TREUR-BLY-EYNDENT-SPEL.

Ghespeelt in de Schouw-Burgh op Kerremis, 1639.



AMSTERDAM,

Gedruckt by *Nicolaes van Ravesteyn.*

Voor *Dirck Cornelisz Hout-haeck*, Boeckverkooper
op de Nieuwe zijds Kolck, Anno 1639.

53 – Slapende vrouw bij een stromende fontein op de titelgravure van Van Arps tragikomedie *Chimon* (1639). In de zeventiende-eeuwse medische literatuur werd het geluid van harmonische muziek, ruisend water en klaterende fonteinen aanbevolen om de geest tot rust te brengen.

en zacht klaterende fonteinen aanbevolen om de geest tot rust te brengen, en op zeventiende-eeuwse afbeeldingen van slaaps scènes is dan ook vaak precies een van die kalmerende elementen te zien: stromend water, een muziekinstrument of een fontein.⁵⁴⁰

Het was dus niet voor niets dat Krul in zijn slaaplied de goden had laten zingen van ‘ruyschende winden’, ‘koele stroomen’ en een ‘kristalijne vliet’. Muziek vloeiend als water, dat was het wat het wankele gemoed kon kalmeren – het doet denken aan new-age cd’s met het geluid van ruisende golven. In de context van die zeventiende-eeuwse slaaps scènes was de combinatie intussen wel veelzeggend: het stromende water werd traditioneel gezien als symbool voor de droom.

Visuele aantrekkingskracht van de scène

Muziek kon in de slaaps scènes – ik zei het eerder al – een handig middel zijn om het ontbreken van visuele actie te compenseren. Terwijl een personage sliep konden zijn gevoelens in een lied worden verwoord, of hij kon bijvoorbeeld als personage nader worden gekarakteriseerd. Daar was op dat moment alle tijd voor.

Maar in veel slaaps scènes was het net andersom. Daarin was juist van alles op het toneel te zien. Het was dan eigenlijk ook niet het toneelbeeld dat slaapverwekkend was, maar de muziek. Die muziek bedroog het oog, zij suste het publiek in slaap en liet het geloven dat wat op het toneel vertoond werd geen realiteit was maar een droom. Voor de toneelschrijver bood dat belangrijke voordelen. In de droom kon hij onder meer ontsnappen aan strenge waarschijnlijkheidswetten en betamelijkheidsvoorschriften. Zingende goden daalden op witgeschilderde wolken uit de hemel neer, een slapende herder zag drie naakte vrouwen onbeschaamd over het toneel lopen, de boze wraakgeest van een dode sultan verscheen vervaarlijk neurieënd van achter de gordijnen, en een dromende prinses werd onverwacht belaagd door de minnegod in hoogsteigen persoon.

Voor dat laatste kwam in de muzikale slaaps scènes veel voor: personages die in hun slaap door de liefde werden overvallen. De mens was slapend extra vatbaar en ontvankelijk, niet alleen voor dichtelijke inspiratie, maar ook voor de liefde (dat was misschien ook wel hetzelfde) en zeker in combinatie met muziek.⁵⁴¹ In Voskuyls tragikomedie *Dorastus en Faunia* (1637) werd Faunia met strijkinstrumenten in slaap gespeeld en daarna zweefde Cupido om haar heen terwijl zij droomde.⁵⁴² In het vijfde bedrijf van *t Vonnis van Paris* (1637) nam Krul een tweede muzikale slaaps scène op, waarin hij Cupido voor de slapende Helena liet verschijnen om bij haar het liefdesvuur voor Paris te ontsteken.⁵⁴³ De slaap vormde het geëigende moment voor de liefde om toe te slaan, en er was nauwelijks een personage dat er tegen bestand was.

Een uitzondering op deze regel is de brave Galdrada in Rodenburghs toneelstuk *Keyser Otto* (1616).⁵⁴⁴ Zij is zo kuis en deugdzaam dat de liefde geen vat op haar heeft. De muzikale slaapsce`ne is een demonstratie van haar voorbeeldige karakter. Op allerlei manieren probeert Cupido haar aandacht te trekken, maar Galdrada zit geconcentreerd te lezen (nota bene in Boëthius' *Vertrouwingh der Wijsheyt*, in de vertaling van Coornhert die in hetzelfde jaar 1616 te Amsterdam was verschenen) en ze merkt dus niets.⁵⁴⁵ Om haar heen staan verschillende voorwerpen die haar deugdzaamheid en zin voor orde nog eens symboliseren: muziekinstrumenten (een luit, klavecimbel en viool) en een spinnewiel.⁵⁴⁶ Niemand kan de bezige Galdrada op onkuise gedachten betrappen. Cupido wordt er gek van. 'Ick weet met haer geen raed', roept hij wanhopig. Maar dan is er plotseling muziek, en hij zegt verheugd:

Hoor ick daer gheen ghespel?
Verzelt met zoet ghesangh, nu zal zy mogh'lijck wel
Beweghen, ziet wel toe, nu pyle wilt niet faelen.

Galdrada valt in slaap en de liefde heeft vrij spel. Maar wat gebeurt er? Cupido gaat naast haar liggen en valt onder invloed van de muziek zelf ook in slaap. Als Galdrada later ontwaakt, ontdekt ze met schrik het 'monster' naast zich. Uit wraak en om hem de baas te blijven bindt ze zijn armen vast. Dat is nog aardig, vindt ze zelf, want ze had ook zijn hart met een pijl kunnen doorboren, dus zijn eigen wrede methode toepassen waarvan vrouwen dagelijks het slachtoffer waren. Vervolgens wenst ze dat alle jonge vrouwen haar voorbeeld konden volgen.⁵⁴⁷

In deze muzikale sce`ne presenteerde Rodenburgh zijn heldin als pleitbezorgster van de reine liefde. Galdrada toonde zich standvastig ten opzichte van de minnegod en bleef zelfs onder invloed van meeslepende muziek het toonbeeld van innerlijke rust. Op die manier diende zij als een exempel voor alle jonge Amsterdamse vrouwen, voor wie de muziek idealiter een kalmerend en geen opwekkend effect moest hebben – want dat laatste leidde maar tot ontucht en zedeloos dansen en springen. Tegelijkertijd demonstreerde Rodenburgh hier ook op een kunstige manier de dubbelfunctie van muziek: Cupido hoopte op de (liefdes)opwekkende kracht, Galdrada ervoer vooral de kalmerende werking. Het was een originele vondst om Cupido als een verbeterde personage ten tonele te voeren: de ongeslagen liefdesgod, gewoonlijk in slaapsce`nes almachtig, maar hier door de verstandsbedwelvende muziek, en daarna door de schone slaapster zelf genadeloos ontwapend.

Behalve al die rondzwevende Cupido's en neerdalende wolken met zingende goden was er ook nog iets anders dat de visuele aantrekkingskracht van de slaapsce`ne bepaalde. Dat was de vertoning van naakte vrouwen op het toneel (dat kon ook

‘als naakt gekleed’ zijn). Vrouwen verschenen naakt in de droom van een slapende man of lagen zelf met een ontbloot bovenlijf op de bühne te slapen. Dat was niet in alle slaapscènes het geval, maar in die van Krul moet dit zeker hebben gegolden. De naaktheid van de drie godinnen was van oudsher een essentieel ingrediënt van het Paris-verhaal, zowel in de beeldende kunst als in het theater. Juist daardoor was de droomscène op het toneel ook zo geliefd. Sinds de Middeleeuwen was zij uitgebeeld in tableaux vivants, zoals bij de Brusselse intocht van 1496, waar ze op een van de tonelen vertoond werd door drie naakte vrouwen op een ronddraaiende schijf met de slapende Paris liggend ervoor. Van alle vertoningen oogstte deze bij het publiek de meeste bewondering.⁵⁴⁸ In *'t Vonnis van Paris* (1637) werd door Krul niet expliciet vermeld dat de godinnen naakt ten tonele verschenen. Bij Hooft lijkt dat wel het geval te zijn, want in zijn tafelspel *Paris Oordeel* (1636) liet hij Mercurius tegen Paris zeggen:

Is 't errenst? moedernaekt? O Paris, hoe beny
Ik u! waerom zijn zy 's verbleeven niet aen my? [...]
Is nerghens hier een hoek, om heimlijk uyt te kijken?⁵⁴⁹

Dat de naakte godinnen misschien niet direct zichtbaar waren voor het publiek (ze trekken zich even tevoren terug ‘aen gins zijd’ van die ruyght’) maakte het wellicht alleen nog maar spannender. In Kruls slaapscène zal het gezien de traditie niet anders geweest zijn. De godinnen vertoonden zich bloot op het toneel – iets wat hier wel in naaktkostuum gebeurd zal zijn, hun rollen werden immers op dat moment nog gespeeld door mannen – óf hun naaktheid werd op een vakkundige manier gesuggereerd. In het geval van Krul kwam daar dan ook nog de muziek bij. Aldus was er in *'t Vonnis van Paris* sprake van een dubbele verleiding: de betovering van oog én oor. Zoiets verklaart de kracht van een toneelschrijver als Krul.

Slaap of vervoering

Niet in alle muzikale slaapscènes werd ook daadwerkelijk geslapen. De slaap gold enerzijds als het symbool van de gemoedsrust – door toneeldichter Pieter Dubbels in 1671 treffend betiteld als een ‘zoete slaap van binnen’.⁵⁵⁰ Anderzijds moest zij die innerlijke harmonie juist bewerkstelligen. Tot dat doel konden naast de slaap ook andere middelen worden ingezet, zoals een gebed of een visioen. Toneelschrijvers lieten deze vormen van vervoering de plaats innemen van de slaap, en behandelden de scène vervolgens op dezelfde manier als de gewone slaapscène, dus voorzien van muziek, met neerdalende goden, en gevolgd door de traditionele verlichte reactie na afloop.

Vooral enkele scènes waarin hooggeplaatste vrouwelijke personages zich op de toppen van ellende bevinden als gevolg van de kwellingen van de liefde, vertonen veel verwantschap met muzikale slaaps scènes. In Kruls *Amsterdamse Vryagie* (1628) daalde de godin 'Areta, met eenigh Rey der Engelen' zingend uit de hemel neer voor de ongelukkige Emilia, die zich na afloop dankbaar op de klanken van een tweede lied naar boven liet meevoeren.

Goddin Areta 't luck dient my te overvloedigh.
De Goden toonen my haer gunsten al te goedigh:
Ick ken my dit geluck in 't minste deel niet waerd
Dat ghy mijn Lighaem soud vervoeren van der Aerd
Na 's Hemels hoogh Palleys.⁵⁵¹

In Kruls *Helena* (1629) zag men de kwijnende Elizabeth moedeloos in het gras liggen. De allegorische personages Waerheyt en Liefde daalden zingend uit de hemel neer met een troostlied op de melodie 'Wanneer ick slaep', waardoor het slaaps cène-idee nog eens werd benadrukt.⁵⁵² Na dit visioen blijkt Elizabeth tot inzicht gekomen, ze heeft letterlijk de waarheid gezien.

Ach! Goddelijck geslacht, dit sal mijn eeuwich strecken
Tot een gedachtenis te minnen heyl en deughd,
Op dat ick werden mach deelachtigh aen u vreughd;
Geheylight in u Rijck, stijght opwaerts we'er na boven,
Tot my de Godheyd gun dat ick u eeuwich sie.⁵⁵³

Ook in Schippers toneelstuk *Ariane* (1644) verschenen neerdalende goden zingend in een visioen van een bedroefde vrouw. 'Ay my!', vroeg Ariane zich af: 'wat of 't beduyt, dat my Diaen zoo klaer, En zichtbaerlijck verscheen? is 't droom, of is 't waar?'⁵⁵⁴ En in Zoets treurspel *Kornelia Bentivogli* (1650) kwam een zingende engelenrei naar beneden voor de treurende Kornelia die in gebed verzonken voor het altaar lag. Het gebed zorgde ervoor dat haar ziel ontsteeg aan de dagelijkse realiteit. Ook haar verwonderde reactie na afloop was vergelijkbaar met die van uit een echte slaap ontwakende personages.

Oi-my! wat heerlijkheid heeft zich, aan mijn gezicht,
In mijn gebed, vertoont? hoe vil my 't kruis zoo licht

Toen ghy, ô zuivre-ray! met uw weêrga-loos-queelen,
Mijne onderdrukte-geest, zoo minnelik, quaamt streelen?⁵⁵⁵

Dit zijn slechts enkele voorbeelden van zulke quasi-slaapscènes, die in de praktijk door toneelschrijvers op dezelfde manier werden behandeld als de ‘gewone’ muzikale slaapscènes.

Het hele zeventiende-eeuws toneel is doordrongen van deze muzikale slaap-thematiek: de vele uitspraken van personages over de genezende kracht van muziek, de muzikantenstrijkjes voor bedroefde koningen, de troostliederen voor allerlei andere personages – alle hadden ze betrekking op de gemoedsrust.

Soms zijn personages zo wanhopig dat ze niet meer begrijpen dat muziek wordt ingezet om ze te troosten. Volgens hen bewerkstelligt muziek eerder verheviging dan verlichting van de smart. Dat gold bijvoorbeeld voor Laura in Rodenburghs *Keyser Otto* (1616).

Wat hoor ick, is 't ghespeel? waerom komt ghy my quellen?
Zo myn bedroefde gheest benaudelijcke quellen:
De zinnen dat ghespel noch zangh my niet vermaect;
Maer dees vermoeyde borst veel eer naer ruste haect.⁵⁵⁶

Iets soortgelijks overkwam ook Proserpina in Struys' *Ontschakingh van Proserpina* (1634).

O krancke troost! u sangh, u lieffelycke spel
En brengt my niet tot vreucht, maer meerdert myn gequel
't is waer 't ghevalt my wel: maer 't can my niet vermaken
Mits 't my doet dencken aen myn aenghenaemste saken
Die ik nu missen moet.⁵⁵⁷

Andere keren is er bij de personages verwarring over het soort slaap waarvan op dat moment sprake is. In Moors *Hel- en Hemelvaert van Theodore en Constancy* (1630) gaat Pluto ervan uit dat Theodores vioolmuziek bedoeld is als troost voor de droevige Constancy (dus innerlijke slaap): hij wordt echter zelf bedwelmd (letterlijke slaap). Hetzelfde gebeurt in Kemps *Moort van Sultan Osman* (1623), waar de keizer om muziek tot vermaak en verdrijving van melancholie vraagt, maar in plaats daarvan echte slaapverwekkende muziek krijgt. Toneelschrijvers speelden voortdurend een spel met dat verschil tussen letterlijke en figuurlijke slaap.

Orpheusmannen en sirenevrouwen

Om welk type slaap het ook ging, de slaapscènes vormen altijd een demonstratie van de aloude macht van de muziek. Zij voegden zich daarmee in de eindeloze rij van scènes en situaties waarin muziek door inventieve personages – ik noem ze de Orpheusmannen en sirenevrouwen – werd ingezet om andere personages te verleiden en mee te slepen: die laatsten vallen flauw, worden verliefd, raken bedwemd, krijgen visioenen of vallen in slaap. De vervoering, dat was waar het hier om draaide. Dus precies zoals in de serenadescènes, maar nu werd niet de opwekkende maar de kalmerende kracht van muziek benut.

Muziek gold als een remedie tegen de innerlijke onrust en de muzikale slaapscène fungeerde als een weg tot dieper inzicht. Toch waren er daarnaast ook nog heel andere scènes: slaapscènes waarin de bedwelmende muziek niet geruststellend en verhelderend werkte, maar juist bedrieglijk en verwarrend. Hier werden de personages van de gemoedrust afgedreven in plaats van ernaartoe. Het handelen van de Orpheusmannen en sirenevrouwen was dus niet altijd onschuldig, en de macht van de muziek werd – het is al eerder opgemerkt – nogal eens misbruikt om personages om de tuin te leiden. De zingende sirene was van dit muzikale bedrog het klinkende symbool. Maar ook Orpheus kon er wat van: in Moors *Hel- en Hemelwaert van Theodore en Constancy* (1630) daalde Theodore als een tweede Orpheus af naar de hel waar hij op zijn viool Pluto meedogenloos in slaap speelde om zijn geliefde te kunnen bevrijden.

Vergelijkbaar hiermee zijn de personages die als muzikant vermomd ten tonele verschijnen om al spelend de boel te bedriegen. Die dubbele bodem werd trouwens tevoren vaak al door hen prijsgegeven: ‘Wy zullenze betooveren wil ik zeggen, door ons zingen en speelen’, aldus een muzikant in Halmaels blijspel *Wysheid en Zotheid* (1699). En ook in Vincents *Ondergang van Eigenbaat* (1708) werd de bedwelmende taak ernstig opgevat.

Welaan, nu is 't uw tyd de zinnen weer te streelen
Door uw betooverlyk gezang, en kunstig speelen;
Stel al uw kunst in 't werk, benevel hun verstand
Door lekk're toverdrank, dus krygt gy de overhand.⁵⁵⁸

Steeds werd de muziek ingezet om personages een rad voor ogen te draaien en ze vervolgens in het ongeluk te storten. Het was deze gevaarlijke kant van de muziek (en ook van het toneel zelf) waar de predikanten zich voortdurend tegen keerden. Het verleidelijke zingen leidde immers van oudsher tot de dood (sirene), of als het niet zo erg was, dan toch in ieder geval tot verderf: het dreef de Amsterdamse jeugd tot ontucht en losbandig gedrag.⁵⁵⁹

Rodenburgh had het publiek intussen met zijn slapende titelheldin uit *Keyser Otto en Galdrada* (1616) laten zien dat het in het theater ook anders kon. Op het voorbeeldmeisje Galdrada had de opzweepende muziek namelijk slechts een kalmerende en geen tot vrijerij opstokende invloed gehad (zij viel in slaap, maar de ontuchtige liefde kreeg geen vat op haar). De scène vormde het bewijs dat het toneel niet alleen een haard van losgesprongen emoties hoefde te zijn, maar ook als een deugdenspiegel kon fungeren. Met deze slaapscene rondom de voorbeeldige Galdrada – als het ware de personificatie van het predikanten-ideaal – heeft Rodenburgh mogelijk de weerbarstige kerkenraad gunstig willen stemmen. Die actie zou door hem later bij tijd en wijle herhaald worden, onder meer ook in zijn poëtisch traktaat *Eglentiers Poëtens Borst-Weringh* (1619). Dergelijke pleidooien voor het toneel waren in Amsterdam blijkbaar zo nu en dan noodzakelijk.

8

Conclusie

Jan Harmensz Krul en de toneelmuziek

Muziek was een essentieel onderdeel van de zeventiende-eeuwse theaterpraktijk. Daarvan was toneeldichter Jan Harmensz Krul zich goed bewust. Hij lardeerde zijn stukken met instrumentaal spel, liederen en muzikale scènes, en richtte in 1634 de Amsterdamse *Musyck-Kamer* op, waarmee hij zeker verderstreckende muziektheatrale bedoelingen moet hebben gehad dan uit het karig overgeleverde materiaal met betrekking tot deze stichting is af te lezen. Hier was sprake van een cruciaal moment in de Nederlandse geschiedenis: de vanzelfsprekendheid van het verschijnsel was voorbij. Met de oprichting van zijn *Musyck-Kamer* vestigde Krul als eerste de aandacht op de toneelmuziek en benadrukte hij het belang ervan voor de theaterpraktijk.

Het gebruik van muziek hoorde vanouds tot het vakmanschap van de toneelschrijver. In middeleeuwse spelen en het latere rederijkerstoneel werd volop gespeeld, gedanst en gezongen en deze praktijk werd in de zeventiende eeuw voortgezet. Oude muzikale gebruiken werden in ere gehouden door dichters als Kolm, Heyns en De Koningh, en vooral ook in het komische toneel. Vernieuwing had voornamelijk plaats bij 'moderne' toneeldichters zoals Hooft, Vondel, Bredero, Coster en Rodenburgh. Zij introduceerden zingende pastorale herders en maskerades naar Italiaans model, verwerkten nieuwe Franse en Engelse muzikale invloeden, en gingen het musiceren na verloop van tijd bewuster en functioneler in het drama integreren. Rodenburgh mag in dit verband een voortrekker worden genoemd. Hij kan op één lijn gesteld worden met Shakespeare in Engeland en Lope de Vega in Spanje. Hooft, Vondel en Coster concentreerden zich in muzikaal opzicht op het verschijnsel van de rei: naar klassiek voorbeeld konden nu ook in Amsterdam de bedrijven met zang worden afgesloten. In hoeverre dat ook daadwerkelijk steeds gebeurde is niet bekend: er zijn genoeg voorbeelden van reien die

duidelijk bedoeld waren om te zingen, maar van andere is het onwaarschijnlijk dat ze werden gezongen.⁵⁶⁰ In het komische toneel was in de jaren twintig de naar de Engelse ‘jig’ gemodelleerde ‘singhende klucht’ ontstaan die hier te lande een korte bloei beleefde. In het werk van Krul en zijn navolgers werden nieuwe toneelmuzikale elementen samengesmeed tot een succesvolle formule die nog jaren meekon. De ontwikkeling van de muziek geschiedde steeds in het kielzog van toneelveranderingen in het algemeen. Uiteindelijk zou de invloed van het Frans-classicisme in de tweede helft van de eeuw de toneelgenres in muzikaal opzicht uit elkaar drijven. Muziek werd stelselmatig uit de tragedies verbannen (iets waar men in Nederland trouwens minder streng mee omsprong dan in Frankrijk zelf), en was nu voorbehouden aan de klucht, het blijspel en nieuwe toneelvormen als het kunst- en vliegwerkspel en het zangspel – beide navolgingen van de Italiaanse en Franse opera.⁵⁶¹

De belangrijkste functie van muziek op het toneel bleef gehandhaafd (al sprong men er in de loop van de tijd rationeler mee om). Deze was gebaseerd op de aloude idee van de macht van de muziek, en kan omschreven worden als: het vermogen om de grenzen tussen schijn en werkelijkheid te laten vervagen. Muziek werd door toneeldichters gebruikt om personages te beroven van hun verstandelijke vermogens en daarmee verwarring te stichten. Personages vallen door muziek in slaap, worden verliefd of om de tuin geleid, of bedwelmen en bedriegen elkaar met de hulp van muziek. Er is zelfs sprake van een dubbel bedrieglijke situatie wanneer de toneelfiguren zich als muzikanten verkleden en in die vermomming al zingend de zaak misleiden. Muziek fungeerde zo als een effectieve verstandsbedwelmer voor zowel de personages in het toneelstuk als het publiek in de zaal, en droeg op die manier bij tot het algemene, zinsbegoochelende en bedrieglijke karakter van het zeventiende-eeuwse toneel.⁵⁶²

Krul ging met zijn accentuering van de muziek een stap verder dan zijn voorgangers. Hij was ervan overtuigd dat muziek het Amsterdams toneel tot grotere hoogten zou brengen. In die gedroomde opzet slaagde hij zelf niet helemaal: zijn *Musyck-Kamer* ging vermoedelijk binnen de kortste keren ter ziele, en ook de meeste van zijn toneelstukken bleken eendagsvliegen die zich in de concurrentie met populaire gruweltragedies moeilijk staande hielden.⁵⁶³ Maar zijn muzikale formule was wel succesvol gebleken. Het streven naar een zinvolle integratie van muziek in het drama, evenals de programmatische verbintenis van poëzie, muziek en de liefde zien we terug in het toneelwerk van tijdgenoten als Fonteyn, Zoet, Colevelt en Van Arp. Krul onderscheidde zich van deze dichters door zijn bijzondere aandacht voor de muziek, maar zijn werk was tegelijk ook representatief voor de manier waarop muziek in het drama werd geïncorporeerd. Ik heb dat hier vooral voor de muzikale scènes aangetoond, mijn overtuiging is echter dat het ook voor de toneelmuziek als geheel gold.

Muziek klonk in de zeventiende eeuw vooral in tragikomedies waarin de liefde centraal stond. Weliswaar werd in alle soorten toneel – van klucht tot tragedie – muziek ingezet, maar binnen die ‘romaneske’ lijn in het Nederlands renaissance-toneel werd dit op de meest toonaangevende, levendige en vernieuwende manier gedaan. Zulke muziekdrama’s zouden uiteindelijk de ijselijke gruweltragedies overleven. Vergelijkbare spelen met muzikale offerscènes en echoscènes komen nog in de achttiende eeuw voor.⁵⁶⁴

Inzichten voor de Nederlandse situatie

Voor de geschiedenis van de toneelmuziek heeft deze studie verschillende nieuwe gegevens opgeleverd. In de eerste plaats het inzicht dat muziek in het zeventiende-eeuwse toneel – zowel in kwantitatieve als in kwalitatieve zin – een belangrijker rol speelde dan tot nog toe werd gedacht. In alle toneelvoorstellingen werd muziek ingezet, en binnen die drama’s was de muziek bovendien in hoge mate geïntegreerd. Zij vormde in het toneelstuk een extra betekenislaag, die door de hedendaagse lezer gemakkelijk over het hoofd kan worden gezien. Muziek werd ingezet om personages te karakteriseren, of kon fungeren als een signaal voor bedrog – en juist daarmee verried zij vaak impliciet iets over de ontwikkeling van de plot. Zij was niet gekoppeld aan een bepaald genre, maar elk genre kende wel zijn eigen muzikale conventies. Vooral het onderscheid tussen ‘tonend’ en ‘vertellend’ toneel was voor het al dan niet toepassen van muziek van belang: het letterlijk zichtbaar maken van een gebeurtenis ging eerder met muziek gepaard dan het louter vertellen ervan – daarvan getuigen in ieder geval de muzikale scènes, waarvan het welslagen berustte op een samengaan van beeld en geluid. De tragikomedie stond van alle genres het meest garant voor een muzikale avond. Overigens leverde het gebruik van muziek de schouwburg niet per definitie meer geld op. Hoewel de muziek in alle opzichten vervlochten was met het zeventiende-eeuwse toneel en bijdroeg tot de levendigheid ervan, garandeerde zij nog geen betere financiële opbrengst. Er waren stukken met nauwelijks muziek die hogere recettes binnenhaalden dan welk muzikaal spel ook. Een bekend voorbeeld is *Aran en Titus* (1641) van Jan Vos, een kaskraker waarin weliswaar werd gezongen, maar waarbij het succes toch vooral te danken was aan de talrijke bloedstollende gruwelscènes.⁵⁶⁵

In de tweede plaats werd duidelijk dat de toneelteksten over het algemeen de gangbare opvatting over muziek weerspiegelen. Enerzijds gaat het hier om een verheven idee van muziek als aardse afspiegeling van de hemelse harmonie der sferen – op het toneel verbeeld in nobele liefdesscènes en troostende muzikantenstrijkjes. Anderzijds om de ontvullende tegenpool daarvan: de muziek als

bedrieglijke en opzweepende verleider, dramatisch tot uiting gebracht in ontuchtige liefdes- en herbergscènes of parodie-serenades. Het zijn deze twee eigenschappen van muziek die door toneeldichters steeds naar voren werden gehaald en tegen elkaar werden uitgespeeld. Hetzelfde zien we in de beeldende kunst: ook door schilders en tekenaars werden deze beide kanten van muziek regelmatig tot uitdrukking gebracht.

In de derde plaats kwam uit de toneelteksten naar voren dat de toneelmuziekpraktijk in de loop van de eeuw niet hetzelfde bleef, maar dat zij zich – mede onder buitenlandse invloed – voortdurend ontwikkelde. Naar de chronologie van die ontwikkeling moet nog meer onderzoek worden gedaan, maar zeker is in elk geval dat de veranderingen golden voor alle facetten van de muziekpraktijk in de schouwburg. Allereerst voor de manier van uitvoeren: het nieuwe theater (achtereenvolgens in 1638 en 1665) bracht een andere opstelling met zich mee, met meer ruimte voor muzikanten; en de komst van vrouwen (vanaf 1655) zorgde voor een ander zanggeluid. Daarnaast gold de vernieuwing ook voor de functionaliteit van muziek op het toneel: het aanvankelijke streven naar dramatische integratie werd in de tweede helft van de eeuw losgelaten om plaats te maken voor een meer versierende functie, en de idee van haar ‘magische kracht’ moest het op den duur afleggen tegen de wetten van het verstand (wel bleef de muziek haar functie van verleidster gedurende de hele eeuw vervullen). Ten slotte was ook de muziek zelf aan verandering onderhevig: oude melodieën werden constant door nieuwe vervangen, al naar gelang de algemene populariteit ervan op een bepaald moment bij lieddichters, toneelschrijvers en stadsspeelieden.

Overigens valt er door deze praktijk van ‘rondreizende melodieën’, ofwel contrafactuur – die de hele eeuw gehandhaafd bleef en het aandeel van nieuw gecomponeerde muziek ver overtrof – geen echt muzikale ontwikkeling aan te wijzen. Men koos vanouds geliefde melodieën of liedjes die op dat moment in de mode waren: ze waren door vroegere toneeldichters met succes toegepast of genoten al langere tijd bekendheid in de liedboeken. Van een specifiek toneelmuziekrepertoire was geen sprake. De toneelsituaties weerspiegelen zich doorgaans niet in de muziek zelf, zoals dat bij de opera het geval was: daarin werden scènes en situaties door een vaste toonsoort, ritmiek, maatsoort of melodische lijn getypeerd. Voor de Nederlandse toneelmuziek was muzikale kwaliteit soms zeker van belang. Immers, een gelukkige melodiekeuze in een bepaalde dramatische situatie kon aanleiding tot navolging geven (dat gold voor sommige liederen van Krul en die uit Hoofts *Granida*, maar ook voor de besproken melodie ‘Het daghet inden Oosten’ die in de zeventiende eeuw aan de wachterscène werd gekoppeld). Meestal gaf bij de keuze van een melodie echter het gebruik door bewonderde voorgangers de doorslag, veel minder het muzikale karakter ervan. Een muzikale analyse, zoals onder meer gedaan is voor de toneelmuziek van Purcell, bleek dan

ook voor de Nederlandse situatie niet zinvol.⁵⁶⁶ Dit is tevens de belangrijkste reden waarom muziekvoorbeelden in deze studie ontbreken.

In de vierde plaats is gebleken dat het overnemen van succesnummers niet alleen gold voor de muziek zelf, maar ook voor de toneelmuziekpraktijk als geheel. Dichters namen zowel melodieën als instrumentfuncties, muzikale scènes en muzikale personages van elkaar over. Dat Krul bijvoorbeeld in *Theodorus en Dianira* (1635) een vioolspelende Theodore opvoerde is geen toeval.⁵⁶⁷ Deze moet geïnspireerd zijn geweest op een vroegere vioolspelende toneelfiguur met dezelfde naam: de Orpheus-achtige held Theodore uit Moors *Hel- en Hemelvaart van Theodore en Constancy* (1630), die ridders en vrouwen deed flauwvallen en Pluto in slaap speelde om zijn geliefde uit de onderwereld te bevrijden. Toneelauteurs richtten zich kortom niet naar een theorie maar volgden de traditie. Dit inzicht over de muziek correspondeert met wat al bekend was over andere aspecten van de zeventiende-eeuwse Nederlandse theaterpraktijk.⁵⁶⁸

In de vijfde plaats kwam sterk naar voren dat de gedrukte toneeltekst vaak niet meer is dan het geraamte van de oorspronkelijke voorstelling. Om dit alsnog te kunnen invullen is vanzelfsprekend verbeeldingskracht nodig; op basis van de tekst maakt de lezer zich een voorstelling van wat er op de bühne te zien was. Daarnaast is echter ook feitelijke informatie onmisbaar: noodzakelijke kennis van de opvoeringsconventies evenals kennis van contemporaine tekstuele of visuele bronnen die extra gegevens kunnen verschaffen over de uitvoeringspraktijk. Dit kunnen andere uitgaven, latere drukken of buitenlandse originelen van een stuk zijn; of visuele pendanten van toneelscènes. Het inzicht in theaterconventies kan op zijn beurt ook nieuw licht werpen op bepaalde schilderijen en prenten.

Oude gebruiken in nieuwe gedaanten

Het achterhalen van de conventies van de toenmalige theaterpraktijk kan tevens van belang zijn voor een hedendaagse uitvoering van het zeventiende-eeuwse toneel. Het gaat dan vanzelfsprekend niet alleen om de muziek, maar ook om allerlei andere opvoeringsaspecten, zoals kostumering, stemgebruik, belichting en vertoningen. Voor het Nederlands toneel is daarnaar nauwelijks onderzoek gedaan. Om te beginnen zou een *Dictionary of Stage Directions* naar het Engelse model van Dessen en Thomson (1999) voor de Nederlandse situatie wenselijk zijn – op basis van een dergelijke inventarisatie valt immers veel te zeggen over de conventies en ongeschreven regels van het theaterbedrijf, zoals ik dat hier voor de muziek duidelijk heb willen maken.

Voor verdere kennis van die toneelmuziek is daarnaast het inventariseren van toneelliederen en het achterhalen van de oorsprong van bijbehorende melo-

dieën onontbeerlijk, omdat hierdoor talrijke muzikale verbanden tussen toneel-dichters, en ook tussen de drama's onderling kunnen worden blootgelegd.⁵⁶⁹ Ook is een nader onderzoek naar de plaats van het lied binnen het geheel van strofische vormen in het renaissance-toneel gewenst.⁵⁷⁰ In tegenstelling tot het hedendaags toneel, waar binnen één toneelstuk meestal eenzelfde 'toon' van spreken wordt gehanteerd, wisselden destijds op het toneel verschillende vers-, spreek- en zangvormen elkaar af. Over zulke conventies van spreken en zingen is nog maar weinig bekend.

Een regisseur kan zich door deze informatie laten inspireren voor de opvoering van een zeventiende-eeuws drama. Kennis van de conventies is voor hem belangrijker dan bekendheid met afzonderlijke liederen, melodieën en instrumenten van een toneelstuk – al is het zeker van belang om ook daarmee bij de dramaturgie rekening te houden. Waar het echter om gaat is het begrip van de functionaliteit van muziek op het toneel. Men moet de *werking* van muziek op het zeventiende-eeuwse toneel proberen te doorzien – de intentie van de schrijver en het effect ervan op de toeschouwer – en die vertalen naar de tegenwoordige uitvoeringspraktijk.⁵⁷¹ Dan is het gebruik van originele instrumenten niet per definitie noodzakelijk – ook moderne middelen kunnen eenzelfde effect bewerkstelligen – en bovendien hoeft men niet te beschikken over uitputtende informatie met betrekking tot melodieën en instrumentale bezetting om een toneelstuk met muziek toch overtuigend te kunnen uitvoeren.

Het is opmerkelijk hoe weinig het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel tegenwoordig wordt gespeeld.⁵⁷² De oorzaak daarvan zou kunnen liggen in de exclusieve tekstgerichtheid van het onderzoek, waardoor essentiële kennis over de toenmalige opvoeringspraktijk ontbreekt. Hierin ligt een belangrijk verschil met buitenlandse theaters waar het renaissance-drama wel wordt uitgevoerd. Doordat bijvoorbeeld in Engeland veel onderzoek is gedaan naar opvoeringsconventies, beschikken regisseurs over meer aanknopingspunten dan alleen de gedrukte tekst, en kunnen zij zich bij hun interpretatie ook meer vrijheden veroorloven.⁵⁷³ Nieuwe kennis van uitvoeringsconventies biedt ongetwijfeld perspectieven voor de heropvoering van ons zeventiende-eeuws toneel. Een voorstelling op basis van een tragikomedie van Krul, met zijn overdaad aan aansprekende muzikale scènes, moet kunnen wedijveren met een Monteverdi- of Shakespeare-uitvoering.

De winst van de muzikale scène

De zeventiende-eeuwse toneelmuziek is in deze studie bekeken vanuit het gezichtspunt van de muzikale scène. Deze invalshoek bood zicht op uiteenlopende aspecten van het onderwerp: de ontwikkeling van de Nederlandse toneelmuziek

gedurende de eeuw, de functionaliteit van muziek in het drama, en de verwantschap van enkele muzikale thema's met die in de buitenlandse opera en contemporaine beeldende kunst. De scènes kwamen bovendien niet alleen hier voor, maar ook elders in Europa. Ze laten goed zien hoe het Nederlands toneel zich voegde in een overkoepelende Europese muziektheaterbeweging. Daarbij valt op dat Nederland niet later met het verschijnsel was dan de overige landen, iets wat ook voor andere opvoeringsaspecten gold.⁵⁷⁴

Naast de vijf door mij behandelde voorbeelden – de wachterscène, gevangenisscène, serenadescène, offerscène en slaapscène – waren er binnen het toneel nog meer vaste muzikale scènes. Een aantal ervan kwam zijdelings aan de orde: namelijk briefscènes, bruiloftsscènes, herbergscènes, banketscènes, gebedsscènes, arbeidsscènes, scènes met neerdalende goden, herdersscènes, af-luisterscènes, waanzinsscènes en echoscènes. Het ligt in de lijn der verwachting dat ook deze muzikale scènes door overeenkomstige elementen worden gekenmerkt: een vast liedtype en vaste scenografie, meestal een ontbreken van intrinsieke muzikale kenmerken, en een overtuigende integratie van muziek in het drama.

Daarnaast waren er echter ook duidelijke verschillen. Sommige scènes bestonden al in de zestiende eeuw (wachterscène), andere kwamen als muzikale scène pas in de zeventiende eeuw op (offerscène). Sommige komen in deze eeuw nauwelijks voor (gevangenisscène, echoscène, briefscène), terwijl andere juist toen hun gouden tijd beleefden (serenade, offerscène, slaapscène). Sommige zijn vooral in het ernstig toneel te vinden (offerscène), andere juist in het komisch toneel (serenade). Sommige waren slechts korte tijd geliefd (waanzinsscène), en andere bleven eeuwenlang populair (offerscène, gevangenisscène). Sommige kwamen ook in de beeldende kunst veel voor (offerscène, herdersscène, serenade), terwijl andere daarbinnen spaarzaam vertegenwoordigd zijn (slaapscène).⁵⁷⁵ De vijf besproken scènes kunnen vanwege hun diversiteit in ontstaan, ontwikkeling en functionaliteit representatief genoemd worden voor het verschijnsel van de muzikale scène als geheel.⁵⁷⁶

Het scène-onderzoek liet ook verschillen met de buitenlandse praktijk zien. Er zijn scènes die elders grote opgang maakten, terwijl ze in het Nederlands toneel niet of nauwelijks voorkwamen. Dat geldt bijvoorbeeld voor de begrafeniscène: deze werd in het Elizabethaanse toneel en de Franse opera veelvuldig toegepast, maar komt in Nederland niet voor. Van de in Engeland zo geliefde 'ontwaakscène' (scènes waarin personages gewekt worden door muziek) heb ik evenmin voorbeelden aangetroffen.⁵⁷⁷ Ook de populariteit van de muzikale gevangenisscène, echoscène, briefscène en waanzinsscène bleef in Nederland duidelijk achter bij die in het buitenland. Scènes die alleen in Nederland werden toegepast en nergens anders, ben ik niet tegengekomen. Deze en andere verschillen met omliggende landen zijn voor het toneelmuziek-onderzoek van belang,

omdat ze het karakteristieke van de Nederlandse situatie laten zien. Een systematische muzikale vergelijking van Nederlandse toneelstukken met hun buitenlandse voorbeelden zou die nationale opvoeringspraktijk zeker nog duidelijker naar voren kunnen halen.⁵⁷⁸ Bovendien zou het interessant zijn om de geschetste lijn door te trekken naar de achttiende eeuw, die met haar afwijkende en (ook muzikaal) meer expliciete bronnenmateriaal weer nieuw licht kan werpen op het verschijnsel van de muzikale scène en de toneelmuziek als geheel.

Voor het zeventiende-eeuwse publiek moeten de scènes een duidelijke signaalfunctie hebben gehad. Het waren situaties die men dadelijk herkende, ijkpunten in het drama, waarbij automatisch een heel scala aan onuitgesproken verwachtingen en vooronderstellingen in werking trad. Met kleine variaties op een gegeven thema kon de toneelschrijver het verwachtingspatroon makkelijk doorbreken. Zo lag de kracht van de muzikale scène in de combinatie van twee beproefde methoden: enerzijds het gebruik van bekende elementen, anderzijds het emotionele vermogen van muziek – die door Rodenburgh zo treffend de ‘Hemelsche beweegster vande sinnen’ was genoemd. De muzikale scènes waren voor de toenmalige toneeldichter en toeschouwer wat de muziek zelf was voor de personages in de toneelstukken: een buitengewoon effectief middel om te manipuleren – een perfecte verleiding, van oog, oor en hart.

BIJLAGEN

AANWIJZINGEN VOOR MUZIEK IN DE TONEELTEKSTEN

Gedrukte toneelteksten vormen geen letterlijke weergaven van de toenmalige opvoering. Er staat veel niet in wat er in werkelijkheid wel deel van uitmaakte. Omgekeerd werden er zaken genoemd die er in de praktijk niet waren. Er zullen toneelstukken geweest zijn die alleen als leestekst waren bedoeld. Naar de functie en waarde van zeventiende-eeuwse toneeluitgaven kan nog meer onderzoek worden gedaan. Waren het programmaboekjes *avant la lettre* of niet? Of gold dit alleen voor sommige teksten en voor andere juist niet? Zie in dit verband ook p. 19–20. Er zijn hoe dan ook zeer grote verschillen per auteur aan te wijzen. Zie over deze problematiek Oey–De Vita 1973–1974. Voor het gedeelte met betrekking tot het herkennen van liederen in toneelteksten is mede gebruik gemaakt van Grijp en Meeus 1996. Vanzelfsprekend zijn de aangehaalde voorbeelden met talrijke andere aan te vullen.

Instrumentale muziek

Een regieaanwijzing vermeldt meestal alleen dát er werd gespeeld ('Daer wort van binnen ghespeelt' in Van Arp *Tolimond* 1640). Eventueel met vermelding van een instrument ('trompet en trommel van binnen', nvm 1699) en/of de personages die speelden ('Todelet zit en speelt op de Theorb' in Dubbels 1671, en 'Colicoquelle al spelende uyt' in Van Daalen 1654). Zelden is aangegeven wát er gespeeld werd. Als dat wel gebeurde was dat door toevoeging van een wijsaanduiding van een bekend lied ('Speelman uyt, strykende: Si c'est pour mon, &c.' in Bara 1656). Soms is er geen regieaanwijzing, maar wordt uit de gesproken tekst duidelijk dat er op instrumenten werd gespeeld ('Wat hoor ik voor gedruis? daar steekt men de trompet' in Serwouters 1659). De term 'spelen' kan misleidend zijn: zo duidt in Rodenburghs *Cassandra* (1617) de aanwijzing 'Hy speelt' geen muzikale handeling aan, maar een spel met knikkers.

Dans en ballet

Een regieaanwijzing vermeldt uitsluitend dát er werd gedanst ('Terwyle Apollo ten Hemel vaert werd gedanst' in Bernagie 1684). Eventueel met vermelding van de personages die dansten ('Volgt een dans van twee Scaramouches met ladders' in Cruyssen 1691). Het dansen ging gepaard met instrumentaal spel ('Daar wert onder 't speelen van 't muzijk een dans vertoont' in Asselij 1671) of ook met zang ('De Kollen Singhen dansende om de Kuyl' in Struys 1631). Soms geven andere bronnen informatie over wat er op het toneel gedanst werd: een voorbeeld is de 'Verklaaringe van de Balletten, die by Jan Babtist, en zyne Maatschappye, Zoo in, als na den Getemden Mars, Worden gedanzt' (1675) van toneeldichter Jan Zoet.⁵⁷⁹

Vocale muziek

REGIEAANWIJZINGEN VOOR ZANG

De manier waarop gezongen muziek in de toneeltekst is aangegeven is vergelijkbaar met die van instrumentale muziek en dans: een regieaanwijzing vermeldt dat – maar niet wat – er gezongen wordt ('hier word gezongen en gedanst' in Asselij 1691). Zulke aanwijzingen worden in de buitenlandse literatuur 'blank songs' genoemd.⁵⁸⁰ Op deze plaatsen in de tekst kon men in principe alles laten klinken. Soms werd de beginregel van een ouder lied in de regieaanwijzing aangehaald (dat wil zeggen: niet voorzien van een nieuwe liedtekst, er was hier dus geen sprake van een contrafact). Tijdens de voorstelling werd dan mogelijk het hele lied gezongen ('De Boeren en Boerinnen, in 't verschie van het Tooneel, zingen, onder 't beroeren van den Poel; Arend, Pieter, Gyzen en Meeuwis, Jaap en Leen enz.' in Alewyn 1703).⁵⁸¹

STROFISCHE PASSAGES OM TE ZINGEN

Strofisch gedrukte passages in het zeventiende-eeuws toneel waren de ene keer wel en de andere

keer niet bedoeld om te worden gezongen. Zie p. 44 en 88. Gezongen passages zijn op de volgende manieren van niet-gezongen fragmenten te onderscheiden:

1 AAN DE HAND VAN GEGEVENS BINNEN DE TONEELTEKST

Aan een strofische passage gaat een muzikale regieaanwijzing vooraf waaruit blijkt dat het de bedoeling was dat de tekst gezongen werd ('De twee Speeliedden strijcken, wyl zy alle zingen' in Bara 1668).

De strofische passage gaat vergezeld van een melodieaanwijzing ('Sulleman singht Op de voys: Sir Eduardt nouwels delight' in Fonteyn 1633).

Bij de passage is muzieknotatie afgedrukt (zie ill. 14 en 36).

In de voorafgaande gesproken dialoog of in de liedtekst zelf wordt aan het zingen gerefereerd ('Hooft wat een Melody van boven neder klinght, Wat lieffelijcke stem ist die so wacker zinght?' in Kolm 1624).⁵⁸²

Een karakteristieke, onregelmatige strofevorm duidt vrijwel altijd op zang.

Wat voorts in de tekst kan wijzen op een gezongen uitvoering (maar hier is meer informatie van buitenaf nodig om te bevestigen dat het daadwerkelijk om een lied gaat):

Zangtekens (://:).⁵⁸³

Een afwijkende typografie.⁵⁸⁴

Witregels tussen de strofen.

Aanhalingstekens aan het begin van de regel (,,).⁵⁸⁵

2 AAN DE HAND VAN GEGEVENS BUITEN DE TONEELTEKST

De eerste regel van de tekst komt in een andere bron voor als wijsaanduiding. Bijvoorbeeld: de beginregel van Dorilea's lied uit Hoofts *Granida* 'Het vinnich stralen van de Son' werd door verschillende toneel- en lieddichters gebruikt als aanduiding bij een nieuw lied.

De tekst is in een andere bron voorzien van een wijsaanduiding. Bijvoorbeeld: in een exemplaar van de tweede druk van Costers *Ithys* staan in een zeventiende-eeuwse hand de wijsaanduidingen bij de liederen geschreven. Het komt ook regelmatig voor dat 'wijsloze' toneelliederen die later in liedboeken werden opgenomen daarin een wijsaanduiding meekregen.

De tekst is in een andere bron voorzien van muzieknotatie. Bijvoorbeeld: de toneelliederen van Nil Volentibus Arduum werden apart en met muzieknotatie opgenomen in Pels' *Minneliederen en Mengelzangen* (1684) en *Mengelzangen* (1717).⁵⁸⁶ Hetzelfde geldt voor de muziek van de liederen uit Sweerts' *Verliefden Rykaart*, die opgenomen werd in diens *Mengelzangen en Zinnebeelden* (1694).

De tekst wordt in een andere historische bron als lied genoemd. Bijvoorbeeld: Hoofts Choor 'Het hoochste, dat den mens op aerden is gegeven' uit *Achilles en Polyxena* werd blijken een citaat uit Costers *Beschrijvinge van de Blyde Inkoopste* (1642) in 1618 bij de intocht van Maurits in Amsterdam gezongen (zie noot 313).

TONEELSTUKKEN MET DE VIJF MUZIKALE SCÈNES

Onderstaande toneelstukken zijn gedrukt in Amsterdam, tenzij anders vermeld. Het onderzoek concentreerde zich in principe op het Amsterdams toneel, maar een enkele keer is gebruikgemaakt van elders uitgegeven stukken. Hier zijn uitsluitend eerste drukken vermeld. Alleen toneelstukken waarin de vijf besproken scènes zijn aangetroffen zijn opgenomen. Er wordt geen aanspraak op volledigheid gemaakt. Vetgedrukt zijn de titels van de toneelstukken van Krul waarin de scènes voorkomen die het uitgangspunt vormen van elk hoofdstuk. De gegeven opsomming is in zekere zin misleidend, omdat gesuggereerd wordt dat de scènes vergelijkbaar zijn. In werkelijkheid zijn er onderling grote verschillen: de ene scène bezit alle kenmerken, de andere slechts een enkele. Het is niet mogelijk om dat onderscheid in deze lijst te laten uitkomen.

HOOFDSTUK 3 – Wachterscènes

P.C. Hooft <i>Geraerd van Velsen</i>	1613
J.S. Kolm <i>Battaefsche Vrienden-Spieghel</i>	1615
G. Smit <i>Absalom</i>	1620
J.B. Houwaert <i>Narcissus en Echo</i>	1621
J.S. Kolm <i>Mahomet</i>	1622
J.H. Krul <i>Diana</i>	1627
J.H. Krul <i>Cloris en Philida</i>	1631
J.J. Colevelt <i>Hartoginne van Savoyen</i>	1634
J. Struys <i>Romeo en Juliette</i>	1634
M.P. Voskuyl <i>Bellaria en Pandostos</i>	1637
J. van Heemskerck <i>Hebreeusche Heldinne</i>	1647
S. van der Lust <i>Herstelde Hongersdwangh</i>	1660
J. van den Vondel <i>Adam in Ballingschap</i>	1664
D. Lingelbach <i>Diana en Endimion</i>	1669

HOOFDSTUK 4 – Gevangenisscènes

G.A. Bredero <i>Griane</i>	1616
T. Rodenburgh <i>Anna Rodenburghs Trouwen Batavier</i>	1617
J.H. Krul <i>Diana</i>	1628
J.J. Colevelt <i>Hartoginne van Savoyen</i>	1634
N. Fonteyn <i>Aristobulos</i>	1638

HOOFDSTUK 5 – Serenadescènes

A. J. Fries <i>Het Loon der Minnen</i>	1600
J. Duym <i>Den Spieghel der Reynicheit</i>	1600
T. Rodenburgh <i>Casandra en Karel Baldeus</i>	1617
T. Rodenburgh <i>Jaloursche Studenten</i>	1617
T. Rodenburgh <i>Melibea III</i>	1617
T. Rodenburgh <i>Alexander</i>	1618
J.J. Starter <i>Daraide</i>	1621
J. van Swol <i>Margrietje</i>	1630
J.H. Krul <i>Rosemond en Raniclis</i>	1632
J.C. van Dorsten <i>Tragedie van Lucidamor en Fluria</i>	1633
P. le Febure <i>Treurspel van Lucidorus en Lucella</i>	1636
J. Nooseman <i>Hans van Tongen, Razende-Liefdens-Eynd</i>	1644
B. Fonteyn <i>Romilius en Pelagia, Bly-Eyndend'-Spel</i>	1644
A. Boelens <i>Klucht van de Bedrooge Vryer</i>	1649
L. van Bos <i>Rampzalige Liefde Ofte Bianca Capellis</i>	1649
J. van Daalen <i>Klucht van de Aerdige Colicoquelle</i>	1654
J. Cats <i>Koningklyke Herderin Aspasia</i>	1655
M. Fockens <i>Klucht van Dronkken Hansje</i>	1657
C. de Grieck <i>Don Japhet van Armenien</i>	1657
Anoniem <i>Klucht van de Koeck-Vreyer</i>	1659
I.N.S.L.M.N.S. <i>De Bedriegery van de Licht-verkeerde Boef</i>	1662
J. Bara <i>Klught van het Verslingert Moekroesje</i>	1668
J. van Toledo <i>Gestrafte Ontugt. Treurspel</i>	1669
D. Buysero <i>Amphitruo, Blyspel</i>	1679
A. Pels <i>De Schilder door Liefde</i>	1682
Anoniem <i>Den Onstantvastighen Minnaer</i>	1693
S. van der Cruyssen <i>Ezopus, Blyspel</i>	1697
R. Norel <i>De Listige Minnaars. Blyspel</i>	1705
C. de Bie <i>Meester Quinten Quack</i>	1706
Anoniem <i>De Verstoorde Serenade</i>	1708
H. van Halmael <i>De Koning van Luilekkerland. Blyspel</i>	1711

HOOFDSTUK 6 – Offerscènes

J. van den Vondel <i>Het Pascha</i>	1612
G. van der Eembd <i>Getrouwen Herder</i>	1618
A. de Koningh <i>Simson</i>	1618
S. Coster <i>Polyxena</i>	1619
J. van den Vondel <i>Hierusalem verwoest</i>	1620
J.S. Kolm <i>Mahomet</i>	1622
P.C. Hooft <i>Baeto</i>	1626
J.H. Krul <i>Cloris en Philida</i>	1631
J. van Arp <i>Helvaert van Iuno</i>	1631
J. Struys <i>Styrus en Ariane</i>	1631
A. van Mildert <i>Harcilia</i>	1632
J.H. Krul <i>Rosemondt en Raniclis</i>	1632
J.H. Krul <i>Muzykspel van Juliana en Claudiaen</i>	1634
P. le Febure <i>Treurspel van Lucidorus en Lucella</i>	1636
M.P. Voskuyl <i>Kuyssche Roelandyne</i>	1636
M.P. Voskuyl <i>Bellaria en Pandostos</i>	1637
N. Fonteyn <i>Aristobulos</i>	1638
J. Heerman <i>Chryseide en Arimanth</i>	1639
J.H. Krul <i>Alcip en Amarillis</i>	1639
J. Zoet <i>Olimpia</i>	1640
J. Zoet <i>Thimoklea</i>	1641
J.H. Krul <i>Rosilion en Rosanire</i>	1641
B. Fonteyn <i>Romilius en Pelagia</i>	1644
J.H. Krul <i>Liefdbloeyends Offerande</i>	1644
P. van Zeeryp <i>Arfleura en Brusanges</i>	1646
W. Robyn <i>Ferdinandt en Oratyn</i>	1647
D. de Potter <i>Den Getrouwen Herder</i>	1650
J. Zoet <i>Kornelia Bentivogli</i>	1650
J. Lemmers <i>Scipio</i>	1651
P. van Zeeryp <i>Brutus en Cassius</i>	1653
J. Vollenhove <i>Broedermoort</i>	1661
J. Neuye <i>Eneas of Vader des Vaderlants</i>	1664
J. Beets <i>Daphne, of Boschvryagie</i>	1668
J. Smidt <i>Eurymedon en Pasitheia</i>	1668
J. Dullaert <i>Stantvastige Princes</i>	1669
H. de Graef <i>Alcinea</i>	1671
G. Bidloo <i>Salmoneus</i>	1685
G. Bidloo/J. Schenck <i>Opera Op de Zinspreuk: Zonder Spijs...</i>	1686
Anoniem <i>Cadmus en Hermione</i>	1687

HOOFDSTUK 7 – Slaapscènes

P.C. Hooft <i>Geraerdt van Velsen</i>	1613
T. Rodenburgh <i>Batavische Vryagie–Spel</i>	1616
T. Rodenburgh <i>Keyser Otto en Galdrada</i>	1616
T. Rodenburgh <i>Anna Rodenburghs Trouwten Batavier</i>	1617
T. Rodenburgh <i>Hertoginne Celia</i>	1617
A. van Mildert <i>Virginia</i>	1618
A. de Koningh <i>Simson</i>	1618
G.A. Bredero <i>Stommen Ridder</i>	1618
S. Coster <i>Polyxena</i>	1619
T. Rodenburgh <i>Hertoginne van Savoye</i>	1619
J.J. Starter <i>Kluchtig spel van dry Personagien</i>	1621
A. Kemp <i>Moort van Sultan Osman</i>	1623
G. van Nieuwelandt <i>Aegyptica</i>	1624
P.C. Hooft <i>Baeto</i>	1626
J.J. Colevelt <i>Graef Floris en Gerrit van Velsen</i>	1628
J.H. Krul <i>Amsterdamse Vryagie</i>	1628
J.H. Krul <i>Helena</i>	1629
H. Moor <i>Theodore en Constancy</i>	1630
J. van Arp <i>Droncke Goosen</i>	1630
A. van Mildert <i>Harcilia</i>	1632
J. van Dorsten <i>Tragedie van Lucidamor en Fluria</i>	1633
J.J. Colevelt <i>Hartoginne van Savoyen</i>	1634
T. Rodenburgh <i>Mays</i>	1634
H. Moor <i>Olimphia</i>	1635
J.H. Krul <i>Vonnis van Paris</i>	1637
M.P. Voskuyl <i>Dorastus en Faunia</i>	1637
J. van Swol <i>Constantinus</i>	1637
J. van Arp <i>Chimon</i>	1639
M.P. Voskuyl <i>Fiameta</i>	1640
G. van den Brande <i>Rosalinde</i>	1642
J. J. Schipper <i>Ariane</i>	1644
J. van den Vondel <i>Jozefin Egypte</i>	1647
J. Schouwenbergh <i>Sigismundus</i>	1647
J. Zoet <i>Kornelia Bentivogli</i>	1650
F. van den Enden <i>Philedonius</i>	1657
H.D. Graef <i>Aurora, en Stella</i>	1665
L. Meyer <i>Ghulde Vlies</i>	1667
P. Dubbels <i>Toneelspel zonder Tooneelspel</i>	1671
L. Meyer <i>Tieranny van Eigenbaat</i>	1679
A. Peys <i>De Toveryen van Armida</i>	1681
T. Arendsz <i>Roeland</i>	1686

MUZIKANTEN EN ZINGENDE ACTEURS

1600 — 1700

Vetgedrukte namen in deze lijst duiden personen aan, van wie zeker is dat ze zich op een of andere manier met muziek bezighielden. Dat waren de professionele schouwburgmuzikanten, de acteurs die als onderdeel van hun toneelrol zongen, een instrument bespeelden of dansten, en de schrijvende acteurs die bijdragen leverden aan liedboeken of zelf liedboeken publiceerden. Uitgangspunt voor de lijst vormde die van Kossmann uit 1915, die gebaseerd was op de originele schouwburgrekeningen. Deze lijst werd aangevuld met gegevens uit Wybrands 1873, Kalf z.j., Worp 1907, Albach 1977, Rasch 1993, Erenstein 1996, Grabowsky en Verkruysse 1996, Rasch 1997 en met aanwijzingen uit enkele zeventiende-eeuwse toneelstukken. Een steekproef uit de rekeningen leverde enkele afwijkende gegevens en nieuwe namen op; systematische bestudering en uitgave van deze belangrijke bron blijft dus gewenst. Uitsluitend namen uit de periode 1600 tot 1700 zijn opgenomen. Er is geen onderzoek naar aanvullende biografica gedaan.

- * geboorte- en sterfjaar zijn alleen vermeld indien bekend
- * nevenberoep is alleen genoemd indien in relatie tot de schouwburg
- * titels zijn altijd van toneelstukken, tenzij anders vermeld
- * 'as' betekent Amsterdamse Schouwburg
- * '1650/1651' betekent in 1650 of 1651
- * '1650-1652' betekent van 1650 tot en met 1652
- * 'tussen 1650 en 1655' betekent van 1650 tot 1655, met tussenpozen

Abrahamsz, Claes. Acteur. In dienst as 1643-1644. Kossmann 1915, 121.

Ackersloot, Hendrick. Acteur. In dienst as 1654-1655 en 1665-1669/1672. Kossmann 1915, 106. Vgl. Worp 1907, 38; Albach 1977, 88, 112, 122.

Admiraal, Daniel. Acteur. Broer van Anna Koning-Admiraal. Kossmann 1915, 115.

Aertz, Pieter. Acteur vóór 1638. Worp 1907, 32; Kossmann 1915, 122.

Akersloot, Johanna van. Actrice? In dienst as 1697. Kossmann 1915, 122.

Arentsz, Ysaak. Acteur. In dienst as 1640-1641. Kossmann 1915, 121.

Baat, Jeuriaen. Acteur, danser. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1649-1669/1672 en 1680. Vermaard als vertolker van vrouwenrollen. Worp 1907, 33; Kossmann 1915, 104. Vgl. Albach 1977, 73.

Beaune, Abraham. Acteur? In dienst as 1683. Kossmann 1915, 122.

Benjamin, Harmanus. Acteur, dichter, rolleur, souffleur. Gestorven 1703. In dienst as tussen 1680 en 1703 (in elk geval onderbreking in 1696). Echtgenoot van Catharina Christina Benjamin-Petit. Vermoedelijk vader van Jacoba Benjamin. Auteur van *De minnaar van zijn vrouw* (1692), *Krispyn baron en afslager* (1694), *De koppelaar van zijn vrouw* (1698) en *Felicia* (1699). Kossmann 1915, 115. Vgl. Worp 1907, 38.

Benjamin, Jacoba. Actrice. In dienst as 1699. Dochter van Harmanus Benjamin en Catharina Christina Benjamin-Petit. Kossmann 1915, 116.

Benjamin-Petit, Catharina Christina. Actrice. In dienst as tussen 1680 en 1738 (in elk geval onderbreking in 1696). Echtgenote van Harmanus, moeder van Jacoba, zuster van Maria Brinkhuyzen-Petit. Kossmann 1915, 116.

Bergh, Ariaan van den. Acteur, dichter. Gestorven na 1652. In dienst as 1638. Vader van Ariana Noozeman-Van den Bergh en van Carel van den Bergh, die ook acteur was. Albach 1977, 21. Auteur van *Jeronimo, treurspel* (1621), *Polidoor, treurspel* (1622), *Andronicus* (verloren), en liederen in *Nootmans Minnespiegel* (1634) en *Amsterdamse Vroolikheden* (1647). Kossmann 1915, 93. Vgl. Worp 1907, 315-319; Albach 1977, passim; Erenstein 1996, 235, 239.

- Besems, Maria. Actrice. In dienst as 1663–1669/1672, na 1680 mogelijk nog als handwerkster (borduren e.d.). Kossmann 1915, 111.
- Blank, Abraham Hendricksz.** Acteur. In dienst as 1645–1672 en 1680. Tot 1667 als Abraham Hendricksz geboekt. Lied in *Cupidoos Lusthof* (1662). Kossmann 1915, 101. Vgl. Worp 1907, 32; Albach 1977, 59, 165; Erenstein 1996, 237.
- Bleek, Maria. Actrice. In dienst as (?)–1693. Kossmann 1915, 119.
- Bloem, Johan Pietersz. Acteur. In dienst as 1639/1640–1643. Kossmann 1915, 98.
- Boekhorst. Acteur. In dienst as rond 1700. Zonder voornaam in rekeningen vermeld. Kossmann 1915, 120.
- Boer, Heere Pietersz de. Acteur. In dienst as 1649–1650 en 1653–1669/1672. Tot 1661 als Here Pietersz geboekt. Kossmann 1915, 104. Voor rollen zie Worp 1907, 35, 38. Vgl. Albach 1977, 73, 75, 111, 112; Erenstein 1996, 236.
- Bolhamer, Gerret.** Componist van twee melodieën in Tengnagels *Spaensche Heidin* (1643). Zie de uitgave in Oversteegen 1969, 520.
- Bos, Jan. Acteur vóór 1638. Speelde vooral vrouwenrollen. Worp 1907, 32. Kossmann 1915, 122.
- Bosman, Jasper.** Acteur, zanger. In dienst as tussen 1641 en 1656. Kossmann 1915, 100.
- Boudewijns, Salomon.** Muzikant (violist). In dienst as 1655. Schouwburgrekeningen.
- Bray, Pieter de. Acteur. Gestorven 1639. In dienst as 1638–1639. Kossmann 1915, 91. Speelde vooral vrouwenrollen. Worp 1907, 32; Albach 1977, 35, 37.
- Breda, Symon Willemsz van. Acteur. In dienst as 1638–1642. Kossmann 1915, 97.
- Brinkhuizen, Harmen. Acteur. Gestorven 1695. In dienst as 1678/1680–1695? Echtgenoot van Maria Brinkhuizen-Petit, vader van Johanna. Kossmann 1915, 115. Vgl. Worp 1907, 38.
- Brinkhuizen, Johanna. Actrice. In dienst as tussen 1698 en 1706/1708. Dochter van Harmen Brinkhuizen en Maria Brinkhuizen-Petit. Kossmann 1915, 119.
- Brinkhuizen-Petit, Maria. Actrice. In dienst as tussen 1680 en 1718 (in elk geval onderbreking in 1696). Echtgenote van Harmen, moeder van Johanna, zuster van Catharina Christina Benjamin-Petit. Kossmann 1915, 116. Een lofdicht op haar in Enoch Krooks liedboek *Bloempjes* (1729).
- Bruyn, Joost (Cornelis?) de = Justus de Bruyn. Acteur. In dienst as 1680–(?). Misschien de vader van Jan (na 1714 in dienst as). Kossmann 1915, 117.
- Bruyn, Margreta. Actrice? In dienst as 1691. Kossmann 1915, 117.
- Bruyn, Philip Dirxsz. Acteur. In dienst as 1652–1655. Kossmann 1915, 121.
- Butler. Acteur. Zonder voornaam in rekeningen vermeld. Albach 1977, 58.
- Clerck, Albert de. Acteur? In dienst as 1680–1684. Kossmann 1915, 121.
- Colevelt (Koolvelt), Dirk. Acteur. Kossmann 1915, 92. Gestorven vóór 1652. In dienst as tussen 1638 en 1644. Kossmann 1915, 92. Wellicht familie van toneeldichter J.J. Colevelt.
- Coning, Salomon de. Acteur? In dienst as tussen 1699 en 1708. Kossmann 1915, 122.
- Cornelisz, Willem.** Muzikant (violist). In dienst as 1653. Schouwburgrekeningen.
- Dalen, Jan van.** Acteur, dichter, danser. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1648–1649, 1652–1660 en 1680–(?). Auteur van *De jalouse Jonker* (1654), *D'aardige Colicoquelle* (1655) en *De Kale Edelman* (1657). Liederen in *D'Olipodrigo II* (1654), *Amsterdamsche Vreughde-Stroom* (1655), *Nieuwe hofsche Rommelzoo* (1655), *Klloo's Kraam* (1657) en *Amsterdamse Mengelmoez* (1658). Kossmann 1915, 103. Vgl. Albach 1977, 66, 79, 166.
- Damen, Henrik. Acteur, figurant? In dienst as 1649–1655. Kossmann 1915, 121.
- Davidts, Albert. Acteur. In dienst as 1644–1645. Kossmann 1915, 121.
- Dircx, Barent. Acteur. In dienst as 1654. Kossmann 1915, 121.
- Dongen, Susanna van. Actrice? In dienst as 1698. Kossmann 1915, 122.
- Drayburg, Anna. Actrice. Misschien schoondochter van Harmen Brinkhuizen. Kossmann 1915, 115.
- Dusart, Frans.** Muzikant (bassist). In dienst as 1638–1639. Rasch 1987.
- Eekhout, Anthony.** Danser, muzikant. Geboren 1662. In dienst as 1701–1721. Kossmann 1915, 108.
- Eekhout, Matthijs. Acteur. In dienst as 1663–1664. Zoon van Rockus Eekhout. Kossmann 1915, 108.
- Eekhout, Rockus = Mr. Rockus.** Eerste muzikant (violist), acteur. Gestorven 1701. In dienst as 1647–1652 (vermoedelijk), 1655–1656, 1658–1659 en 1681. Eigenaar muziekherberg in Amsterdam. Echtgenoot van Susanna Eekhout-Van Lee, vader van Matthijs, Anthony en Adriana. Kossmann 1915, 108. Vgl. Albach 1977, passim; Erenstein 1996, 235.
- Eekhout-Van Lee, Susanna.** Actrice, danseres. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1655–1662, 1663–1665, 1669–1670, 1679–1680 en 1684–1685. Echtgenote van Rockus Eekhout,

- moeder van Matthijs, Anthony en Adriana. Kossmann 1915, 107. Vgl. Albach 1977, passim; Erenstein 1996, 235, 237, 241.
- Elias, Willem.** Muzikant (bassist). In dienst as 1640-1641. Rasch 1987.
- Ende, Robertus van den. Acteur. In dienst as 1662-1663. Kossmann 1915, 121.
- Erkelens, Harmen. Acteur? In dienst as 1685. Kossmann 1915, 122.
- ‘Mr. Evert officier voor spelen’. Acteur. In dienst as 1648. Kossmann 1915, 121.
- Eyck, Jacobus van. Acteur. In dienst as 1681. Kossmann 1915, 122.
- Feber, Egbert Le. Acteur. In dienst as tussen 1700 en 1730/1732. Kossmann 1915, 119.
- Fellebier, Johan.** Zanger. In dienst as 1639-1640. Kossmann 1915, 121.
- Fino, Salomon. Acteur. In dienst as 1649-1656. Echtgenoot van Anna, de dochter van Jan-Baptist van Fornenbergh. Kossmann 1915, 104. Vgl. Albach 1977, passim.
- Fornenbergh, Jan Baptist van. Acteur, dichter, schilder. Albach 1977, 36. Geboren 1624, gestorven 1697. In dienst as 1640 en 1642-1645. Leider van befaamd rondreizend toneelgezelschap. Vader van Susanna, Anna en Johanna. Auteur van *Duijfe en Snaphaan* (1680). Kossmann 1915, 99. Vgl. Albach 1977; Erenstein 1996, passim.
- Fornenbergh, Susanna van. Actrice. Dochter van Jan-Baptist. Erenstein 1996, 244.
- Fransé, Jacobus. Acteur. In dienst as 1700-1701. Kossmann 1915, 119.
- Fransz, Thomas.** Muzikant (violist). In dienst as 1638-1645. Rasch 1987.
- Fris, Pieter. Acteur. In dienst as 1645-1651. Kossmann 1915, 121.
- Fuyter, Leon de.** Acteur, dichter, schilder. Gestorven 1655/1659. In dienst as 1638-1642, mogelijk 1646 en 1654. Auteur van *Bedekten Verrader* (1646), *t Verwarde Hof* (1647), *Stantvastige Isabella* (1652) en *Don Jan de Tessandier* (1654). Liederen in *Amsterdamse Vroolikheden* (1647) en *Utrechts Zang-Prieeltjen* (1649). Kossmann 1915, 96. Vgl. Albach 1977, 36, 40, 42, 165; Grabowsky en Verkruysse 1996; Erenstein 1996, 208.
- Geens, Jacobus. Acteur? In dienst as 1682. Kossmann 1915, 122.
- Geest, Willem. Acteur. In dienst as 1667-1668. Mogelijk dezelfde als W.D. Geest, auteur van *Aldegonde en Barsime* (1663). Kossmann 1915, 112.
- Germez (Zjermes), Adam Carelsz. van. Acteur, dichter. Geboren 1612, gestorven 1667. In dienst as 1638, 1641-1650 en 1652-1667. De beroemdste en best betaalde acteur van zijn tijd. Auteur van *Vervolgde Laura* (1645), *Klaagende Kleazjenor en doolende Doristee* (1647) en *Eduard, anders Stantvastige Weduwe* (1660). Kossmann 1915, 94. Vgl. Worp 1907, 30, 35, 38; Albach 1977, 39-41; Erenstein 1996, passim.
- Gerrietsz, Amelijns. Acteur. In dienst as 1638-1639. Kossmann 1915, 121.
- Gijspert, Lucia. Actrice? In dienst as 1691. Kossmann 1915, 122.
- Gojer, De. Acteur. In dienst as rond 1700. Zonder voornaam in rekeningen vermeld. Kossmann 1915, 120.
- Graef, Claes.** Muzikant (trompetter). In dienst as 1656-1669. Rasch 1987.
- Groen, Floris = Floris Hendrix. Acteur. Gestorven 1689. In dienst as 1662/1663-1665, 1666-1669/1672 en 1678/1680-1681. Na zijn vertrek bij de as werd hij rondreizend toneel- en poppenspeler met een eigen gezelschap. Kossmann 1915, 110.
- Groot, Dirck de. Acteur. In dienst as 1654. Kossmann 1915, 121.
- Haeften, Allert van. Acteur. In dienst as 1640-1641. Kossmann 1915, 121.
- Haffner, Johannes/Jacob.** Muzikant. In dienst as 1648. Rasch 1987.
- Harp, Jan Jansz (in de). Acteur. Gestorven 1639. In dienst as 1638-1639. Kossmann 1915, 93. Vgl. Albach 1977, 162; Erenstein 1996, 207.
- Harten, Philip van. Acteur. In dienst as 1654-1655. Kossmann 1915, 121.
- Hartten, Claes van = Claesje van Hart. Acteur. Gestorven vóór 1652. In dienst as tussen 1638 en 1646. Kossmann 1915, 95.
- Heermans, Livinus.** Zangmeester. In dienst as 1687. Rasch 1993, 54.
- Hennebo, Robert. Acteur. Geboren rond 1648. Vermoedelijk in dienst as vóór 1700, in ieder geval erna, in 1720. Kossmann 1915, 120.
- Heripon, Jan de.** Acteur, danser. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1655-1660. Kossmann 1915, 108. Zie Albach 1977, 73.
- Heripon (Harpon), Pieter de. Acteur. Gestorven vóór 1652. In dienst as 1638-1644. Kossmann 1915, 93.
- Heulen, Christiaan van. Toneelmeester, dichter. Gestorven 1707. In dienst as 1681/1683-(?). Auteur van *De Onbedreven Minnaar* (1699) en *De Gekroonde na haar Dood* (1701). Kossmann 1915, 118.
- Heus, Joan Philip.** Muzikant, muziekkuitgever. Gestorven 1714. In dienst as vanaf 1680. Rasch 1993, 56.
- Heyboom, Pieter. Acteur. In dienst as 1680. Kossmann 1915, 122.

- Heyningen, Willem van. Acteur. In dienst as (?)–1687. Kossmann 1915, 118.
- Hoeven, Willem van der. Acteur, dichter. In dienst as 1680–na 1689. Auteur van *De schrandere Toneelspeelder* (1693). Kossmann 1915, 117.
- Hofmeyer, Jeurian. Acteur. In dienst as 1662–1669/1672. Kossmann 1915, 111.
- Hoof, Paulus van. Kleermaker, acteur? In dienst as 1682–1704. Kossmann 1915, 118.
- Hoorn, Barent Jans van.** Acteur, zanger. In dienst as 1638–1643. In 1641 zanger in *Vondels Gebroeders*. Kossmann 1915, 95. Vgl. Albach 1977, 46.
- Houthaak, Adriaan. Acteur. In dienst as 1663–1666. Kossmann 1915, 121.
- Houthaak, Cornelis [Dirksz.]. Acteur. Geboren 1623, gestorven 1658. In dienst as 1638–1647. Zoon van Dirk Cornelisz Houthaak. Kossmann 1915, 96.
- Houthaak, Dirk Cornelisz. Acteur. Geboren 1597, gestorven 1658. In dienst as 1638–1649. Vader van Cornelis, Tymon, Hendrik en Frans. Uitgever van toneelstukken, leverancier van bier, boeken, pennen en inkt aan de schouwburg. Kossmann 1915, 92. Vgl. Albach 1977, 36.
- Houthaak, Frans. Acteur. In dienst as 1641–1653. Zoon van Dirk Cornelisz. Kossmann 1915, 100.
- Houthaak, Gerrit. Acteur. In dienst as 1661–1664. Kossmann 1915, 121.
- Houthaak, Hendrik.** Acteur, danser. Wybrands 1873, 250. Geboren 1627, gestorven 1671. In dienst as 1646–1648, 1653–1656, 1658–1659 en 1669. Zoon van Dirk Cornelisz. Kossmann 1915, 102.
- Houthaak, Tymon.** Acteur, zanger, boekdrukker. Geboren 1625, gestorven 1664. In dienst as 1639/1640–1664. Zoon van Dirk Cornelisz. Drukker van de door zijn vader uitgegeven toneelstukken. Kossmann 1915, 97. Vgl. Worp 1907, 32; Albach 1977, 36, 73.
- Ilt, Harmen van. Acteur, kleermaker van de schouwburg. Gestorven 1651/1652. In dienst as 1638–1651. Kossmann 1915, 92. Vgl. Worp 1907, 31; Albach 1977, 35, 37, 45, 73; Erenstein 1996, 224.
- Jacobsz, Jan.** Muzikant (tamboer). In dienst as 1642. Schouwburgrekeningen.
- Jacobsz, Cornelis.** Muzikant (trompetter). In dienst as 1638–1642. Rasch 1987.
- Jacobsz, Willem.** Acteur, zanger. In dienst as 1641–1642, mogelijk 1648. Kossmann 1915, 100.
- Jansz, Barent.** Acteur, muzikant. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1653–1654. Kossmann 1915, 121.
- Jeuriaansz, Nanning. Acteur. In dienst as 1640–1641. Kossmann 1915, 121.
- Joosten, Cryn. Acteur. In dienst as 1638 en 1650. Kossmann 1915, 96.
- Kalbergen, Dirk.** Acteur, dichter. Gestorven vóór 1660. In dienst as 1646, 1650–1652 en 1654–1655. Echtgenoot van Elisabeth Kalbergen–De Boer. Hij berijmde *Masons Muleasses the Turke* (voor hem vertaald door Triael Parker). Lieder in *Amsterdamsche Vreughde–Stroom* (1655), *Rommelzoo* (1655) en *Amsterdamsche Kordewagen* (1662). Kossmann 1915, 101. Vgl. Albach 1977, passim; Erenstein 1996, 235.
- Kalbergen–De Boer, Elisabeth. Actrice. In dienst as 1655–1662. Echtgenote van Dirk Kalbergen. Hertrouwd rond 1660 met Van der Linde. Wellicht de zuster van Heere de Boer. Kossmann 1915, 107. Vgl. Albach 1977, 53, 74; Erenstein 1996, 235, 237.
- Kamp, Gerrit van der. Acteur. In dienst as van vóór 1687 tot na 1693. Kossmann 1915, 118.
- Kassa (Kaffa?), J. Jansz. Acteur. In dienst as 1648–1650. Kossmann 1915, 121.
- Kemp, Jacob.** Acteur, dichter, danser. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1654–1662. Auteur van *Bedrogen Smit* (1661) en *Medea* (1665). Kossmann 1915, 106.
- Kerkhoven, Joannes. Acteur. In dienst as 1681. Kossmann 1915, 122.
- Keyser, Jan de. Acteur. In dienst as 1638–1639. Kossmann 1915, 121.
- Keyser, Thomas [Gerritsz] de. Acteur. Gestorven vóór 1652. In dienst as 1638–1648. Kossmann 1915, 93. Vgl. Worp 1907, 31; Albach 1977, passim; Erenstein 1996, 223.
- Keyser, Gerrit de. Acteur. Gestorven vermoedelijk 1656. In dienst as 1646–1648. Echtgenoot van Magrieta Nooseman, mogelijk een zuster van Jan en Gillis. Wellicht de zoon van Thomas Gerritsz de Keyser. Kossmann 1915, 102. Vgl. Albach 1977, 164.
- Keyser, Harmen de.** Acteur, dichter. Gestorven vóór 1652. In dienst as 1638–1639. Lieder in *Nootmans' Jeugdige Minnespiegel* (1634) en *Cupidoo's Lusthof* (1662). Kossmann 1915, 105.
- Kleyn, Jacob.** Acteur, danser. In dienst as 1694–1695. Kossmann 1915, 122.
- Koenraetsz, Hendrick.** Muzikant (trompetter). In dienst as 1638–1642. Rasch 1987.
- Koer, Arent Arentsz.** Muzikant (fluitist). In dienst as 1638–1652. Geboren 1614, gestorven 1652. Rasch 1987.
- Koer, 'de dochter van Mr. Arent de fluitier'. In dienst as 1652. Kossmann 1915, 121. Zie Arent Arentsz Koer.

- Koer, Isaack Arentsz (Isaack de Cour)**. Muzikant (fluitist). Geboren 1626, gestorven 1682. In dienst as 1652-1664 en later. Tevens stads-muzikant. Wybrands 1873, 250. Rasch 1987.
- Koning, de**. Acteur. In dienst as 1638. Zonder voor naam in rekeningen vermeld. Wellicht Frederik Harmansz Coninck, de mogelijke vader van Harmanus Koning. Kossmann 1915, 91.
- Koning, Harmanus**. Acteur, dichter. Gestorven 1704. In dienst as 1680, vóór 1687 en 1689-1704. In de laatste periode was hij de meest gevierde acteur aan de as. Echtgenoot van Anna Koning-Admiraal, 1694 hertrouwd met Joanna Medou. Misschien de zoon van Frederik Harmansz Coninck. Kossmann 1915, 114.
- Koning-Admiraal, Anna**. Actrice. Gestorven vermoedelijk 1693. In dienst as 1678/1680-1693. Echtgenote van Harmanus Koning, zuster van Daniel Admiraal. Kossmann 1915, 115.
- Koning, Steffeny**. Acteur. In dienst as (?) - 1687. Kossmann 1915, 118.
- Konink jr., Servaas de**. Muzikant, componist. Geboren 1683, gestorven 1718. In dienst as 1691. Auteur van de bundels *Hollandse Minne- en Drinkliederen* en *De Hollantsche Schouburgh*. Kossmann 1915, 122. Vgl. Albach 1977, 135.
- Koninck, Nicolaes**. Acteur? In dienst as 1682. Kossmann 1915, 122.
- Koot, Hendrik de**. Acteur, danser. Wybrands 1873, 250. Gestorven 1676. In dienst as 1657-1669/1672. Kossmann 1915, 108.
- Kornelisz, Willem**. Acteur. In dienst as 1652. Kossmann 1915, 121.
- Krook, Cornelis**. Acteur. In dienst as rond 1700. Misschien de zoon van Enoch Krook. Kossmann 1915, 120.
- Krook, Enoch**. Acteur, dichter, toneelmeester. Gestorven vermoedelijk 1732. In dienst as 1678-1732? Misschien zoon van Kornelis Laurensz en vader van Cornelis. Kossmann 1915, 113. Auteur van o.a. *De buitenspoorige Toebaksnuiver* (1697), *Cleomedes en Sophonisba* (1699) *De Boerekermis* (1709) en het liedboek *Bloempjes* (1729). Zie ook onder Maria Brinkhuyzen-Petit. Vgl. Worp 1907, 37; Albach 1977, 122.
- Krook, Kornelis Laurensz**. Acteur, dichter, danser. Wybrands 1873, 249. In dienst as 1652-1669/1672. Misschien de vader van Enoch. Kossmann 1915, 105. Vgl. Tengnagel, in de uitgave van Oversteegen 1969, 193; Albach 1977, passim; Erenstein 1996, 237.
- Kroon, Daniel**. Acteur. Gestorven vóór 1715. Vermoedelijk in dienst as vóór 1700, in ieder geval erna. Echtgenoot van Petronella Kroon-Vlieg. Vader van Elizabeth Kroon, die actrice in de as was tussen 1716 en 1730/1732. Kossmann 1915, 120.
- Kroon-Vlieg, Petronella**. Actrice. Gestorven 1737. Vermoedelijk in dienst as vóór 1700, in ieder geval erna, tot 1737. Echtgenote van Daniel Kroon, moeder van Elizabeth Kroon, die actrice in de as was tussen 1716 en 1730/1732. Kossmann 1915, 120.
- Lange, Henrik de**. Acteur. In dienst as 1638-1642. Kossmann 1915, 121.
- Leeuw, Ariaen Bastiaensz de**. Acteur, dichter. In dienst as 1647-1651, 1655-1669/1672 en 1680. Echtgenoot van Anna de Leeuw-Van Trooyen. Tot 1651 geboekt als Arijaan Bastiaense. Kossmann 1915, 102. Vgl. Albach 1977, 73, 80, 112, 167.
- Leeuw-Van Trooyen, Anna de**. Actrice. In dienst as 1666-1669/1672 en 1680. Echtgenote van Ariaen Bastiaensz de Leeuw. Kossmann 1915, 112.
- Lefebre, Sijmon**. Muzikant (violist). In dienst as 1653-1654. Schouwburekeningen.
- Lemmers (Lems, Lem), Jan**. Acteur, dichter. In dienst as 1638-1649. Auteur van *Scipio* (1649) en *Den blinden Gaauoog* (1663). Lieder en *D'Olipodrigo* (1654) en *De nieuwe Hofsche Rommelzoo* (1655). Kossmann 1915, 94. Vgl. Albach 1977, 35, 36, 45, 73; Erenstein 1996, 224.
- Lemmers, Jasper**. Acteur, dichter. Geboren 1640/1641. Misschien de zoon van Jan Lemmers. Kossmann 1915, 120.
- Leon (Lion), Jacob**. Acteur, souffleur. In dienst as 1638 en 1641-1651.
- Lichthert**. Acteur in Costers Academie 1619. Kossmann 1915, 122.
- Litiene, Mr.** Muziekmeester. In dienst as 1648. Rasch 1987.
- Luidhens, Pieter = de Portugees**. Muzikant. In dienst as 1648. Rasch 1987.
- Luts, Thomas**. Acteur? In dienst as 1680-1684. Kossmann 1915, 121.
- Maas, Henrik**. Violist. Een lofdicht op deze muzikant is opgenomen achter Dullaerts *Alexander de Medicis* (1653).
- Malsem, Thomas van**. Acteur. Gestorven september 1719. In dienst as 1700-1719. Kossmann 1915, 119. Vgl. Worp 1907, 37.
- Meerhuysen, Jan Pietersz = Jan Tamboer**. Acteur, danser, dichter, muzikant (tamboer). Geboren 1618, gestorven 1667/1668. In dienst as 1638-1667. Enige acteur van wie een portret bewaard is gebleven. Lieder en *Amsteldamse Vrolijkheit* (1647) en *Utrechts Zang-prieeltjen* (1649). Wybrands 1873, 249; Worp 1907, 30 e.v.; Kossmann 1915, 92.

- Vgl. Albach 1977, passim; Erenstein 1996, 224, 237, 239.
- Meun, Vincent. Acteur, boekhouder. In dienst as 1641-1643. Kossmann 1915, 121.
- Michielsz, Leendert.** Muzikant (tamboer). Geboren 1595, gestorven 1666. In dienst as 1646-1664. Wybrands 1873, 250 (daar alleen 'Leendert'). Rasch 1987.
- Molesteen, Alida.** Actrice, danseres. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1659-1660. Kossmann 1915, 109.
- Muilemans, Steven. Acteur, pruikenmaker. In dienst as 1639/1640-1649. Kossmann 1915, 97.
- Muller, Barent Jansz.** Acteur, muzikant? In dienst as 1642-1643. Kossmann 1915, 121.
- Neer, Jan van der. Acteur. In dienst as 1660-1664. Kossmann 1915, 121.
- Nieuwen Haen. Acteur vóór 1638. Worp 1907, 32; Kossmann 1915, 122 (mogelijk verwarring met personage Nieuwen Haen in Bredero's *Rodd'rick ende Alphonsus*).
- Nooseman, Gillis (Jillis, Jelis).** Acteur, dichter, zanger, danser. Geboren 1626/1627, gestorven 1682. In dienst as 1640-1646 en 1654-1664. In 1641 zanger in Vondels *Gebroeders*. Echtgenoot van Ariana Nooseman-Van den Bergh, broer van Jan, vader van Jan jr. en Maria van Fornenbergh-Nooseman. Auteur van *Hans van Tongen* (1644), *Lichte Klaartje* (1645), *Beroyde Student* (1646), *Bedrooge Dronkaert* (1649), *Hollebollige Rombout* (1649) en *Krijn Onverstant* (1659). Liedereren van J. Noozeman (= Jan of Jillis) in *Amsteldamse Vrolijkheit* (1647), *Utrechts Zang-Prieeltjen* (1649) en *De nieuwe Haagsche Nachtegaal* (1659). Wybrands 1873, 249; Worp 1907, 35; Kossmann 1915, 98. Vgl. Albach 1977; Erenstein 1996, passim.
- Nooseman, Jan.** Acteur, dichter, zanger. Gestorven 1653. In dienst as 1639-1642 en 1644-1653. In 1641 zanger in Vondels *Gebroeders*. Broer van Gillis. Auteur van *Gelukkige Bedriegerij* (1649). Voor liederen zie onder Gillis Nooseman. Kossmann 1915, 97. Vgl. Albach 1977, 46, 54, 55, 93.
- Nooseman, Jan. Acteur. Zoon van Gillis Nooseman en Johanna Nooseman-Van Fornenbergh, kleinzoon van Jan-Baptist van Fornenbergh. Albach 1977, 134 e.v.; Erenstein 1996, 249.
- Nooseman, Maria. Actrice. Geboren 1652, gestorven 1724. In dienst as tussen 1658 en 1661. Huwde Van Fornenbergh 1682, hertrouwde 1712. Dochter van Gillis en Ariana. Kossmann 1915, 109. Vgl. Albach 1977, 67, 76, 98, 129, 131; Erenstein 1996, 236, 237, 241, 248.
- Nooseman-Van den Bergh, Ariana.** Actrice, danseres. Wybrands 1873, 250. Gestorven 1661. In dienst as 1655-1661. Trad reeds als kind op. Echtgenote van Gillis Nooseman, dochter van Ariaan van den Bergh en moeder van Maria Nooseman. Eerste actrice in dienst as. Kossmann 1915, 106. Vgl. Albach 1977; Erenstein 1996, 234-241, 243.
- Nooseman-Van Fornenbergh, Johanna. Actrice. Dochter van Jan-Baptist van Fornenbergh, tweede vrouw van Gillis Nooseman, moeder van Jan Nooseman (jr.). Erenstein 1996, 241, 243, 248.
- Payne. Acteur. Albach 1977, 58-59.
- Petit, Jan (Baptist?). Acteur, pruikenmaker. In dienst as 1680-1710. Misschien de broer van Maria Brinkhuyzen-Petit en Catharina Christina Benjamin-Petit. Echtgenoot van Dorothea Jurriens van den Schilde, die misschien ook actrice was. Wellicht de vader van Isabella Petit. Kossmann 1915, 116.
- Petit, Isabella. Actrice. In dienst as 1680-1687. Op dat moment nog kind. Misschien de dochter van Jan Petit. Kossmann 1915, 117.
- Petit, Dorothea. Actrice. In dienst as 1694-1699. Mogelijk Dorothea Jurriens van den Schilde, vrouw van Jan Petit. Kossmann 1915, 116.
- Pierson (Pirson, Piersum), Pauwels (Paulus). Acteur. Geboren vermoedelijk 1610. In dienst as 1640-1642. Kossmann 1915, 99. Vgl. Albach 1977, 24, 27, 33, 45, 53, 58, 62.
- Pietersz, Evert. Acteur. In dienst as 1638-1639 en 1646-1648. Kossmann 1915, 94.
- Pietersz, Jan.** Muzikant (bassist). In dienst as 1639-1640. Rasch 1987.
- Pietersz, Pieter.** Zanger. In dienst as 1639-1642. Kossmann 1915, 121.
- Ploegh, Jan Pietersz. Acteur. In dienst as 1682-1683 en 1690-1691. Kossmann 1915, 118.
- Pluimer, Jan. Acteur, dichter. In dienst as 1689. Kossmann 1915, 122. Vgl. Albach 1977, 121, 123, 130; Erenstein 1996, 273, 277.
- Pointel, Anthony.** Muzikant. Geboren 1660, gestorven 1702. Tevens boekverkoper en muziekdrukker. Rasch 1993, 57.
- Prendre, Anna de. Actrice. In dienst as 1661/1662. Kossmann 1915, 109. Vgl. Erenstein 1996, 241.
- Rigo, Nicolaas. Acteur. In dienst as 1678/1679-na 1690. Echtgenoot van Adriana Rigo-Eekhout. Kossmann 1915, 113.
- Rigo-Eekhout, Adriana. Actrice. In dienst as 1678/1679/1680-na 1681. Echtgenote van Nicolaas Rigo, dochter van Rockus en Susanna Eekhout. Kossmann 1915, 114.

- Rijndorp, Jacob van. Acteur. Beschouwd als opvolger van Jan-Baptist van Fornenbergh. Albach 1977, 134 e.v. Vgl. Erenstein 1996, 249.
- Robbertsz, Jan.** Acteur, dichter. Gestorven vóór 1652. In dienst as 1638-1642. Misschien zijn de 'Herders-Zanghen' in *Amsterdamse Pegasus* (1627) van zijn hand. Kossmann 1915, 91.
- Rockus, Claes.** Acteur. In dienst as 1647-1652. Vermoedelijk is dit Rockus Eekhout. Kossmann 1915, 121.
- Rodenbergh, Willem van. Acteur. In dienst as 1643. Kossmann 1915, 121.
- Roeloffs, Jan.** Acteur, muzikant. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1653-1654. Kossmann 1915, 121.
- Roelofs, Barent.** Muzikant (tamboer). In dienst as 1638-1643. Rasch 1987.
- Rossingh, Hendrik. Acteur. In dienst as 1665-1668. Kossmann 1915, 112.
- Rusting, Jacob van. Acteur, danser. In dienst as 1658-1662. Kossmann 1915, 121. Speelde kinderrollen. Wybrands 1873, 249.
- Ruyter, Willem Bartoloz. Acteur. Geboren 1584, gestorven 1639. In dienst as 1638-1639. Kossmann 1915, 95. Vgl. Albach 1977, 20, 23, 25, 33, 50, 160, 162; Erenstein 1996, 205, 208, 209, 239.
- Saffre, Cornelis. Acteur. In dienst as 1661-1662. Kossmann 1915, 121.
- Sammers, Alida. Actrice. In dienst as 1668-1672? Wellicht familie van Jacobus en Maria. Kossmann 1915, 112. Zie Albach 1977, 112.
- Sammers, Jacobus. Acteur, dichter. In dienst as 1646, 1652-1654 en 1668-1669/1672. Na de dood van Van Germez de best betaalde acteur aan de as. Beroemd als reizend toneelspeler. Auteur van de *De moetwillighen Boots-ghesel* (1672), een bewerking naar Ogier. Wellicht familie van Alida en Maria. Kossmann 1915, 102. Vgl. Worp 1907, 463; Albach 111, 112, 115, 133, 143, 172; Erenstein 1996, 216.
- Sammers, Maria. Actrice. In dienst as 1668-1669/1672. Wellicht familie van Alida en Jacobus. Kossmann 1915, 113.
- Sanen, Jan van. Acteur vóór 1638. Kossmann 1915, 122.
- Santvoort, Anna. Actrice. In dienst as 1680. Weduwe van De Koert, kastelein van de schouwburg. Kossmann 1915, 122.
- Schenck, Joan.** Muzikant, componist. Erenstein 1996, 273.
- Schilde, Tysje van der. Acteur. In dienst as 1642-1647. Kossmann 1915, 100 (mogelijk verarring met hoofdpersonage van Costers *Tiisken vander Schilde*).
- Schilperoort, Jacob van.** Acteur, danser. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1658-1664. Kossmann 1915, 121.
- Schipper, Jan. Acteur. In dienst as 1649-1650. Kossmann 1915, 121. Vgl. Albach 1977, 51.
- Schrooder (Schroder), Gerrit. Acteur. In dienst as 1668-1672? Rond 1687 kastelein aan de as, en acteur zonder salaris. Kossmann 1915, 113. Vgl. Albach 1977, 122.
- Schuyling, Fransois = Frans de Gek. Acteur. In dienst as 1638-1642. Kossmann 1915, 95. Worp 1907 (31, 34) vermoedt dat hij dezelfde is als de door Tengnagel genoemde Frans de Gek. Vgl. Albach 1977, 35, 45, 162.
- Seebout, Abraham. Acteur. In dienst as 1645-1646. Kossmann 1915, 121.
- Selyns, Barent. Acteur? In dienst as 1687. Kossmann 1915, 122.
- Soetert, Anna de. Actrice. In dienst as 1680-1681. Kossmann 1915, 122.
- Stoffels, Willem.** Muzikant (trompetter). Gestorven vermoedelijk 1672. In dienst as 1642-1664. Rasch 1987.
- Strijcker, Theodoor.** Oprichter van Amsterdams operagebouw in 1681, dirigent. Erenstein 1996, 274.
- Strobach, Michiel. Acteur. Geboren 1624, gestorven 1673. In dienst as 1662-1664 en 1666-1669/1672. Speelde 1658-1659 als dilettant (zonder salaris). Kossmann 1915, 110.
- Sybant, Abraham. Acteur, dichter. Gestorven 1655. In dienst as mogelijk 1645-1646, 1650-1651 en 1654-1655. Auteur van *De dolle Bruiloft* (1654) en *Verleyde Vriendt* (1655). Worp 1907, 333 e.v.; Kossmann 1915, 105. Vgl. Albach 1977, 36, 59, 60, 61, 66, 72, 164, 166.
- Sybant, David. Acteur. In dienst as 1650-1651 en 1654. Wellicht zoon of broer van Abraham. Kossmann 1915, 105. Vgl. Albach 1977, 61, 66, 72, 164.
- Sybrantsz, Cornelis. Acteur. In dienst as 1638-1640. Kossmann 1915, 96.
- Tiel, weduwe van. Actrice. In dienst 1682. Kossmann 1915, 122.
- Tomasz, Frans. Acteur. In dienst as 1640-1642. Kossmann 1915, 121.
- Tooren, Adriaan van. Acteur. In dienst as 1663-1664. Kossmann 1915, 121.
- Triael Parker (Parker), Pieter. Acteur en schilder, ook van toneelrokken. Geboren 1619, gestorven 1673. In dienst as 1640-1646. Kossmann 1915, 99. Vgl. Albach 1977, 16, 36; Erenstein 1996, 224, 242.
- Tyndal (Tindal), Robert.** Muzikant (cornettist), vermoedelijk Engels. In dienst as 1640-1644 en 1647-1649. Sedert 1626 al stadsmuzikant. Rasch 1987.

- Uffelen, Lucas van.** Muzikant (bassist). In dienst as 1641-1648. Rasch 1987.
- Valentijn, Pieter. Acteur. In dienst as 1646-1655. Kossmann 1915, 101.
- Veau, Sacharias Jansz de. Acteur, schouwburgknecht. Gestorven vóór 1652. In dienst as 1638-1642. Kossmann 1915, 96.
- Velsen, Bartholomeus van. Acteur. Albach 1977, 59, 60, 61, 62, 66, 74, 85, 166.
- Velsen, Willem Kornelisz.** Muzikant (bassist). In dienst as 1644-1664 en later. Broer van Emerentia. Tevens stadsmuzikant. Rasch 1987. Wybrands 1873, 250 noemt hem violist.
- Veltzen, Emerentia. Actrice. In dienst as 1661/1662-1664. Kossmann 1915, 109.
- Velzen, Arent. Acteur. In dienst as 1667-1669/1672. Kossmann 1915, 112.
- Velzen, Johannes (van).** Acteur, danser. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1655-1662. Broer van toneeldichter Bartholomeus van Velzen. Kossmann 1915, 108.
- Verbiest, Hendrik. Acteur, dichter. In dienst as 1649-1652. Auteur van *De Dood van Julius Cezar* (1650) en *De Klucht van het Wijnvaatje* (1651). Kossmann 1915, 104.
- Verbiest, Isaak. Acteur, dichter. In dienst as 1639/1640-1651. Kossmann 1915, 98. Vgl. Worp 1907, 31; Albach 1977, 45, 73; Erenstein 1996, 224.
- Verkamer (Verkammer, Verkam), Johannes.** Acteur, danser. Wybrands 1873, 249. In dienst as 1644-1645, 1649 en 1655-1664. Kossmann 1915, 100. Vgl. Albach 1977, 59, 66, 165, 166.
- Vermaat, Pieter.** Zanger. In dienst as 1650-1653. Schouwburgrekeningen. Kossmann 1915, 121.
- Verronn, Coenradus. Acteur. In dienst as 1644-1645. Kossmann 1915, 121.
- Verry, Jan. Acteur. Gestorven 1686. Kossmann 1915, 122.
- Viele (Ville), Guilliam de. Acteur, schilder. In dienst as 1644-1657. Vader van Jacobus jr. en Joannes. Kossmann 1915, 100; Albach 1977, 36, 45, 73.
- Viele (Ville), Jacobus de. Acteur. Gestorven vermoedelijk 1653. In dienst as 1638-1652. Kossmann 1915, 91. Vgl. Albach 1977, 36, 45, 73; Erenstein 1996, 224.
- Viele (Ville) jr., Jacobus de. Acteur. In dienst as 1650-1655. Zoon van Guilliam de Viele. Kossmann 1915, 105.
- Viele (Ville), Joannes de. Acteur. In dienst as 1650-1657. Zoon van Guilliam de Viele. Kossmann 1915, 105.
- Vigo, Jeronimo.** Muzikant. In dienst as 1658. Schouwburgrekeningen.
- Vinck, Jan Pietersz. Acteur. In dienst as 1680-1681. Kossmann 1915, 122.
- Visser, Jan.** Muzikant. In dienst as 1658-1659. Wybrands 1873, 250.
- Vissers, Joanna. Actrice. In dienst as 1661/1662-1669/1672. Kossmann 1915, 109. Vgl. Erenstein 1996, 241.
- Vlassen, Jan.** Harpist. Genoemd in G.A. Bredero, *Moortje* (1617), 279.
- Vliegers, Cornelia.** Actrice, dichteres. In dienst as 1661/1662 en 1665-1668. Liederen in *D'Amstelsche Zang-Goddin* (1660) van Cornelia de Vlieger. Kossmann 1915, 109. Vgl. Erenstein 1996, 241.
- Vlooswijk. Acteur. Zonder voornaam in rekeningen vermeld. In dienst as 1642-1643. Kossmann 1915, 121.
- Voogel, Maria de. Actrice. In dienst as 1666-1667. Kossmann 1915, 112.
- Vos, Isaak.** Acteur, dichter. Gestorven 1651/1652. In dienst as 1638 en 1642-1651. Auteur van *Klucht van de Moffin* (1642), *Klucht van de Mof* (1644), *Iemant en Niemant* (1645), *De gedwongen Vriendt* (1646), *De beklagelijcke Dwang* (1648), *Pekelharing in de Kist* (1648) en *Robbert Leverworst* (1650). Kossmann 1915, 96. Vgl. Albach 1977, 37, 42, 52, 62, 73, 80; Erenstein 1996, 208, 224, 235, 287.
- Vos, Pieter de. Acteur. In dienst as 1653-1655. Kossmann 1915, 121.
- Vries, Cornelis Claes de.** Acteur, danser. Wybrands 1873, 250. In dienst as 1658-1664. Kossmann 1915, 121.
- Wachtendorp, Agneta. Actrice. In dienst as vóór 1687 en 1693-1694. Dochter van Nicolaas. Kossmann 1915, 111.
- Wachtendorp, Aletta. Actrice. In dienst as vóór 1687 en 1693-1694. Dochter van Nicolaas. Kossmann 1915, 111.
- Wachtendorp, Nicolaas. Acteur. In dienst as 1662-1664, 1680-1681 en mogelijk nog in 1687. Vader van Aletta en Agneta. Kossmann 1915, 111.
- Waltés (Waltis, Waltus, Waltens), Markus.** Acteur, dichter. In dienst as 1649-1656. Auteur van *Bedrogen Gierigaart* (1654) en *Bolbackers Jan* (1659). Liederen in *Amsterdamsche Vreughde-Stroom* (1655). Worp 1907 454 en 39; Kossmann 1915, 104.
- Westphael, Willem.** Muzikant (luitist). In dienst as 1639-1640. Vgl. Rasch 1987.
- Willem, Mr.** Muzikant. In dienst as 1646-1656. Schouwburgrekeningen; Kossmann 1915, 121. Vermoedelijk is dit bassist Willem K. Velsen.
- Willemsz, Dirck. Acteur. In dienst as 1662-1664. Kossmann 1915, 121.

Willemsz, Jacob. Acteur, zanger, kledingop-
passer, figurant. In dienst AS 1639-1641 en
1644-1654. In 1641 zanger in Vondels
Gebroeders. Kossmann 1915, 97. Vgl. Albach
1977, 46.

Wolf, Pieter de. Acteur. In dienst AS 1643-1646.
Kossmann 1915, 100.

Zacharyas. Acteur. Worp 1907, 32. Mogelijk
Sacharias Jansz de Veau.

Zeerijp, Pieter van. Acteur, dichter, leverancier
van borduurwerk, linnen, tabak, bier en
brandewijn aan de schouwburg. In dienst AS
1640-1655. Auteur van *Arfleura en Brusanges*

(1645) en *De Dood van Brutus en Cassius*
(1653). Kossmann 1915, 98. Vgl. Albach
1977, 42, 60.

Ziena, Salomon. Acteur. In dienst AS 1645-1646.
Kossmann 1915, 121.

Zoet, Jan. Acteur, dichter. Geboren 1608,
gestorven 1674. In dienst AS 1640-1642.
Auteur van *Jochem Jool* (1637), *Clorinde en*
Dambise (1640), *Olympia* (1640), *Thimoklea*
(1641), *Zabynaja* (1648) en *Kornelia Bentivogli*
(1650). Kossmann 1915, 98. Vgl. Albach
1977, passim.

NOTEN

- 1 Mij zijn althans geen voorbeelden bekend van voor 1634 waarin de muziek als personage het toneelstuk opent. Krul, *Inleydinge* 1634, p. 215–216. Wijngaards 1964, p. 70.
- 2 Wijngaards 1964, p. 66–77.
- 3 Krul, *Muzykspel* 1634, fC2v. Zie p. 135.
- 4 ‘Tuyst quam Jantje met sijn Krullen [...] Daer mee gingh het op een bouwen, / Op een hacken, op een houwen, / Datmen in een korten tijt / Al het yser raecten quijt. / En het gelt was mee te soecken’. Tengnagel, *D'onbekende Voerman van 't Schou-burgh* (1652), p. 556–557. De informatie over Kruls faillissement is uitsluitend gebaseerd op dit (nogal cryptische) poëtische fragment. Vgl. Wijngaards 1964, p. 72; Rasch 1996, p. 274.
- 5 Van de populariteit van zijn toneelstukken getuigen de verschillende drukken. Het precieze aantal opvoeringen in deze periode (Oude Kamer, Musyck-Kamer) is niet bekend. Na 1637 werden Kruls spelen door toedoen van zijn tegenstander W.D. Hooft, die zitting had in het bestuur van de nieuwe schouwburg, van het toneel geweerd. Kruls rehabilitatie volgde in 1643 met de reprise van zijn debuut *Diana*, dat in dat jaar (evenals Hoofts *Granida*) een kasstuk werd. Zie o.a. Wijngaards 1964, p. 296–298.
- 6 Buitenlandse termen zijn: ‘incidental music’, ‘Schauspiel-, Bühnen- of Inzidenzmusik’, en ‘théâtre musical’, maar over de precieze invulling hiervan bestaat geen consensus. Zo verstaat Aber 1926 (p. 7) onder Bühnen- of Inzidenzmusik uitsluitend de muziek die klinkt tijdens het drama zelf, maar rekenen Altenburg 1995 en Evans en Sternfeld 2001 tot diezelfde categorieën ook de muziek die rondom het toneelstuk te horen is. Price, *Music in the Restoration theatre* 1979 wijdde een afzonderlijk hoofdstuk aan ‘music within the drama’ en reserveerde het begrip ‘incidental music’ voor de muzikale omlijsting.
- 7 Zie over muziek in het Griekse toneel o.a. Melchinger 1974 en Winn, *Pale of Words* 1998. Over het middeleeuwse liturgische drama Smits van Waesberghe 1942, en over de (muzikale) invloed daarvan op het latere Nederlandse toneel Veldhorst 1995.
- 8 Zie Hummelen 1998, over het gebruik van muziek in twee spelen uit de eerste helft van de vijftiende eeuw (*Eerste en Sevenste bliscap van Maria*).
- 9 Over muziek in het rederijkerstoneel zie Coigneau 1992 en 2001, en hierna p. 59 en 75. Zie voor muzieknotatie in zestiende-eeuwse toneelstukken o.a. Macropedius 1535 en vgl. Van Gemert 1990, p. 108–109.
- 10 Tientallen onderzoekers hebben zich gedurende de twintigste eeuw beziggehouden met de 60 liederen en 300 muzikale aanwijzingen in 37 toneelstukken van Shakespeare, o.a. met de oorsprong van de melodieën (Seng 1967), de functie van de muziek (Nosworthy 1958, Dunn 1969), en de latere muzikale adaptaties (Neighbarger 1992). Bovendien verschenen enkele samenvattende studies. Sternfeld 1963 presenteerde op basis van van het werk van Shakespeare een manier van kijken naar de toneelmuziek (hij had tegelijk literatuur-, theater- en muziek-ogen), die nog altijd origineel is en bruikbaar voor de gehele Europese toneel-literatuur.
- 11 Over de jig: Bolte 1893, Baskervill 1929, court masque: Walls 1996, children’s drama: Austern 1992, Ben Jonson: Chan 1980, Restoration drama: Price 1979 (en de rol van de componist Purcell daarin: Price 1984). Samenvattend over het Engelse muziek-theater o.a. Long 1968, Holman en Laurie 1992, en Winn, ‘Theatre and music’ 1998.
- 12 Wel werden operalibretti er soms als gesproken drama’s uitgevoerd. Dat gold onder meer voor Monteverdi/Rinuccini’s *Arianna*. Ook van Cicognini’s *Giasone* schijnt een toneelversie te hebben bestaan. Dezelfde praktijk is uit Duitsland bekend: aan het einde van de zeventiende eeuw werden daar door reizende gezelschappen Italiaanse operalibretti in gesproken vorm opgevoerd (mededeling H. Schulze, Institut für Musik-

- wissenschaft, Abteilung Tanz und Musiktheater, Salzburg).
- 13 In Frankrijk kwam het onderzoek naar toneelmuziek relatief laat op gang, omdat de aandacht lange tijd uitsluitend naar de operaging. Een verkennend artikel van Borrel verscheen in 1958, een eerste belangwekkende studie op dit gebied werd echter pas in 1994 gepubliceerd (Mazouer 1994).
 - 14 Over de Duitse toneelmuziek en opera zie Walker 1990, Wade 1990, Warrack 2000.
 - 15 Dat was waarschijnlijk anders geweest als Vondel, rond wie het toneelonderzoek zich lange tijd heeft geconcentreerd, een minder 'vertellende' en meer 'tonende' dichter was geweest. Dan zou het onderzoek van begin af aan een andere richting hebben gekregen, met meer aandacht voor muziek en overige uitvoeringsaspecten. Zie over het Vondelonderzoek sinds de jaren vijftig Spies 1987.
 - 16 Worp 1907, II, p. 3-13 gaf een opsomming van een aantal Nederlandse toneelstukken met zang en dans. Bottenheim 1946 wijdde een kort hoofdstuk aan de 'voorgeschiedenis' van de Nederlandse opera. Rasch publiceerde in 1987 en 1996 artikelen over deelaspecten van de toneelmuziek in de Amsterdamse Schouwburg. Smits-Veldt 1986 besteedde aandacht aan de liederen in Costers herdersspel *Ithys*. Grijp 1987 deed in een artikel verslag van zijn zoektocht naar melodieën behorende bij de reien in Hooft's treurspel *Geeraerd van Velsen*, en publiceerde in 1996 met H. Meeus een artikel over de Nederlandse toneelmuziek, gebaseerd op onderzoek door een werkgroep van Vlaamse en Nederlandse studenten. Van Gemert 1990 nam in haar studie over de functie van de rei in het Nederlandstalig toneel een overzicht van melodieën op, en gaf sindsdien twee zeventiende-eeuwse toneelstukken met originele muzieknotatie uit (resp. Hooft 1605/1615 en Koningh 1618). Voorts verschenen Albach 1997 (over morendansen in het zeventiende-eeuwse toneel), De Cooman 2000 en 2004 (over resp. dans in het Zuid-Nederlandse toneel en een muziekspel van de Antwerpse dichter G. Bolognino), en Veldhorst 2002 (over muzikaal bedrog in het Nederlands renaissancetoneel).
 - 17 Het valt trouwens op dat ook veel buitenlandse onderzoekers zich meestal beperken tot het eigen land, zowel wat het onderzoeksonderwerp betreft (dat ligt voor de hand) als voor de secundaire literatuur. Als gevolg van dat laatste presenteerde bijvoorbeeld Powell 2000 veel inzichten voor Frankrijk als nieuw die al door Sternfeld 1963 met betrekking tot Shakespeare waren beweerd. Vgl. mijn recensie van Powells boek in *De zeventiende eeuw* 19, 1 (2003), p. 119-121.
 - 18 Rasch 2001, p. 311 spreekt van 'de moeizame introductie van de opera in de Republiek'. Die voorkeur voor de combinatie van spreken en zingen was in die landen tegelijk ook een kracht. Je zou het dus ook kunnen omdraaien: omdat in deze landen de toneelmuziektraditie zo sterk was, had de nieuwe operabeweging veel minder invloed. In Nederland werden in de jaren tachtig opera's van de Franse componist J.B. Lully bewerkt, met gedeeltelijk behoud van de muziek maar ook met gesproken gedeelten. In Engeland vierde de dichter John Gay triomfen met *The Beggar's Opera* (1728), een toneelstuk dat op ouderwetse manier was gelardeerd met liedjes op bestaande populaire melodieën. Dit succes duidde volgens Winn, 'Theatre and music' 1998, p. 114 op 'the stubborn survival of the British preference for forms of musical theatre combining the spoken and sung word'.
 - 19 Dit verkeerdelijk terugprojecteren van latere kenmerken op vroegere verschijnselen komt in historisch onderzoek vaker voor. Een vergelijkbare discussie werd in de jaren tachtig over het Nederlands renaissancetoneel gevoerd. Zie de kritiek van Smits-Veldt 1986, p. 17 op het toenmalige kwantitatieve toneelonderzoek van Rens en Van Eemeren (die het renaissancetoneel hadden opgevat als een voorloper van wat komen ging): 'Kenmerkend voor dit meten met een Aristotelische maatstaf is het ontbreken van een visie op het eigen, specifieke karakter van het vroege renaissancetoneel in positieve zin'. Vgl. Smit 1964, p. 18-20.
 - 20 De term ('l'obsession de l'opéra') wordt gebruikt door Mazouer 1994, p. 6 die erover schrijft: 'En toute intervention de la musique on voulait discerner les origines de la tragédie lyrique'. Overigens heerste aan het begin van de zeventiende eeuw juist een omgekeerde situatie: de 'opera was judged by the rules governing the spoken stage'. Katz 1986, p. 23.
 - 21 Price 1984, p. 3.
 - 22 Stein 1993, p. 3-4.
 - 23 Nederlandse voorbeelden komen aan de orde in hoofdstuk 2.
 - 24 Veel aspecten van de nieuwe opera waren helemaal niet nieuw (o.a. instrumenten-symboliek, muzikale standaardscènes),

- maar waren direct overgenomen uit het gesproken toneel. Onderzoekers die aan deze invloed van het gesproken toneel op de opera aandacht hebben besteed zijn o.a. Gier 1988 en Bucciarelli 2000 (over de Accademia dell' Arcadia te Rome en de verbanden tussen opera en toneel in de periode 1680 tot 1720). Zie speciaal over muzikale scènes Rosand 1991, p. 323-324: 'Among conventional scene types, the lament, the mad scene, the ghost or Underworld scene, and the sleep scene were borrowed directly from the traditions of spoken theatre, from comedy and the pastoral, two of opera's chief literary ancestors'. Overigens is het opvallend dat de nieuwe opera zich later juist ontwikkelde tot 'keeper of traditions': deze hield de verworven elementen eeuwenlang in stand, ook toen het toneel zelf allang nieuwe wegen was ingeslagen. Zie onder meer Gier 1988 en Borchmeyer 1995.
- 25 De Franse benaming voor toneelmuziek 'théâtre musical' drukt dat misschien nog wel het beste uit ('permet de mettre en lumière la nature hybride du genre', Louvat 1994, p. 250). Bucciarelli 2000, p. XXI wees op de 'common background of contemporary theatrical genres and the opera-libretto'.
 - 26 Vgl. in dit verband Sternfeld 1993, p. 125 (de Venetiaanse opera vond meer aansluiting bij de traditionele theaterpraktijk dan bij de nieuwe humanistische theorieën).
 - 27 In een samenvattend artikel over onderzoek naar het 'Nederlands toneel 1600-1730', Konst 1999, p. 205. Oey-De Vita 1984, p. 9 wees in haar artikel over vertoningen en tableaux vivants op het feit dat door die tekstgerichtheid dergelijke visuele aspecten meestal 'als bijkomende verschijnselen' worden behandeld. Over het gebrek aan theaterwetenschappelijke studies ook Gras en Pratasik 1997, p. 107.
 - 28 Vgl. Hattaway 1982, p. 60: 'Merely reading the words does not justice to a body of drama that, as contemporaries put it, had its life in its "action" and depended for its effect on the "impurity" of its art. In fact it must have been sometimes very difficult to separate what was "drama" from other forms of popular entertainment'. Winn, *Pale of Words* 1998, p. 39: 'A play reduced to its words is missing at least as many of its dimensions as a symphony reduced to its score'.
 - 29 Pirota en Povoledo 1982, p. 82: 'Even the literary text of a comedy was nothing more than an outline to be fully realized in the performance, prefiguring the way in which *scenari* were soon to be used in the *commedia dell'arte*'. Ook de manier waarop dergelijke teksten werden uitgegeven wijst daar al op: deze werden meestal slordig en goedkoop gedrukt, op slecht papier. Ze fungeerden als programmaboekjes *avant la lettre*, Gier 1988, p. 3-4. Zie ook Brandt en Hogendoorn 1993, p. 446 over het vroeg achttiende-eeuwse Nederlandse toneel: 'Playtexts were sold in the theatres before the performance. They were often consulted during the play (the house lights stayed on)'. Vaak was er in werkelijkheid meer muziek dan in de toneelteksten staat aangegeven, zoals blijkt uit de volgende Nederlandse voorbeelden: Serwouters 1659 bevat geen muzikale aanwijzingen maar in de personagelijst staan 'Musicanten' aangegeven. Op zijn beurt trad in Zeeryp 1646 een zingende Rey van Priesteren op die in de personagelijst onder de 'Stomme Personagien' was gerangschikt.
 - 30 In zijn theoretische studie over het opera-libretto, Gier 1988, p. 15. Salomon 1974, p. 143 hanteerde weer een andere term: hij wees erop dat we het toneelstuk moeten beschouwen 'not merely as a verbal matrix, but as *dromenon* – something to be performed'.
 - 31 'De toneelwerkelijkheid [...] onttrekt zich aan ons voorstellingsvermogen', aldus Albach 1977, p. 13. Door Gras en Pratasik 1997, p. 120 werd de mogelijkheid tot objectieve kennis over zaken als acteerpresetaties zelfs 'rigoureuus ontkend'. Over de vermaarde toneelspeler Jan Punt merkten zij op: 'Er moet geconstateerd worden dat het voor ons onkenbaar is of Punt brulde of zong. Bovendien zijn er volgens Shakespeare acteurs die voorgeven te kunnen brullen als een nachtegaaltje'.
 - 32 Hummelen 1982. Zijn benadering is trouwens omstreden: het is uiteindelijk maar de vraag of afbeeldingen uit toneelstukken gelijkgeschakeld mogen worden met de toenmalige toneelwerkelijkheid. Zie onder meer Hogendoorn 1980.
 - 33 Zie Bijlage 1 voor een overzicht van manieren om muziek in toneelteksten te herkennen. Men heeft in het verleden te weinig rekening gehouden met het feit dat veel tekstfragmenten in zeventiende-eeuwse toneelstukken bedoeld waren om te zingen. Vgl. Powell 2000, p. VIII: 'seventeenth-century theatre was far more lyric than is generally recognized by modern scholarship'. Bij heruitgaven van oude toneelstukken wer-

- den belangrijke muzikale elementen zoals wijsaanduidingen en regieaanwijzingen vaak zelfs weggelaten. De muziek zelf was er niet meer en daardoor verviel blijkbaar de noodzaak het erover te hebben. Ook beweerde men wel dat muzikale instructies niet letterlijk maar figuurlijk moesten worden gelezen.
- 34 De enige voorstellingsgerichte studies, naast die van Hummelen (resp. 1967, 1970 en 1982), zijn: Smits-Veldt en Teusink 1978 (over podiumindeling), Rasch 1987, Grijp en Meeus 1996 (toneelmuziek), Amir 1996 (kunst- en vliegwerkspelen), Oey-De Vita 1984, De Haas 1996 (vertoningen). In het buitenland is naar zulke uitvoeringsaspecten veel meer onderzoek gedaan, overigens niet omdat daar per definitie meer bronnen beschikbaar zijn. Zie onder meer Salomon 1974, en Rosalind Jones en Stallybras 2000.
- 35 Deze opvatting werd nog verwoord in Harmsen 1989, p. 105-106 en Grijp en Meeus 1996, p. 120.
- 36 Harmsen 1989, p. 306. De handleiding werd in de jaren tachtig van de zeventiende eeuw geschreven, maar pas in 1765 gepubliceerd.
- 37 Anoniem 1728, p. 65. De aandacht voor muziek is in deze tekst opvallend: meestal werd in dergelijke anti-toneelgeschriften (altijd afkomstig van kerkelijke zijde) uitsluitend gefulmineerd tegen het dansen, en kwam men aan de muziek – die hier als ‘duivels’ wordt bestempeld – helemaal niet toe.
- 38 Dit in navolging van de Fransen en geheel in de lijn van Aristoteles, die ook alle uitvoeringsaspecten als versieringen had beschouwd en alleen de intrige van wezenlijk belang achtte (maar hij zag de tragedie dan ook vooral als literatuur en niet als theater). Vgl. Scott 1999.
- 39 Ook hier moeten we dus weer oppassen dat we niet latere kenmerken en opvattingen terugprojecteren op een tijd en situatie waarin deze nog helemaal niet van toepassing waren. In Engeland was het vooral Shakespeare die deze ontwikkeling in gang zette, in Spanje Lope de Vega, in Nederland Rodenburgh. Vgl. Stein 1993, p. 20 over Lope de Vega: ‘Music became a vital and supportive adjunct to the text more than an ornamental part of the performance’. Ook bij onderzoekers heeft dit inzicht steeds meer postgevat, zie bijv. Seng 1967, p. xii: ‘Rather than regarding the songs in Shakespeare’s plays as mere divertissements from the dramatic action, they can begin to regard them as integral parts of the plays’. Hattaway 1982, p. 59: ‘Now we are tempted to regard the dumb shows, songs, masques etc., found in the plays as excrescences or “insets” but rather we recognize them as evidence of the basic mode of Elizabethan drama’.
- 40 Huygens 1641, p. 25.
- 41 Zie bijv. Hattaway 1982, p. 95: ‘Theatrical techniques that are now familiar to cinema audiences, montage techniques, in fact’. En White 1998, 154: ‘After experimenting extensively with music, language and action in a range of plays [...] I am certain that music would have been used even more regularly and extensively than is indicated in the playtexts, in a manner not dissimilar to the way it is used to accompany action in early cinema and in film scores today’.
- 42 Het sterke emotionele effect van muziek werd van oudsher onderkend (ook door Aristoteles); muziek werd tot dat doel al ingezet in het oude Griekse toneel. Wanneer we de toneelopvatting van Rodenburgh in ogenschouw nemen (namelijk dat het toneel de mensen moet raken, zie Abrahamse 1997, p. 49), verbaast zijn overvloedig gebruik van muziek niet. Zie over de retorische werking van toneelmuziek o.a. Ingram 1968, Barnett 1981 en Lindley 1990.
- 43 Zie voor voorbeelden uit de zeventiende eeuwse Nederlandse literatuur: Veenstra in zijn inleiding bij Bredero’s *Griane* 1616, Spies 1981, en Brinkkemper en Soepnel 1989.
- 44 Zie o.a. Bickford Jorgens 1988, p. 35: ‘music seems to have shared with eating and sex [...] the troublesome, paradoxical position of having the potential for great good and great evil’. De vergelijking van vrouwen met muziek in Austern 1993, p. 348; zij hebben een ‘similar ability to move the affections, to ravish the mind and, at its noblest, to inspire divine love. This latter was the highest possible function held to be common to both women and music’.
- 45 Veldhorst 2002.
- 46 Vondel besteedde aandacht aan het thema als inleiding bij enkele van zijn toneelstukken (het voorwoord in *Gebroeders* 1640 is gewijd aan poëzie, schilderkunst en muziek, dat in *Lucifer* 1654 aan de oorsprong van de term tragoedia of bokkenzang, dat in *Jephtha* 1659 aan het Griekse drama met muziek). Vossius wees in *Poeticae institutiones* 1647 (speciaal in boek 2, hoofdstuk 16 en 28) op het fluitspel bij de oude Griekse en Romeinse komedies.

- 47 Enkele willekeurige voorbeelden uit de originele rekeningen, die berusten in het Gemeentearchief Amsterdam: 'betaalt aan Mr. Thomasz de Speelman' (13 feb. 1638), 'aen Arent Arentsz fluijter' (24 nov. 1639), 'Pieter Pieterssen voor 10 maal singen' (25 jan. 1640), 'Mr. Willem Elias 20 maal spelen op de Bas' (28 april 1640), 'Willem Stoffelsz trompetter voor blazen' (29 okt. 1649), 'aen twee sanghers yder drie maal' (28 dec. 1651), 'Aan Willem Cornelisz Violist' (2 jan. 1653).
- 48 De tragedie bevat in vergelijking tot de andere genres weinig muziek, zij vroeg daar vanuit haar aard ('magnitude') minder om. Geliefde bestanddelen in het treurspel waren de trommels en trompetten, gezongen reien, klaagzangen, en van de muzikale scènes vooral de offerscène. Sternfeld behandelde in 1964 de 'anti-muzikale invloed' van Seneca's treurspelen: het lied werd een vreemd element in de tragedie. Door Vondel was ook al op het onmuzikale van Seneca's spelen gewezen. Blijkens het voorwoord tot *Herkules in Trachin* 1668 (fA3v-fA4r) verkoopt hij de subtielere muzikaliteit van de Griekse spelen boven het verbale geweld van Latijnse stukken als die van Seneca: 'Wie dit treurspel, in de weeghschaele van een bezadicht oordeel, tegens den dollen ook Eeteschen Herkules van Seneka naeukeurigh opweeght, zal wel bevroeden hoe de Latijnsche spelen van geleertheit gepropt zijn, maer boven hunne kracht gespannen staende, met luit roepen en stampen, de Grieken poogen te verdooven, die ondertusschen hunne natuurlijke stem bewaeren, en, gelijk afgerechte musikanten, met kennisse be-gaeft, op de vereischte maet, de stem, naer de zin der woorden, weeten te verheffen, en te laten daelen, en hierom, op den zanghergh, den prijs by d'allerwijste keurmeesters behouden'. Overigens gaat het in dit citaat natuurlijk in eerste instantie om een muzikale declamatie van de toneeltekst en niet om ingevoegde liederen.
- 49 Odracht van het herdersspel *Liefdens-Tijd-Verdrijf of de Betrapte List* (1718). Geciteerd in Scheurleer 1904, p. 28.
- 50 Vanzelfsprekend was dit proces veel complexer dan binnen het kader van deze studie uiteengezet kon worden. Zie over die ingrijpende ontwikkelingen in het toneel aan het begin van de zeventiende eeuw o.a. Meeus 1994.
- 51 Vgl. Mehl 1965, p. 17 (in verband met de populariteit van vertoningen). Juist in dat 'tonen' kwam het toneel heel dicht bij de nieuwe opera, die eveneens gekenmerkt werd door een dergelijke 'Dramaturgie des Zeigens'. Men ging associatief te werk: het drama was niet alleen verhaal, maar gold vooral ook als spiegel van het innerlijk leven. Als gevolg daarvan was de logische samenhang (aristotelische eenheid) minder belangrijk dan de contrastwerking. Met die 'Kontrastdramaturgie' van de opera (het ging om een opeenvolging van 'Statische Einzelbildern', zie Gier 1988, p. 8) correspondeert de 'set pieces'-theorie van het renaissance-toneel. Zie daarover o.a. Hattaway 1982, p. 92-96 en Smits-Veldt 1986, p. 20-26. Vgl. ook Smits-Veldt, *Nederlands renaissance-toneel* 1991, p. 82 over Kruls stuk *Diana*, dat volgens haar vooral op spanning en afwisseling berust en 'dat alles zonder enige poging tot eenheid'. Men spreekt in dit verband ook wel van het 'emblematisch' karakter van het renaissance-toneel. Zie o.a. Scholz-Heerspink 1974-1975.
- 52 Dat dit ook in de zeventiende eeuw al zo werd gezien, blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat, wanneer toneelschrijver Bidloo in de jaren tachtig enkele treurspelen van Vondel bewerkt (door muziek, dansen en vertoningen toe te voegen), hij het is die kritiek krijgt, en niet de uitvoerenden. Vgl. het volgende fragment uit een anoniem verschenen gedicht, *De Triomfeerende Schouburg aan Apollo*: 'Wie kan 't Tooneel zo braaf stoffeeren, / Met danssery in overvloed, / Gezang, gespeel, en Poppe-kleeren / In 't heerlyk spel van Faeton? / Dat hy wel abraakt met die prullen, / Met twalef tekens, en een zon, / En wat meer 't Kinder oog kan vullen? / Nochtans heeft hy veel lof behaalt / By 't graauw, by pluggen, en by zotten' (f1Av). Becker, Woebes en Zenck 2003, p. 275 wijzen op hetzelfde principe met betrekking tot de muzikale opvoeringspraktijk van de opera: 'Dieser wird nicht erst in der Auf-führung wirksam, sondern geht als korporale Einschreibung in die Notation der Partitur ein'.
- 53 Binnen de geschiedenis van de opera was deze kwestie van de *verisimilitude* eveneens vanaf het begin een discussiepunt: het 'zingend spreken' werd als onnatuurlijk ervaren, maar ook bijvoorbeeld het zingen van 'realistische' personages stuitte op verzet. Zie Pirotta en Povoledo 1982, p. 263-265; Katz 1986, p. 25-28; Weiss 1988, p. 5 e.v.
- 54 Dat gold vooral voor de (functionele) muziek binnen de handeling van het drama zelf:

- op de (versierende en structurerende) muziek tussen de bedrijven en voor en na het stuk waren zulke regels vanzelfsprekend niet van toepassing.
- 55 Door Chan 1980, p. 9 'representational music' genoemd: 'the replication of musical activity found in everyday life'. Vgl. White 1998, p. 152.
- 56 Orpheus gold in het Europese muziektheater wel als het meest geliefde voorbeeld. Veel van de vroege intermedi en opera's zijn aan hem gewijd. Zie Sternfeld 1993 voor een titellijst van stukken (1599-1698): hij noemde de mythe een 'key plot for intermedia and the first opera's' (p. 1). Ook in Nederland was Orpheus geliefd als muzikaal personage (zie bijvoorbeeld Moor, *Theodore en Constancy* 1630, en Alewyn, *Orpheus hellevaart om Euridice* ca. 1695). Daarnaast treffen we veel personages aan met Orpheus-achtige trekken: Zanobio in Toledo 1669 (p. 123: 'Waer vontmen soeter geest? die selfs de rotse wonden / Sou slaen, als hy eens laet met aengenaem gequeel / Sijn keeltje hooren, of wanneer hy op sijn veel / Een geestigh wysje speelt, of door een Zin-ryk digje / De Min verheft'), Doristee in Germez 1670 (p. 28: 'Zijn onderhoud is vreemd! ja hy, wiens stem en snaren / De rotsen leeven gaf, en dieren lokten: blaaren / En boomen dansen dee, op ver, niet haalen kan / By zijne tovery, hy maakt de waarheid van / Dat oud verziersel; en door zulk een lieflijk queelen / Betooverd hy ons brein; dat, op zijn minste speelen / Het oor word opgevoerd en, aaa! de helle fluut / Aan zijn koraalen mond, is heemels! maar de luit / vereenigt met zijn stem, en schoone handen, gooden! / 't Is onvermijdelijk! 't is toovery! 't is dooden'), Gekke Muzikant in Lemmers 1688 (p. 13: 'T is wildzang 't geen hy zingt, wy zyn deez' nar gewoon. / Hy noemt zich zelf Orphé, en waant dat hy de steenen' etc.), Zanger in Leeuw 1662 (fB2r: 'Ik ben den Orpheus van dit Landt. / 'k Weet met mijn zoet-gezang' etc.). Zie in het algemeen over de rol van Orpheus in de zeventiende-eeuwse Nederlandse literatuur: Smits-Veldt 1988.
- 57 Die opvatting is bijvoorbeeld verwoord door Castiglione in *Il Cortegiano*. Vgl. Sternfeld 1963, p. 54-55 ('a nobleman should not display his accomplishments in public') en Rasch 1992.
- 58 Vgl. Sternfeld 1993, p. 5: 'The staple diet of opera, from its inception, has been one of love stories'.
- 59 Abrahamse 1997, p. 69 noemde Rodenburghs *Keyser Otto* een 'toneelmatige ars amandi', Gilbert 1991 p. 83 karakteriseerde twee andere toneelstukken als 'staged dialogues on love'.
- 60 In het voorwoord tot zijn muziekspel *Il Paride* (1662) schreef G.A. Bontempi: 'Sarei per nominarla, Erotopegno Musicale: Erotopaignion Musicum; quod est Ludus de Amore, ad Musicam pertinens' ('Ik zou het Erotopegno Musicale: Erotopaignion Musicum noemen, dat is: Spel van Liefde, geschikt voor muziek', mijn vertaling). Weiss 1988, p. 15-16.
- 61 Zie p. 40.
- 62 Het is mogelijk dat dit beeld enigszins vertekend is doordat Rodenburghs stukken veel meer regieaanwijzingen bevatten dan die van sommige tijdgenoten (het is bewezen dat ze van hemzelf afkomstig zijn, zie Oey-De Vita 1973-1974). Maar het feit dat hij er belang aan hechte er zelf de hand in te hebben is veelzeggend. Zijn creativiteit uitte zich intussen niet alleen in het muzikale maar ook in het visuele. Oey-De Vita 1984, p. 17 vestigde de aandacht op zijn virtuositeit in het gebruik van vertoningen: 'Verreweg het grootste en meest gevarieerde register op dit gebied heeft [...] Rodenburg. Zijn invloed op andere schrijvers (Van Mildert, Coleveldt en Krul) is [...] duidelijk merkbaar'.
- 63 Zie p. 66.
- 64 Zingen tijdens kransjes vlechten bijvoorbeeld Laura in *Celia* 1617, Iuliana in *Studenten* 1617. Verklede zingende personages bijvoorbeeld Hermilio in *Vrygiespel* 1616, Prospero en Celia in *Celia* 1617.
- 65 Dat Vondel in veel opzichten een uitzonderingspositie inneemt, wisten we natuurlijk al wel. Zie bijvoorbeeld Van Eemeren 1986, p. 172, die erop wijst dat Vondel al meest fervente aanhanger van de klassieke theorie niet maatgevend was maar juist atypisch. Veelzeggend is dat enkele toneelstukken van Vondel later door publieksgerichte auteurs als Vos en Bidloo juist op dit punt werden aangepast.
- 66 Dat ze dat deden blijkt duidelijk uit de aanpassingen in latere drukken van toneelstukken. Voorbeelden van stukken die later in muzikaal opzicht sterk werden aangepast zijn Van Arps *Iuno* (ed. 1631, ed. 1640) en *Claes Click* (ed. 1639, ed. 1640), Fonteyns *Sulleman* (ed. 1633, ed. 1643) en Hoofts *Jan Saly* (ed. 1622, ed. 1633, ed. 1644). Muzikale aanpassingen lijken het meest

- voor te komen in het komische genre en veel minder in tragedies. Ook edities van Kruls spelen bevatten opvallende veranderingen (Van Bemmelen 1981–84, p. 466 wijst erop dat al het werk van Krul waarvan meer dan één editie verscheen in latere edities is gewijzigd). Bij iedere reprise veranderde hij zowel de tekst (hij verminderde het aantal bedrijven en personages) als de muziek: oude liederen werden ingekort of weggelaten, nieuwe exemplaren (met een actuele tekst en een meer recente melodie) werden toegevoegd. *Diana* (1627) kreeg in 1634 twee nieuwe liederen ('Myn hertje brant van soete min' op de melodie 'De mey, de mey, koel &c.', en 'Adieu verheven troon' op de melodie 'Lofzang van Maria'), die de invloed van Hoofts populaire toneelstuk *Granida* (1615) verraden: hij ontleende aan dat stuk de melodie van het eerste lied en de tekst van het tweede lied. Smaak en verwachting van het publiek moeten bij zulke processen een bepalende rol hebben gespeeld. Overigens bleef in Amsterdam Vondel zeker tot 1650 de absolute topauteur (waarbij moet worden aangetekend dat informatie over opvoeringen vooral de periode vanaf 1637 bestrijkt). Zie Geesink 1987, p. 78–81.
- 67 Ik noem Kruls toneelstukken hier met opzet geen 'herdersspelen' zoals vaak wordt gedaan, maar tragikomedies – dit om ze niet apart te zetten van andere, vergelijkbare stukken uit dezelfde periode (het herdersspel beschouw ik als een subgenre van de tragikomedie).
- 68 Dit zou nog nader onderzocht moeten worden. Ik baseer die bewering op mijn onderzoek naar de vijf muzikale scènes. Het lijkt erop dat in Duitsland in dezelfde periode een vergelijkbare dichtersgroep actief was. Zie Caemmerer 1998.
- 69 Rasch 1996, p. 274 wees daar ook al op. Hij stelde, met betrekking tot de aanwezigheid van muziek in het toneelwerk van Krul: 'men [ziet] weinig verschil met stukken van de eerder genoemde auteurs'.
- 70 Andere invalshoeken hadden kunnen zijn: concentratie op het muzikale repertoire, op de muzikale uitvoeringspraktijk, op één periode, op één auteur, op functies van de muziek, op een beperkt aantal toneelstukken (bijvoorbeeld alleen de beroemdste, één genre, of verspreid over de eeuw). Maar deze lijken mij zinnvoller tegen de achtergrond van een monografie over de Nederlandse toneelmuziek, die nog geschreven moet worden. In veel buitenlandse studies worden alle onderwerpen in één boek gecombineerd; het nadeel van die methode is echter dat er een volledigheid gesuggereerd wordt die er in de praktijk niet is.
- 71 Een uitzondering vormen Kruls toneelstukken *Drooghe Goosen* (1632), *Tirannige Liefde* (zowel de proza- als poëzieversie, resp. 1646 en 1647) en *Blinden Minnaer van Smirne* (1648), die in het geheel geen aanwijzingen voor muziek of liederen bevatten.
- 72 'Topos' is als algemene aanduiding van een terugkerend thema in alle historische vakgebieden inmiddels een nogal versleten begrip: het werd door Schneider 1990, p. 78 gebruikt voor vaste muzikale scènes in de Franse barokopera. Sluijter 2000 hanteerde de term 'thema' voor conventionele onderwerpen in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Het woord 'formule' werd onder meer gebruikt door Hume 1976, p. 128 met betrekking tot het zeventiende-eeuwse Engelse toneel (hij noemde dit 'formulaic in the extreme'). Het begrip 'vaste bouwstenen' (of 'kunstgrepen') werd door Grootes 1984, p. 67 gehanteerd ter aanduiding van dramatische conventies in het Nederlands renaissance-toneel. 'Clichés' is de term die vaak gebezigd wordt als het gaat over vaste scènes in hedendaagse (B-)films. De oude Grieken gebruikten voor zulke vaste dramatische patronen het begrip 'schemata' (Melchinger 1974, p. 71: 'Die Grundformen nannten die Griechen *schemata* [...]. Die Methode, mit der sie diese verwendeten, ist das genaue Gegenteil von Schematisierung. Indem sie von der Grundfigur ausgingen entschematisierten sie das Schema').
- 73 Zie Gier 1988; en Marx 1994 waarin een afdeling is opgenomen over 'Musikalische Szenengestaltung in der Oper von Monteverdi bis Händel'. Die bijzondere aandacht voor teksten van opera's is pas iets van de laatste twintig jaar, zoals omgekeerd de aandacht voor muziek binnen het toneelonderzoek nog vrij recent is.
- 74 Toneelschrijvers en publiek waren zich daarvan ook bewust, zoals blijkt uit de grappen die over de clichés worden gemaakt. Dat die vaste elementen inderdaad bedoeld waren om publiek te trekken, blijkt ook uit een affiche dat men in 1656 maakte voor een voorstelling van Vos' *Aran en Titus* te Heemstede (afgebeeld in Oey-De Vita en Geesink 1983, p. 230): 'En wy zullen 't zelve vertoonen in zijn geheel, met alle de toestel en omstandigheden, gelijk het tot A'dam op

- den Schouburgh vertoont wert. Als Balet, Maaltijt, de Moor in 't vuur en al wat het zelve Spel zoude mogen vereischen'. Zie ook Mahling 1986, p. 349: 'Wohl spätestens seit Scribe gehörte es zu den Aufgaben des Librettisten, entsprechende dramatische Situationen einzuplanen. Derartige Zeremonien wurden vom Publikum [...] nicht nur goutiert, sondern auch erwartet'.
- 75 Dat voortdurend van elkaar overnemen en kopiëren geldt in moderne ogen als een minderwaardige, want weinig originele methode. Maar dan vergeten we dat het ook tegenwoordig zo werkt: nog altijd berust het succes van veel films, cartoons e.d. op de constante herhaling van bekende elementen. Die spanning tussen het nieuwe enerzijds en het vertrouwde anderzijds is iets van alle tijden.
- 76 Dat is precies ook wat Sluijter 2000, p. 268 deed om de zeventiende-eeuwse schilderkunst beter te kunnen begrijpen ('carefully studying the pictorial conventions, tracing how they originated and developed, and how the various painters applied, varied, transformed or deviated from them'). Voor de reconstructie van het toneel zijn er twee concrete uitgangspunten: 1. de tekst, en 2. de conventies (dat wat Melchinger 1974, p. 217 de 'Schema der Bühne' noemt, 'das zwar im Laufe des Jahrhunderts veränderte, auch von Stück zu Stück durch die Ausattung anders erscheinende, doch in den Grundzug bleibende'). Kennis van de afspraken en daardoor van het effect dat een toneelstuk op de toeschouwer had, stelt een regisseur in staat zich vrijheden te veroorloven en tegelijkertijd toch een zekere mate van authenticiteit te bewerkstelligen. Zie ook p. 185. Een werkelijke reconstructie van het zeventiende-eeuwse toneel is niet mogelijk: de (muzikale) gebruiken waren steeds in ontwikkeling en geen uitvoering van een stuk was hetzelfde.
- 77 Uitzonderingen zijn Fabbri 1995 (waan-zinscène) en Romagnoli 1994 en 1995 (gevangenisscène), en afzonderlijke paragrafen in Schneider 1982, Rosand 1991 en Wood 1996.
- 78 Over het Nederlands toneel in de zeventiende eeuw in het bijzonder Smits-Veldt 1991 en Erenstein 1996.
- 79 Acta Rotterdamsche synode 1660, geciteerd in Naerebout 1990, p. 149. Vgl. speciaal met betrekking tot muziek ook de anoniem gepubliceerde Amsterdamse *Verhandeling over de Tooneelspelen* 1728, p. 54: 'Wat is den inhoud van meest alle de spelen dan d'on-tugtige geschiedenis van overspeelige menschen, de versierde fabelen van d'on-kuische Heiden goden? Wat voor lietjens worden 'er gezongen, en bewegingen gemaekt, dan die uyt vuyle herten voortkomende?' Over het verzet van de dominees tegen het toneel Duits 1996 en Frijhoff en Spies 1999, p. 559-561.
- 80 Zie over het Nederlands muziekleven in de zeventiende eeuw Balfourt 1981, Veldhorst, 'Muziekleven' 1999 en Grijp 2001, p. 182-333.
- 81 In het rederijkersspel *De Treves* (Haarlem 1609) werd in een regieaanwijzing het optreden van stadsspeellieden vermeld: 'Hier werdt een lang pause ende singen den 133. psalm [...] en werdt ondertusschen vanden statsspeelluyden gespeelt de voys ende daernaer blaest Fama op een trompet'. Zie de tekst in Hüsken, Ramakers en Schaars 1992-1998, f 69v. In Amsterdam waren stadstrompetters aangesteld om te spelen 'liedekens des avonds en des morgens op de stadstoren' (resolutie 21 juni 1521). In Haarlem moesten muzikanten 'alle dagen uytgesondert Frydag op ter stede huys trappen met heuren trompet ende schalmeyen tot solaes ende vermaeckinge van alle goede luyden eerlijck en constelijck spelen' (resolutie 25 augustus 1559). Balfourt 1981, p. 33. Nuchelmans 2001, p. 205. Vgl. ook Vondels *Inwydinge van 't Stadthuis t'Amsterdam* (1655), p. 84: 'Hier blazen schuiftrumpet en kromme en rechte fluit / Orlandoos geest ter heeren venstren uit'.
- 82 Zoals bijvoorbeeld in Italië, vgl. Hammond 1994 over de Barberini-familie in Rome.
- 83 Het verschil in repertoire en uitvoeringspraktijk is duidelijk te zien in Engeland, waar de twee typen theaters naast elkaar bestonden (hoftheater versus publiektheater in Londen). Zie o.a. Neighbarger 1992, p. 3-4. Het gold trouwens ook voor het hof in Den Haag aan het eind van de zeventiende eeuw: daar was sprake van een heel ander soort muziektheatrale voorstellingen dan die te zelfder tijd in Amsterdam plaatsvonden.
- 84 In augustus 1643 werd er 'verscheyde reysen musyck gesonghen', in de nazomer van 1648 gaf men in plaats van de klucht geregeld een concert, en in juli 1662 werd door Franse musici zeven keer opgetreden in de schouwburg. Scheurleer 1904, p. 27. Het concert in 1643 was het eerste in heel Europa dat plaatsvond voor een betalend publiek. Een echte concerttraditie zou in

- Nederland pas in de achttiende eeuw op gang komen. Zie Rasch, *Een muzikale republiek*.
- 85 Van Hoven 1699, titelpagina. Deze Sanderus schreef het standaardwerk over religieuze rituelen dat in hoofdstuk 6 aan de orde komt.
- 86 Halmael, *Crispyn* 1708, p. 79.
- 87 Een samenvattende studie over het ontstaan en de ontwikkeling van het Nederlands liedboek in de zeventiende eeuw (en tevens de periode ervoor en erna) ontbreekt tot op heden. Deelstudies zijn: Keersmaekers 1981 en Grootes, 'Het jeugdige publiek' 1987 (over de 'nieuwe' liedboeken aan het begin van de eeuw), Grijp 1991, 1992, 1996 (over respectievelijk het mechanisme van de contrafactuur, de lokale liedboeken, en het publiek van de bundels), Verkruisje 1998 (over formaat en uitvoering van liedboeken), en Veldhorst 1999 (over de Haarlemse liedboektraditie).
- 88 Alleen al de *Short Title Catalogue Netherlands* geeft ruim 500 titels (dit zijn zowel eerste drukken als herdrukken, selectie op trefwoorden 'liedboek', 'Amsterdam' en '1600-1699'). Zie ook Scheurleer 1912. De bewaard gebleven catalogi van de Amsterdamse boekhandelaar Hendrick Laurensz (1628, 1638, 1647-1648) bevatten zo'n honderd titels, nog afgezien van vijftig psalmbundels in allerlei uitvoeringen.
- 89 Een van de uitzonderingen op de regel was Krul: in zijn liedboeken zijn niet alleen eenstemmige maar ook twee- en driestemmige melodiezettingen opgenomen. Het is goed mogelijk dat zulke meerstemmige versies op het toneel werden gebruikt.
- 90 De Nederlandse liedcultuur was er vooral een van dichters en niet zozeer van componisten. Zie over het mechanisme van contrafactuur in relatie tot het zeventiende-eeuwse Nederlandse lied: Grijp 1991.
- 91 Een voorbeeld is 'Juffers-Tytkortinghe' van N. Pels in *Minnebeekje* 1645, p. 256 e.v., waarin zes jongedames liederen voor elkaar zingen om de tijd te verdrijven – tussendoor leveren zij gesproken commentaar. Andere liedboek-zangspelen zijn bijvoorbeeld 'Silviaes Jalousy' (Liefde Verblijdt, *Minnebeekje* 1645), 'Pastorael' (P. Dubbels, *Minne-zuchjens* 1643) en 'Getrouwe Liefde in Zeeland' (A. Jansen, *Somerbloempjes* 1646, p. 194-217). Zulke zangspelletjes waren overigens niet voorbehouden aan liedboeken: ook in een gedicht van Focquenbroch 'De Harderszangen van Virgilius' komt er één voor. Zie Focquenbroch 1679, p. 73-77 ('Melibeus. Sevenste Herders-Sangh').
- 92 De samenstellers van de liedbundels richten zich tot de huwbare jeugd, en stemden de inhoud af op dat publiek. Zie Grootes, 'Het jeugdige publiek' 1987. Hetzelfde gold voor sommige toneelschrijvers: in Rodenburghs toneelstukken bijvoorbeeld draaide het, net als in de amoureuze liedboeken van zijn tijd, altijd om het thema van de liefde. Daarop wees Abrahamse 1997, p. 48: 'Uit de thematiek van zijn stukken valt af te leiden welke toeschouwers hij bij het schrijven voor ogen had. In zijn spelen ligt het accent onveranderlijk op het onderscheid tussen liefde en min. Liefdesemblematiek en amoureuze liedboekjes waren doorgaans bestemd voor de jeugd op vrijersvoeten. Rodenburghs toneel vormt hierop geen uitzondering'.
- 93 Voorbeelden zijn de 'Lofzang van Maria' en 'Branle Parthenice'. In de tweede helft van de eeuw was 'Kooker Jansze' een geliefde toneelmelodie, die vaak werd gecombineerd met dans. Dit verband tussen het theater en het toenmalige melodieënrepertoire zou nog preciezer uitgezocht moeten worden. Bepaalde melodieën waren duidelijk gebonden aan toneelgenre. Vermoedelijk speelde vooral het verschil tussen ernstig en komisch toneel een rol.
- 94 In *Apollo* 1615 verschenen enkele pastorale liederen uit toneelstukken van Hooft en Coster. Deze onderscheiden zich door hun morele lading en de lichtvoetiger 'pastorales' in de bundel, een verschil dat elders meestal niet zo duidelijk is aan te wijzen. Zie Smits-Veldt 1989, p. 392-393. Toneelliederaren kwamen ook op andere manieren buiten de muren van de schouwburg terecht: bij de intocht van 1618 werd vanaf een bootje voor prins Maurits een toneellied uit Hoofts *Achilles en Polyxena* gezongen (zie p. 189 en noot 313), en in de Oude Doolhof aan de Looiersgracht – destijds een geliefde uitgaansgelegenheid – werd de 'Historie van Granida en Dayphilo' naar het voorbeeld van Hoofts toneelstuk *Granida* (1615) door zingende poppen uitgebeeld. Vgl. Frijhoff en Spies 1999, p. 477 en Spies 2001.
- 95 *Rommelzoo* 1655, p. 260. Isaac Vos was bekend als acteur en toneelschrijver. Andere voorbeelden zijn een lofdicht op Catharina Verwers' toneelstuk *Spaensche Heydin* (1644) in Dubbels' *Helicon* (1645, p. 17) en een lofdicht op actrice M. Petiet in Krooks *Bloempjes* (1729).
- 96 'Liefelicke zerpoete Hageroos' van K. Kool in *Mengel-moez* 1658, p. 110-111. 'Hoe dus mijn lieve Sulleman' van J. Bara in *Olipodrigo* 1654, p. 209.

- 97 Ook in de beeldende kunst was Hoofs liefdespaar geliefd. Zie voor een lijst van uitbeeldingen Van den Brink en De Meyere 1993, p. 313–314. De liederen uit het toneelstuk werden in verschillende liedboeken opgenomen (bijv. ‘Het vinnigh stralen van de Son’ in *Liet-boec* 1605, *Minnebeeckje* 1645, en *Nachtegaal* 1659). Door latere dichters werd op de oorspronkelijke toneelliederde gevarieerd: Lodenstein maakte in 1676 voor zijn bundel *Uyt-spanningen* een geestelijke versie van Dorilea’s lied onder de titel ‘Jesus getrouwe liefde voor de wereldt verkoren’.
- 98 Anoniem 1628, fA2r. Dat liedboek is waarschijnlijk niet bewaard gebleven. De auteur is mogelijk Gillis Nollens, die in 1615 genoemd wordt als notaris te Zevenbergen. Zie Delahaye 1961 (inventarisnummer 2683). Met dank aan Rien Voermans, Gemeentearchief Zevenbergen.
- 99 ‘Cupido: ’t Syn Rypjes, van een braef Poët geschreven, / Die tot vereeringh my dit Boeckjen heeft gegeven. Rosemond: Hoe ist getituleert? Cupido: Hy noemt het Venus jeucht / Om dat den inhoud is van liefd, en minnens vreucht’. Krul 1632, fC4v. Vermoedelijk gaat het hier om een fictieve titel.
- 100 Van Santen 1617, fB4r: ‘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’.
- 101 Hetzelfde later in Bloemaerts vertaling van 1650. Zie Verkuyl 1971, 266 en 287.
- 102 ‘Fantastes: Tut, tut, hy spreeckt sonder fraye manier, ’t en deugt niet: noch een reys op een beter wijs. / Comodus: Ik vrolijk, &c. / Fantastes: Foey, foey, ’t is oud en ’t selfde; geefme de Laurierkrans, doet ’et zoo: Ik vrolik &c. / Hy doet ’et op een belachelijke wijze’. Bos 1648, fF3r. Dit lied met beginregel ‘Ik vrolyk van hart en luchtigh van voeten’ komt in de bewaard gebleven editie van de *Haerlemsche Laurierkrans* (1643) niet voor.
- 103 Fockens 1657, fA3v: ‘Ik doe niet als die krep’le Rijmers, ze maaken niet een liet / Of niet een Bruylofts-digt, of ze hebben ’t uit de Boekken, / Ze moeten ’t uit Vondel, of Krul, of uit vander Veen zoeken, / De luy meenen ’t is heur eygen, en ’t is altemaal vals, / Zo maakenze een Rommelzo, en breeken de konst den hals’. ‘Rommelzo’ verwijst naar het Amsterdams liedboek *De Nieuwe Hofse Rommelzo* (1655).
- 104 De vrouw zit in een landschap een brief te lezen, waarop de woorden ‘Doet u oogjes oopen’ te zien zijn: dit is de beginregel van een bekend lied, oorspronkelijk afkomstig uit *Vreugdebeeckje* 1645, p. 43 (‘Een Christelijck Bruylofslied. Op de wijze: Die reyn liefde vierigh’). De melodie ervan werd ook rond 1674 nog gebruikt. Zij kwam voor het eerst voor in Wellens 1612, later nog in Swaen 1664, Speybroeck 1670 en Stapel 1692. Als wijsaanduiding komt zowel ‘Die reyn liefde vierigh’ als ‘Doet u oogjes open’ voor. Muzieknotatie in Stalpart 1631, p. 467. Noch het lied, noch de melodie werd door Focquenbroch in zijn toneelstuk gebruikt.
- 105 ‘k Heb hier een Aerdje. Ik loof dat gy ’t zult moeten roemen; / De Voois, geloof ik, vind men in ’t Muzykboek van ...’. Ryndorp 1690, p. 27. Het lied dat volgt (‘Wilt u niet in ’t minst bezwaren, / In ’t verdriet dat gy beklaagd’) werd later met de muzieknotatie opgenomen in Konink 1698, IV, p. 4 (‘Air / Wilt u niet / in ’t minst bezwaren’). Zie over die bundel p. 51.
- 106 Dat werd alleen gedaan bij de reien in toneelstukken, deze dragen altijd titels (zoals ‘rei’, ‘choor’, ‘zang-tegenzang-toezang’). Daarnaast zijn er enkele uitzonderingsgevallen: ‘Klaech-Lied’ (Rodenburgh, *Batavier* 1616), ‘Een Ioodtsch Ghesangh’ (Schabaelje 1617, fB3r), ‘Een Bruyloft Liedeken’ (Anoniem 1623), ‘Tempel-Liedt aan Iuno’ (Mildert 1632, fF1v), ‘Herders-liedt’ (Voskuyl *Dorastus* 1637, fB2v), ‘Huwlyxzang’ (Brandt 1645, p. 62), ‘Eensaam Gesang van Lysander’ (Blasius *Lysander* 1663, p. 104), ‘Lietjen’ (Pels 1668, p. 41), ‘Treurlied’ (Toledo 1669, p. 168), ‘Gezang der Meermin’ (Peys 1681, p. 27), ‘Zang van de Musen’ (Bidloo 1684, p. 27), ‘Zang der Spooken’ (Arendsz 1689, p. 6).
- 107 Naar de nuances hiertussen zou meer onderzoek gedaan kunnen worden, bijvoorbeeld in hoeverre zestiende-eeuwse strofische vormen doorwerken in de zeventiende eeuw, en welke rol ‘polymetrie’ en ‘patterned speech’ bij toneel dichters spelen. Bradbrook 1980, p. 90. Vgl. ook Abrahamse 1997, p. 68, 100 en 114 over de Spaanse invloed op dit vlak bij Rodenburgh.

- 108 Gezongen brief in Fonteyn, *Casta* 1637, fD3r ('Een Brieff: Lieds-ghewijs ghestelt'). Buiten Amsterdam in Heyden 1681, p. 37 ('Amaril leest den brief, Bestaande in 't volgende liet', met dank aan Ingeborg de Cooman). Mogelijk werden de brieven in Daalen 1654 en Heynck 1663 gezongen, en ook de 'Brief van Lysander aan Kaliste' in Blasius, *Lysander* 1663, p. 23. De brief-scène komt in de zeventiende-eeuwse en latere opera veel voor, in het Nederlandse toneel is zij als muzikale scène echter zeldzaam (in die zin is ze dus vergelijkbaar met de in Nederland sporadisch, maar elders reeds veelvoorkomende muzikale gevangenscène). Van een gezongen sonnet vond ik geen toneelvoorbeeld (er zijn in het toneel wel veel sonnetten, maar alle zonder aanwijzingen voor muziek), ik vermoed echter dat daarvoor hetzelfde gold als voor de brieven. Uit Harduyn 1620 blijkt dat het zingen van sonnetten niet ongebruikelijk was: deze liedbundel bevat een 'Waerschouwinghe dienende tot den Sangh der Sonnetten'. Een gezongen 'Pasquil' komt voor in Rodenburgh, *Melibea* 1617, p. 23 waar het op een deur wordt aangeplakt. De tekst begint met de bekende regel 'Cupijid' onlangh verléen' (oorspronkelijk uit Starters *Frische Lusthof* 1621) en past vervolgens ook geheel op de melodie van dat lied (Gastoldi's 'Questa dolce Sirena').
- 109 Anoniem 1658, fB1r (*Singhende klucht van Domine Iohannes*). Jonker Karel vraagt of hij zijn verhaal 'historiaal anfangen' zal of 'Musikael'. Pekelharing moedigt hem daarop aan 'de welklinkende orgelpijpen' van zijn 'nachtigalische stim' te laten horen.
- 110 Ik heb daar geen systeem in kunnen ontdekken: niet in het algemeen, niet binnen het werk van één toneeldichter, en zelfs niet binnen een en hetzelfde toneelstuk. Een voorbeeld is Vondels *Faëton* (1663): daarin werd van de vier reien zo te zien alleen de eerste gezongen (het is althans de enige passage waarvoor een passende melodie beschikbaar is). Dit vermoeden wordt bevestigd door Bidloos *Faëton*-bewerking van 1685, waarin ook alleen de eerste rei bedoeld was om te zingen (boven de andere passages staat 'spreken' aangegeven).
- 111 Krul, *Diana*. Ed. 1643, fC1r. Zie voor meer voorbeelden p. 88.
- 112 Muzieknotatie wordt zelden gegeven, dit in tegenstelling tot het zestiende-eeuwse rederijkerstoneel waar dit verhoudingsgewijs vaker voorkwam (zie p. 14). In de zeventiende eeuw alleen in Starter *Daraiden* 1621, *Krul Rosemondt* 1632, Fonteyn *Sulleman* (de derde druk van 1643), Tengnagel 1643, en enkele laat-zeventiende-eeuwse spelen. Buiten Amsterdam onder meer in de toneelstukken van de Zuid-Nederlandse toneeldichter Jean Lambrecht.
- 113 Het Engelse Pekelharing-stuk *Singing Simpkin* bevat een verhelderende regie-aanwijzing die in de Nederlandse versie – Vos' *Singende-Klucht van Pekelharing in de kist* (1649) – ontbreekt, namelijk: 'Enter Servant. The tune alters'. Zie de tekst zoals afgedrukt in Baskervill 1965, p. 445. Voor een voorbeeld van muzikale informatie in een latere druk, zie p. 89 (het gevangenslied in Kruls *Diana*).
- 114 Bredero sprak in *Moortje* (1617) over 'de Engelsche, of andere uytlandsche / Die men hoort singen, en soo lustigh siet dantse / Dat sy suyse-bollen en draeyen als een tol'. Er was destijds veel kritiek op de Engelse spelers, zie Albach 1977, p. 16 en Hoenselaars 1996, p. 145.
- 115 Constantijn Huygens was bijvoorbeeld bevriend met de gevierde Engelse acteur-zanger Nicholas Lanier; beiden waren componist. Er moeten zeker meer van zulke internationale contacten zijn geweest. Zie over Lanier: Walls 1996, p. 3 ('Nicholas Lanier (a tenor) sang the role of Eternity in The Somerset Masque wearing "a long blew Taffata robe"'); Winn, 'Theatre and music' 1998, p. 105.
- 116 Franse toneelinvoer was er ook al wel in de eerste helft van de eeuw – in 1610 werd in Den Haag bijvoorbeeld het toneelstuk met muziek *Abraham Sacrifiant* uitgevoerd – maar deze was op dat moment nog niet zo bepalend als later. Een opmerkelijk detail is trouwens dat de jonge Constantijn Huygens in dit Franse toneelstuk blijkt te zijn opgetreden, zie Huygens 1631, p. 30–31: 'Onder leiding van Antoine Lancel, een Fransch schoolmeester, die een zekere roep genoot, werd een opvoering van Abraham's Offerande in studie genomen, een treurspel van Theodorus Beza [...]. Aan broeder Maurits had men besloten de rol van Isaac, aan mij de proloog en Epiloog te geven'. Ook speelde Huygens in die tijd de rol van Amor met een muziek-instrument: 'De volgende dag werd een of ander stuk met vrolijker inhoud opgevoerd. Ik herinner me nog, dat ik daarin

- met een cither in de hand en vrijwel naakt lijf Cupido heb voorgesteld’.
- 117 Zie over the English jig en de invloed ervan in Scandinavië, Duitsland en Nederland: Bolte 1893, Baskervill 1965.
- 118 Zie Walls 1996, p. 192. Uitsluitend de tweede Carileen komt in het Nederlandse toneel voor, resp. in Van der Lust 1652, fC2r en Roggeveen 1669, p. 82. Met dank aan Ingeborg de Cooman. Een ander voorbeeld is ‘The fairest Nymph those Valleis’ (gebruikt door Starter), deze melodie stond in Engeland bekend als ‘The Standing Masque’. Zie Walls 1996, p. 135.
- 119 Bijvoorbeeld het lied ‘Der was een bore van Gelderland’ in het tweede bedrijf van Dekkers *Shoemakers Holiday* (1600).
- 120 Het schijnt dat Hooft op 6 oktober 1600 in Florence een voorstelling van *Euridice* (van Peri of Caccini) heeft bijgewoond. Ten Berge 1976, p. 37. In *Granida* werd voor het eerst de nieuwe pastorale thematiek naar Italiaans model muzikaal tot uitdrukking gebracht, deze tragikomedie (het genre waartoe ook het herdersspel behoort) was daarmee echter nog geen opera.
- 121 Voorbeelden zijn Jan Vos’ *Medea* (1667) en L. Meyers *Ghulde Vlies* (1667). Ook de ‘zinnespelen’ en de Vondel-bewerkingen van Vos en Bidloo kunnen tot deze categorie worden gerekend. Over de verbouwing van de schouwburg naar Italiaans model, zie Commelins *Beschrijvinge van Amsterdam* (1693), geciteerd door Te Winkel 1922–1927, IV, p. 244–245: ‘Dit tegenwoordig nieuw toneel, na d’Italiaanse manier, als men nu te Venetien gebruykt, met alle bedenkelijke en schielijke veranderingen van Perspectieven of Insichten en veelderley vliegende Werken, die men Maschienes noemt’.
- 122 Zie het voorwoord tot Pels 1668, p. 5: ‘Maar ’t slopen van ons heerlijk out Tooneel, is dat geschiet, en de groote onkosten van dit nieuwe zijn die gedaan, om altijd speelen, op de gewoonlijke wijs, te vertoonen? Onze oogen getuigen ons immers, dat al dien omslag op wat nieuws en vornaamlijk op het nabootsen van den Italiaan zach: wien men niet dacht toetgeven in zijne slach van spelen, bij hen OPERE genoemd; gelijk blijkt uit een of twee op dien voet ten Tooneele gevoert. / Doch de Dichters der zelve de swaricheden be-zeffende van alles op die manier uit te doen voeren, (want ons ontbrak behoorlijke
- maatklank van wint en snaarspel, en uitgezochte keelen; dat de ziel van zulke werken is) hebben getracht het mogelijkste doch moeijelijkste gedeelte te evenaaren. / Dat zijn de werken, bij hen MACHINE genoemd [...]. Ik stel ’er dry in myn Treurspel, op ’t voorbeeld van den Italiaan; die zulk doet, om de gaaping tusschen de bedrijven met aangenaam tijdverdrijf te stoppen; dat somtijds byselen zyn, somtyds zinnebeelden, somtyds danssen, en somtyds verdichte goden’.
- 123 Zie Rasch 1996 en 2001.
- 124 Buysero 1680, p. 3. Andriessen 1974, p. 140.
- 125 Westerling 1919, p. 278; Fransen 1925, p. 162; Rasch 1992–1993, p. 52. Opvoeringen van Lully-opera’s vonden in Amsterdam nog plaats in de zomer van 1687 (respectievelijk *Amadis*, *Cadmus en Hermione en Atys*) en 1688 (*Bacchus*, *Andromaque*, *Persée* en *Proserpine*). Zie in het algemeen over de invloed van Lully in Nederland: Noske 1990. In de Zuidelijke Nederlanden klonk de eerste opera een kwart eeuw eerder: aan het hof van Leopold Wilhelm te Brussel werd ter ere van het huwelijk van Filips I en Marie Anne van Oostenrijk in 1650 *Ulisse nell’Isola di Circe* van G. Zamponi uitgevoerd. Zamponi was afkomstig uit Rome en was in Brussel kapelmeester van de muzikale hofhouding. Zie Stryckers 2001.
- 126 De muziek van het tweede stuk (oorspronkelijk van D. Freschi) was voor de gelegenheid gereviseerd door Pietro Antonio Fiocco, een jonge Italiaan die vermoedelijk met Strijcker mee naar Amsterdam was gekomen. Zie Rasch 2001, p. 311–313 en Rasch 2002. Beide stukken werden ook in Amsterdam uitgegeven, zie Sartori 1990, I (indice delle localita), Amsterdam, jaar 1681.
- 127 Acta Classis Edam 29 juli 1686, zie Westerling 1919, p. 289. In dat theater werden ook Nederlandse stukken uitgevoerd, zoals blijkt uit de titel van Lingelbachs zangspel: *De Liefde van Amintas en Amarillis, vertoont op de Nederduytsche opera tot Buyksloot* (1686). Een buitenlandse bezoeker zag er Lully’s *Atys*. Westerling 1919, p. 291.
- 128 Uitgevers te Amsterdam waren A. Wolfgang en A. en H. Schelte voor operalibretti, en J.P. Heus, A. Pointel, N. Desrosiers, V. Amadée le Chevalier, E. Roger voor verzamelbundels met operamuziek. Zie Schmidt 1989, p. 199 en Rasch 1992–

- 1993, p. 56–65. Heus, Pointel, Desrosiers en Le Chevalier waren tevens muzikant aan de schouwburg.
- 129 Daarop wijst Schneider 1989, p. 130: ‘The Italian influence on the revisions was significant’.
- 130 Vgl. Noske 1990, p. 594 en Rasch 2001, p. 314.
- 131 Hij droeg zijn zangspel (d.w.z. een uitgave van het libretto) op aan Joan Gaartz, zeggende dat hij hem ‘een onvolmaakt Werk opoffert omdat de Muzyk, die de ziel van de Opera is, hier ontbreekt’. Diezelfde formulering werd eerder gebruikt in Pels 1668, p. 5 (‘behoorlijke maatklank van wint en snaarspel, en uitgezochte keelen; dat de ziel van zulke werken is’, zie noot 122). De titels van de zangspelen zijn respectievelijk *De Triomferende Min* (Buysero 1680, muziek van C. Hacquart), *Opera op de zinspreuk ‘Zonder spijs en wijn kan geen liefde zijn’* (Bidloo 1686, muziek van J. Schenck; dit stuk ook onder de naam *Bacchus, Ceres, Venus*), *De Liefde van Amintias en Amarillis* (Lingelbach 1686, componist onbekend), *De Vryadje van Cloris en Roosje* (Buysero 1688, muziek van S. de Konink), *Amarillis* (Alewyn 1693, muziek van D. Petersen), *Apollo en Dafne* (Sweerts 1697, muziek van H. Anders), *Venus en Adonis* (Buysero, muziek van H. Anders – als stuk niet bewaard gebleven, wel de liederen in Sweerts), *Den Verliefden Rykaart* (Sweerts, muziek van H. Anders – de liederen zijn opgenomen in Sweerts *Mengelzangen* 1694), *Het Boere Opera, of Kloris en Roosje* (Van Ryndorp en Buysero 1700), *Min en Wijnstrijd* (Buysero 2e dr. 1719, muziek van H. Anders).
- 132 Twee Italiaanse operadiva’s en operatitel in Smids 1688, p. 29: ‘Gisteren heeft een ander sinjora Lauraas party gezongen: / En daarin zich wel gequeeten; / Zo dat Rosetta twyfeld of ze wel tavond in *il Pomo d’Oro* zingen zal’. Op p. 53: ‘Onlangs hebben we *Il Sciocco innamorato* gespeeld’. De tweede opera heb ik niet kunnen terugvinden, de eerste is heel bekend (zie bijv. Schmidt 1976, en p. 158). Door Meyer 1679 (opdracht) werd ook al aan die opera gerefereerd: ‘Het heeft den Heere Francisco Sbarra, uit wien de geheele stof genomen is, gelukt door dit, en diergelyke werken [...] in zulk eene achting te geraaken, dat hy van Lucca [...] na Weenen ontbooden, en tot Keizerlyk Raadsheer gemaakt is geworden, alwaar hy naderhand [...] die beroemde Opera, *Il Pomo d’Oro*, toegesteld heeft’.
- 133 Gesprekken over de opera o.a. in Pels 1684, p. 39 (‘Komedie. ’k Spuw, wanneer ik een komedie zie. / O! de Opera is veel meer na de mode, Reintje’), Meyer 1689, p. 3 (‘Maar wil je wat nieuws, maak een Opera, dat word nu de mode’), Ryndorp 1690, p. 9–10 (‘Wy gaan een tyd te Brussel woonen, / Alleen om de Op’ra daar met kunst te zien vertoonen. [...] Hoe, de Op’ra? foey, foey, foey, dat is een slechte zaak. / Ik was ’er gist’ren noch, maar noemd me dat vermaak, / Met al die bruijery van lollen en van zingen?’ Over de opera werd o.a. gezongen in Croix 1685, p. 6 (Barent de schoenlapper zingt ‘Ut, re, mi, fa, sol, la la / Dat is regt een Opera’).
- 134 Bidloo *Lykplichten* 1685, voorwoord (maakte ‘op raad van veele dies kunst kundigste deezer Stad’ gebruik van ‘eenige der bekende Italiaansche Zangmaaten’), Anoniem 1699, p. 36 (‘Arlequin [...] singt dese woorden van de Opera’). Melodieën uit Lully-opera’s o.a. in Meyer 1682 (Pourquoi n’avois pas le coeur tendre) en Buysero 1691 (Amans aimez vos chaines, l’Amour plait malgre sa peine, Vous scavez l’amour entreme). Vgl. Schneider 1981, resp. p. 318, 223, 262 en 129. Lully’s ‘Belle Iris’ in Dullaert 1669, p. 67. Muziek van Lully’s *Temple de la Paix* gebruikt in Halmael 1713.
- 135 Halmael 1714, ff2r e.v. De muziek hiervan – die waarschijnlijk niet bewaard gebleven is – werd gecomponeerd door schouwburgmuzikant Servaas de Konink. Tijdens het spelen van de ouverture werden volgens de regieaanwijzing op ff1v ‘alderlei kostelyke Confituuren [...] en andere lekkernyen’ uitgedeeld.
- 136 Zie voor zestiende-eeuwse muzikale invloeden ook p. 75–76.
- 137 Bidloo wees er in *Salmeoneus* (1685) op dat ‘de Zangmaaten [...] als mede de Speelstukken, welke voor, in, en na het Spel gespeelt werden gemaakt, [...] eerlang te bekomen zullen zijn by Fr. Fer. Prendcourt’ (nawoord). Over deze mogelijke muziekuitgever heb ik geen informatie kunnen vinden.
- 138 Waarschijnlijk bleef het aantal toneelliederen dat op een bestaande melodie werd geschreven het grootst. De precieze verhouding tussen bestaande en nieuw gecomponeerde toneelmuziek zal pas goed bepaald kunnen worden als ieder stuk

- afzonderlijk is onderzocht op herkomst van de muziek. Vooralsnog is er geen aanwijzing dat er sprake is van een toename van het aandeel nieuw gecomponeerde muziek, de praktijk van de contrafactuur bleef immers volop bestaan, nog tot ver na de zeventiende eeuw.
- 139 Dat was in heel Europa het geval. Zie bijvoorbeeld Gier 1988, p. 4; Stein 1993, p. 8 ('subordinate position of musicians in Spanish society'). Ook later gold dat nog, bijvoorbeeld voor de opera's van Mozart.
- 140 Gesprek tussen Eglentier-Lievert en In Liefd' Bloeyende over de glorie van Amsterdam. Rodenburgh, *Melibea I* 1617, voorspel: 'Waer is Orpheus nu? Waer is Amphion? / Die steenen door het zoet ghespel beweghen kon. / Waer is Orlando nu? waer is Iohan Gabrelli? / Waer is Luca Marens? En Ieronimo Belli? / En veel ontalb're meer, ja Goden in Musijck: / Ick bidd' u noemt mijn eenen die ken zijn ghe-lijck / Uw' Swellingh, dies ghy mooght rechtvaerdich u beroemen, / En 't puyck van gantsch Euroop u zelfs met reden noemen. / Want niemant overtreft d'uytmuntingh zynes werck, / Doch twyffel yemandt zendt die slechts in d'oude Kerck'. Vgl. ook het citaat van Vondel over Orlando di Lasso, noot 81.
- 141 Van Boheemen en Van der Heijden 1999, p. 124: 'Vereering aan Pr. Nooseman, componist'. Mogelijk betekende die term hier uitsluitend tekstdichter, en niet muziekschrijver. Over deze Pieter Nooseman is niets bekend, hij zal echter zeker aan de bekende acteursfamilie gelieerd zijn geweest.
- 142 Padbrué 1646 schreef daarover in zijn opdracht aan Symon Felt: 'Onze Neerland-sche Dichter, en zonderlingh begaefde Poët, van de Vondel had dit zoo beweelyck en stightelyck op het tooneel gebrocht, dat myn Zang-kunst ontvonckt wert, om de reyen op het tooneel aen te voeren, zyn maet en rymen met snaeren en stemmen te volgen, en de kracht en het pit van dien styl naer myn vermogen wat natuerlyck en krachtigh uyt te beelden, zulcks dat myn Nooten, zoo my gezeyt wiert, uw E. hart raecten, en bykans tot traenen beweeghde, als uwe E. lief-hebbende ooren het bitt're traen geluit van onsen Symon Petrus en zyn mee-gezel Paulus omvingen'. Over een opvoering van Vondels stuk met de muziek van Padbrué is niets bekend, althans niet op de Schouwburg. Spies 1987, p. 256 suggereert een uitvoering 'als een soort mini-oratorium in huiselijke kring'. Padbrué gold als Vondels 'lijfcomponist'. Hij had al eerder gedichten van Vondel op muziek gezet, onder andere diens *Kruysbergh* voor vierstemmig koor en basso continuo. Zie over hem o.a. Noske 1963.
- 143 Dit is het enige toneelstuk dat ik ken (afgezien van de latere zangspelen) waar op de titelpagina de naam van een componist wordt vermeld. Bolhamers melodieën zijn in de toneeltekst afgedrukt. Dat maakt het mogelijk ze te vergelijken met andere toneelmelodieën. Het feit dat dit geen opvallende verschillen oplevert geeft weer aan hoe moeilijk het is iets steekhoudends te zeggen over de verhouding tussen nieuw gecomponeerde en bestaande muziek op het toneel. Over Gerrit Bolhamer heb ik geen informatie kunnen achterhalen – als familienaam komt 'Bolhamer' wel voor (Gemeentearchief Amsterdam).
- 144 Dat gold o.a. voor de toneelstukken van Vondel (door resp. Jan Vos, G. Bidloo en D. Lingelbach), maar ook voor enkele Frans-classicistische tragedies (oorspronkelijk zonder aanwijzingen voor muziek), bijvoorbeeld Rijks *Andromeda*, in 1729 op muziek gezet door de Amsterdamse componist D. Petersen, en Corneilles *Pompeus*, door Bidloo in 1684 vertaald en voorzien van zang en dans.
- 145 Pels was niet de auteur van de toneelliederen, slechts de samensteller van de bundel. Die bevat 14 liederen uit respectievelijk *Het Spookend Weeuwte* (Meyer 1670), *'t Gedwongen Huwelijk* (Meyer 1682), *De Schilder door Liefde* (Pels 1682) en *De Tieranny van Eigenbaat* (Meyer 1679). In een tweede deel uit 1717 waren nog eens 32 nieuwe toneelliederen opgenomen uit achtereenvolgens *Ondergang van Eigenbaat* (Vincent 2e dr. 1708), *Voor- en Naspel van Gierige Geraard* (Meyer 1679), *De Krooninge van Wilhem* (Arendsz 1689), *Voorspel De Dichtkunst, en de Schouwburg* (Anoniem 1689), *Verandering door Liefde. Treurspel* (onbekend), *Kluchtspel Loon na Werk* (Vincent 1709), *De Belachchelyke Serenade* (Vincent 1712), *Kluchtspel De Boere Bruiloft* (onbekend – het stuk is niet van H. Varenhorst zoals Harmsen 1989, p. 307 beweerde, want de liederen corresponderen niet) en *De Vermiste Molenaar* (Huybert 1713).
- 146 Beide bundels verschenen bij muziekuitegever Estienne Roger (vooral bekend van het Franse operarepertoire): de *Boerenlietjes* deel 1-13 in 1701-1714, deel 14-16

- rond 1730; de *Hollantsche Schouburgh* deel 1-3 in 1714-1716, deel 4-6 in 1718, deel 7 in 1721, deel 8-11 rond 1730. Ze bevatten een bonte verzameling lied- en dansmelodieën en aria's, zonder tekst maar voorzien van korte opschriften als 'Menuet met vieren', 'De Spaanse Boer', 'Mahomet in het Duyts doosie', 'Air voor de Jonge Heer van Overvelt' en 'Het nieuwe Slaa mantje'. Naar ontstaan en inhoud van de bundels is nauwelijks onderzoek gedaan. Rasch merkte in 1996 op dat de precieze relatie tussen de in deze reeks opgenomen melodieën en het op de Schouburg gespeelde repertoire nog moest worden onderzocht. In dit verband zouden ook eerder in de eeuw verschenen instrumentale verzamelbundels zoals *'t Uitnemen Kabinet* (1646-49) kunnen worden bekeken. Vallets *Secret des Muses* (1618-1619) bevat eveneens theatermuziek (ballet de cour).
- 147 De bundel bevat vier melodieën onder de titel 'De Vier Getyde des Jaars', respectievelijk 'Air. De Lente. Hoort nu Apollo', 'De Soomer', 'De Herfst' en 'De Winter'. De titel van de eerste melodie verradt de schouburg-oorsprong van de serie: deze verwijst namelijk naar een lied uit Bidloos toneelstuk met beginregel 'Hoort nu Apollo hoe wy u prijzen'. Daarna volgen inderdaad drie liederen door Zomer, Herfst en Winter. Samen staan ze in de personagelijst vermeld als 'De Vier Getijden des Jaars'. Bovendien hebben de vier liederen in *De Hollantsche Schouburgh* elk een andere melodie, die weer correspondeert met de vier verschillende strofevormen in *Faëton. Hollantsche Schouburgh*, deel IV, p. 8-9. Zie over Bidloos *Faëton* (dat een bewerking is van het gelijknamige stuk van Vondel) o.a. Rasch 1996, p. 277: 'Over de muziek weten we helaas verder niets. Hooguit kan men het vermoeden uitspreken dat het hier niet om oorspronkelijke muziek ging, maar om reeds bestaande, waarnaar Bidloos de metriek van zijn toegevoegde liedteksten had gericht'. Een ander voorbeeld uit dezelfde bundel is de 'Air langzaam Wilt u niet', die verwijst naar een lied in het blijspel *De Geschaakte Bruid* (1690) van Van Ryndorp ('Wilt u niet in 't minst bezwaren'), zie noot 105. Nader onderzoek van alle melodieën uit de bundel zal hoogstwaarschijnlijk nog meer verbanden opleveren.
- 148 Zie voor namen van de musici bijlage 3. De combinatie viool/fluit/bas was gangbaar.
- Zie Rasch 1987, p. 186 die wijst op verwantschap met het melodie-instrumentendeel van het English consort: opnieuw was hier dus sprake van Engelse invloed op de Nederlandse toneelmuziek.
- 149 In Engeland onderscheidde men speciaal daarvoor twee groepen: enerzijds musici voor op het toneel en anderzijds musici voor de onzichtbare intermezzi en begeleiding. Price, 'Stage fiddlers' 1979, p. 315. In Amsterdam zal dat tot op zekere hoogte ook wel het geval geweest zijn: de ene muzikant deed het nu eenmaal overtuigender op het toneel dan de andere.
- 150 Uitzonderingen zijn: 1. aparte zangers die achter het toneel zongen en verder niet als personage optraden, zie noot 157, 2. acteurs die met 'zangers' en 'zangsters' werden gedubbeld (in Blasius 1671), en 3. toneelrollen gezongen door musici in plaats van acteurs: bij de première van *Kloris en Roosje* (Buysero 1688) werden de titelrollen gezongen door Isabella Petit (actrice) en N.F. le Grand (een aan de schouburg verbonden musicus en componist).
- 151 Soolmans 1671, p. 11; Struys 1631, ff1v; Meyer 1682, p. 22; Vincent 1708, p. 37.
- 152 Zoals blijkt uit het rolverdelingslijstje met uitbetaalde gages: Van Germez ontving f 5, tegenover hoofdrolspelers Heere Pietersz de Boer (Damon) en Ariana Nooseman (Aspasia) f 3 en f 4.10. Ten Berge 1976, p. 133. Men hanteerde destijds vaste salarissen. Acteurs verdienen meer dan muzikanten. In hetzelfde jaar 1658 verdiende fluitist I. De Cour bijvoorbeeld f 1.10 per voorstelling en trompetter W. Stoffelsz en tamboer Leendert slechts resp. f 0.15 en f 0.12. Zie Wybrands 1873, p. 249-251.
- 153 Dansmeesters: rond 1680 Jean du Temps, van 1680 tot 1710 Jacob Klein de Oude. Zie Rasch 1987. In toneelstukken uit de tweede helft van de eeuw komen geregeld muzieklessen voor: Italiaanse muziekmeester in Sybant 1654, p. 18 ('Zijn naam is Litio, in Mantuâ geboren'), dansmeester Krispy in Pinto 1695 (citaat p. 4: 'En Bernardus, zyn Zoon, dat kleine guitje, gelyk wy weeten, / Heeft nu al in drie maanden vier Muzyk, en zeven Dansmeesters versleeten'). Andere voorbeelden in Lemmers 1688, Maas 1700 en Rijk 1714. Meestal werden ze trouwens op de hak genomen (vgl. de praktijk in het Engelse toneel - 'ridiculing the activities of French dancing masters', Walls 1996, p. 222).

- Zulke negatieve opvattingen over musici komen hierna aan de orde, p. 216.
- 154 Resp. Bredero 1617, Herckmans 1624, Vos 1650, Daalen *Jonkker* 1654 (hij noemt bovendien 'Meytje', 'Viertje', 'Zeeuwze-Kordewagen' en 'De Yrse Ha'), Anoniem 1674, Vincent 1690, Rijk 1692 en Pinto 1695. Ballet in De Fuyter 1654, fD4v. Zie ook Cruyssen 1691.
- 155 Zie voor de volledige lijst Oey-De Vita en Geesink 1983, p. 205-210 (en vgl. p. 77: 'Aan de geschiedenis van de dans in Nederland is tot nu toe nauwelijks aandacht besteed'). Naerebout 1990, p. 137 spreekt van 'een zeer bloeiende theaterdans-traditie, met zelfs voorlijke trekjes en een uitstraling naar andere delen van Europa'.
- 156 Ariana Nooseman was de eerste vrouw op het toneel van de Amsterdamse Schouwburg. Albach 1977, p. 73-75 en Albach 1996. Zij speelde doorgaans de grote tragische rollen, maar uit haar repertoirelijst valt op te maken dat ze daarnaast ook kon zingen (haar succesrollen bevatten bijna altijd liederen).
- 157 30 juni 1648: 'aen Moers meyt voor 20 maal gezongen f 5'. 31 dec. 1648: 'voor 't zingen in Gysbert van Aamstel aan twee vroulyuden f 6'. 4 jan. 1649: 'ande meyt die tot Lucie woont voor tien maal zingen een nieuw jaar 7.8'. 23 sept. 1649: 'aan twee zangeressen gebruikt in Aemstel f 8'. 26 sept. 1650: 'voor twee zangeressen in Amstel f 2, dito 9 januari 1651 f 2'. Zie Kossmann 1915, p. 121.
- 158 Op 29 juli 1658 bijvoorbeeld speelden Ariana Nooseman en Susanna Eekhout beiden een mannenrol, namelijk die van 'Boode' en 'Verklikker' in Codde 1641.
- 159 Austern 1993, p. 353 wijst erop dat niet alleen het gebruik van falsetstem, maar ook het toepassen van uitgebreide vocale versieringen door het publiek als 'vrouwelijk' werd ervaren. Het gebruik van mannenstemmen in vrouwenrollen werpt tevens nieuw licht op de vele (gezongen) travestierollen in het zeventiende-eeuws toneel. Een voorbeeld is Starters tragikomedie *Daraide* (1621), waarin mannelijke acteurs zich (als onderdeel van het verhaal) verkleeden als vrouwelijke muzikanten – dus precies zoals in Wilders *Some like it hot* (1959), die film waarmee Starters stuk op allerlei manieren verwantschap vertoont. In de zeventiende eeuw zal zo'n scène trouwens een veel minder hilarisch effect hebben gehad dan tegenwoordig, zulke verkleedpartijen waren in de schouwburg immers aan de orde van de dag.
- 160 Deze gegevens zijn te vinden in het zogeheten 'parsonagieboek', dat de rolverdeling bevat van alle in het seizoen 1658-1659 in de Amsterdamse Schouwburg gespeelde toneelstukken (de lijst is opgenomen in Wybrands 1873). Uit dit overzicht valt ook veel af te leiden over de muzikale capaciteiten en specialiteiten van de verschillende acteurs en actrices.
- 161 Zie Sternfeld 1963, p. 21 ('boysingers represent heroines') en p. 79 ('magic songs' door jongens gezongen, 'character songs' door mannen).
- 162 De informatie uit de rekeningen correspondeert niet altijd met de gegevens in de toneelteksten: De Griek 1657 geeft bijvoorbeeld in zijn regieaanwijzing 'kornet', terwijl de rekeningen van dat jaar geen kornettist vermelden (Rasch 1987, noemt alleen een kornettist in dienst van de schouwburg in 1640-1644 en 1647-1649). Bij de uitvoering heeft men dus blijkbaar naar een andere oplossing gezocht; met een ander instrument kon wellicht hetzelfde effect worden bereikt.
- 163 Luit o.a. in Rodenburgh *Alexander* 1618, Enden 1657, Anoniem 1687 ('13 danssende, of op luiten spelende of zingende Afrikaanen'), Maas 1700, Vincent 1708. Vedel in Molenhof 1658, Maas 1700. Theorbe in Dubbels 1671, Vincent 1708. Viola da gamba in Rijk 1714 ('violons') en ook in (oorspronkelijk voor het Brussels toneel bestemd) Schouwenbergh 1647 ('violonsen'). Harp in Koningh 1618, Bidloo 1684. Citer in Graef 1671. Kornet in Griek 1657. Hoorn in Rodenburgh *Alexander* 1618, Rodenburgh 1619, Rodenburgh 1628, Dorsten 1633, Schouwenbergh 1647 ('posthoorenken'), Meyster 1655, Voskuyl *Dorastus* 1637, Voskuyl 1639. Rommelpot in Swol 1637. Doedelzak in Molenhof 1658. Klavecimbel in Maas 1700, Vincent 1709. Keteltrom in Herckmans 1624, Anoniem 1687. Hakkebord in Vincent 1712. Cimbalen in Rodenburgh 1632 ('Simbelle ofte ronde houten ringen met rinckels'). Bovendien: 'Tanghe' in Herckmans 1624, Santen 1617. 'Bommekens' in Meyer 1682. 'Boersche Speeltuigen' in Anoniem 1687. 'Krytertje' (dansmeestersviool) in Cruyssen 1697. 'Duitschen Fluit' (dwarsfluit) en 'Trompet Marien' (curieus snaarinstrument) in Maas 1700. 'Bas Continuo' in

- Vincent 1708, Vincent 1709. In de toneel-dialogen worden ook nog allerlei instrumenten genoemd, o.a. een orgel (Molenhof 1658, Wels 1666), schuifrompet (Anoniem 1674), hobo (Pinto 1695), schalmei (Moor 1635, Bara 1668, Asselyn 1684), 'Noortsche Balck' (Arp 1639), 'scheele Herrijs veel' (Fockens 1657), 'Hans ooms Tureluer' (Bara 1668), 'd'Alarmpyp' (Cos 1663).
- 164 Schouwenbergh 1647, p. 28.
- 165 Vgl. Sternfeld 1971, p. 166: 'As to the instrumental forces, these greatly contributed to the atmosphere the playwright wished to evoke by virtue of the symbolism attached to the various families of instruments. [...] In themselves the instrumental pieces did not command a great deal of intrinsic musical interest, it was the overtones of their sonorities that mattered'.
- 166 Zie bijvoorbeeld Vincent 1709, p. 4: 'Hy zingt, speelende de Bas op een dikke snaar, langs een stok, over een leege opgeblaaze blaas gespannen'. Nog zo'n 'blaes op een boogh' in Hooft 1628, fB4r en in Coster 1627, p. 67 ('een rommelpot en een blaes aen een stock', 'twee jonghens comen spelen op de Rommelpot en snaer'). Zie over dit instrument Bosmans 2002, p. 132-133.
- 167 In Daalen 1654, fA3r wordt opgemerkt: 'Goet Baas, nouw zaamen eens gezongen lustig uit den Oryjent'. Die hang naar exotisme is kenmerkend voor de renaissancecultuur, hiervan getuigen ook de exotische decoraties in zeventiende-eeuwse Italiaanse palazzi. In opera zowel als toneel traden allerlei exotische personages op: zingende en dansende Moren (Rodenburgh 1632 en Bernagie 1684, vgl. Albach 1997), musicerende Afrikanen (Anoniem 1687), zingende en dansende Turken (Maas 1700); in dit laatste stuk werd zelfs 'op zijn Turks' gezongen (p. 56: 'Setier, Sabier, Tires Pondier, senon shahir' etc.). Zulke liederen met vreemde taaleffecten komen in de eerste helft van de eeuw al voor (quasi-Engelse en Duitse liederen in verschillende kluchten: Boelens 1649, Swol 1630 en Vos 1644, Asselyn 1684, Lingelbach 1686).
- 168 Zie over dit verschijnsel van rituele instrumenten als lang bestaande traditie Winternitz 1967, p. 134.
- 169 Geblaf van een hond in Rodenburgh, *Casandra* 1617 (zie hierna p. 109), rammelende sleutels in Cruysen 1691 (p. 8: 'Hier komen vier perzoonen, gekleed als Boeren en Visschers, die t'zaamen een Baallet danssen, gedanst hebbende, ramelen alle vier met sleutels zo geweldig, dat Sanche Panche verstoord wezende, dus uytvaard').
- 170 Santen 1617, fB4r ('Claertje je most jou stem bedwinghen, / Datje niet te hoog en singt'); Bos 1648, ff3r ('Hy doet 'et op een belachlijke wijze'); Anoniem 1658, fB1v ('Doe Jy die kelder doeren toe / en singht recht uyt'); Bormeester 1664, fB1v. 'Met halve woorden' betekent hier: zacht of onduidelijk. Vgl. Middelnederlands 'te halven worde (te halver spraken) segghen, spreken' (een woord dat ternauwernood uitgesproken wordt, een 'gebroken woord'). *WNT* sub half woord.
- 171 Een ander voorbeeld is Fuyter 1654, fH2v waar 'werdt gesongen en gespeelt vande Galdery'.
- 172 In het kamertje was slechts plaats voor drie musici. Na de verbouwing van 1665 breidde het ensemble zich uit en kreeg de schouwburg een orkestbak naar Italiaans-Frans model, zie Rasch 1987. Over onzichtbare instrumentale muziek p. 171.
- 173 Hemelstijgingen met muziek onder meer in Hooft *Granida* 1615, Bredero *Lucelle* 1616, Krul *Vryage* 1628 en Moor *Tragedie* 1630.
- 174 Zie bijv. Elias 1691, p. 34: 'De twee stoelen zinken door het Tooneel, in de plaats komen twee Dansers, van onderen op, in 't gewaad van Spooken'. Daarbij kan muziek van tamboerijnen hebben geklonken, zoals te zien is op de titelgravure van het toneelstuk waarop de desbetreffende dansscène is afgebeeld. Personages kwamen ook van onder tafels tevoorschijn. Anoniem 1699, p. 36: 'Arlequin komt als een schaduw of geest van onder een Tafel, te weten met een kleet over 't Lighaam, en singt dese woorden'.
- 175 Paffenrode 1671, fC2v; Tengnagel 1643, p. 337. Andere voorbeelden van het zingend opkomen in Bredero *Koe* 1619 (optrecker), Hooft 1628, Voskuyl 1639 (Hansop), Breen 1656 (Boer met kalf), en Leeuw 1669 (Ruth Lollinger).
- 176 'Olimphia met een speelende en singhende Rey gaende uyt en in. Stemme: Droeve Princesse, &c'. Moor 1635, fE1v. Krul 1639, p. 43 ('ordentelijk wandelende over 't Tooneel'). Zie ook Schipper 1656, p. 58: 'Zy gaen als in zegenprael 2 of 3 mael over 't Tooneel, en ondertusschen wort gezongen'.

- 177 Twee voorbeelden van zittend zingen: Ogier 1682, p. 21: 'Hy gaet sitten singen op de Banck'. Krul 1634, fD4r: 'Juliana gaet in de groente neder-sitten: singhende dit navolgende Liedtjen, ondertussen komt den Hartogh uyt, luystert na 't singhen'.
- 178 Zie de regieaanwijzing van Krul in noot 177. Vergelijkbare scènes o.a. in Dorsten 1633, Swol 1630 en Haps 1699.
- 179 Dezelfde ontwikkeling vond plaats in het Engelse en Spaanse toneel, waar Shakespeare en Lope de Vega zich van hun voorgangers onderscheidden door hun geïntegreerd gebruik van de toneelmuziek. Vgl. Stein 1993, p. 15: 'Some of the older plays included music, but not in the integrated way that it came to be used in the Lopean genre'. In Nederland vervulde Rodenburgh die functie.
- 180 Coigneau 1992 (daar ook de naam 'Blijde Ghelaet' genoemd). 'Verganckelijcke Vreucht' komt als personage voor in een toneelstuk van 1551, zie Hummelen 1993, p. 7.
- 181 In een toneelstuk uit 1561 komt een scène voor waarin een personage een refrein heeft gemaakt dat zo slecht is dat het alleen nog als lied kan functioneren. Zie Coigneau 1992, p. 255-256.
- 182 Ook sommige muzikale scènes illustreren deze ontwikkeling van spreken naar zingen: de offerscène en de gevangenis-scène bestonden in gesproken vorm al in de zestiende eeuw en werden pas in de zeventiende eeuw standaard met muziek gecombineerd, daarna bleven ze als muzikale scènes nog eeuwenlang geliefd in het Europese muziektheater.
- 183 Zie p. 188.
- 184 De term 'tragikomedie' is nogal gecompliceerd. Smit 1964, p. 12 noemde de tragikomedie 'zo nauw verbonden met de tragedie [...] dat het onjuist zou zijn haar al te zeer als afzonderlijk genre te beschouwen'. Ik maak toch gebruik van de term om duidelijk te maken hoezeer een bepaald type Nederlands toneel aansloot bij de Europese muziektheater-beweging. Vooral het toneelgenre dat wel het 'vrije' of 'romaneske' drama is genoemd, was in Nederland van muzikaal belang. Meestal zijn dit blijvindende liefdesspelen. Caemmerer 1998, p. 12 wees op de uitwisselbaarheid in deze periode van de termen 'Pastoral', 'Tragicomoedia', 'Hirtenspiel' en 'Trauerfreudenspiel'.
- 185 Zie hoofdstuk 5. Het komische toneel bevat over het algemeen meer muziek dan de tragedie. Toch kan niet gezegd worden dat het komische per definitie verbonden was met muziek. Een bewijs hiervoor vormen de zogeheten 'minderemansscènes': anders dan bijvoorbeeld pastorale scènes gingen deze komische tussenspelen in ernstige drama's niet per definitie vergezeld van muziek. Van dertig Amsterdamse toneelstukken met minderemansscènes werd in slechts tien ook werkelijk gezongen. Daarbij valt op dat dit alleen het geval is als in de hoofdhandeling ook al muziek klinkt. In toneelstukken gewijd aan een muzikaal onderwerp werd in mindere-mansscènes juist niet gezongen (vgl. Starter, *Daraide* 1621). Met dank aan Ulrike Wuttge, die in het kader van haar stage aan het Meertens Instituut onderzoek deed naar zingende minderemensen in het renaissance-toneel. Voor het gebruik van muziek zal het onderscheid tussen 'vertellen' en 'tonen' belangrijker zijn geweest dan het verschil tussen ernstig en komisch toneel.
- 186 Zie ook p. 75.
- 187 De bewering van Rasch 1996, p. 275: 'Muziek was [...] rond 1685 zeker geen vreemd element in de Schouwburg, maar werd als regel buiten het gespeelde toneel gehouden' behoeft dus enige nuancering. In tragedies was muziek alleen nog toegestaan tussen de bedrijven en om de machinerie te overstemmen. Zie p. 143. De zinspelen, kunst- en vliegwerkspelen en zangspelen hielden rond 1700 op te bestaan. Hun muzikale taak werd door het blijspel overgenomen, waarin steeds uitgebreider werd gemusiceerd (o.a. de toneelstukken van H. van Halmael en E. Krook).
- 188 Zie met betrekking tot de opera: Pirotta en Povoledo 1982 (muziek was binnen het drama slechts een van de elementen die bijdroegen tot de 'wondrous show'); Smith 1971, p. xvii ('the decline of the word in relation not only to music, but also to spectacle'). Over het toneel: Neighbarger 1992, p. 41 (hij noemde de 'expansion of musical elements' misleidend: 'music became an outward show obscuring the play within').
- 189 Krul, *Diana* ed. 1634, fC1v. De regieaanwijzing komt in deze derde editie voor het eerst voor en werd vervolgens in alle edities gehandhaafd, zij zal echter zeker ook voor de eerdere edities c.q. opvoeringen van het stuk hebben gegolden.

- 190 Uit de eerste editie is bekend dat het stuk in 1623 voor het eerst werd gespeeld; de tweede en derde editie uit respectievelijk 1628 en 1634 verschenen vermoedelijk naar aanleiding van hernieuwde opvoeringen. Wijngaards 1964, p. 22–24.
- 191 Rasch 1987, p. 186; Wybrands 1873, p. 250.
- 192 Hattaway 1982, p. 61; Bentley 1984, p. 77.
- 193 Voskuyl 1639, fG2r. Niet alleen uit dergelijke regieaanwijzingen, maar ook uit de rekeningen van de Amsterdamse Schouwburg kan men afleiden dat trompetten gebruikt werden om een voorstelling te omlijsten: de trompetters werden iedere avond betaald en speelden dus bij alle toneelstukken. In de gedrukte toneelteksten is dit omlijstende spel doorgaans niet vermeld.
- 194 ‘De Voghelen singhen van binnen’, aldus de regieaanwijzing in Rodenburgh *Mays* 1634, fA3v. Rodenburgh speelde wel vaker met die mogelijkheid van vogelgeluiden. In *Alexander* 1618, p. 4 liet hij zelfs een ensemble muzikanten opdraven om een zingende nachtegaal te begeleiden (‘Zy speelen, en in ’t speelen zinght de Nachtegael’). Door toneelschrijvers na hem werd dit idee nauwelijks nagevolgd. De enige toneelvogel die ik in de door mij bestudeerde stukken tegenkwam – in Peys 1680, p. 3: een scène waarin schoenlapper Bagolin tevergeefs een vogel in een kooi laat zingen (‘Bagolin sit en fluyt, daer hanght een Kevie daer een Kat in sit’) – blijkt bij nader inzien geen vogel, maar een kat: ‘De drommel speelter me, die Vogel wil niet singen [...] ’t Is al om niet gefluyt, hy wil niet leeren, bloet / Die Vogel, die is van een Ezel uytgebroet’.
- 195 Zie o.a. Winternitz 1967, p. 110. Trompettende tritons en sirenes zijn ook veelvuldig uitgebeeld in de schilder- en beeldhouwkunst van de Renaissance. Het Fama-citaat is genomen uit Vondel 1612, fE4v.
- 196 Trompetters behoorden tot een apart gilde. In Amsterdam moesten zij ’s nachts van de toren de uren blazen, en bij brand moesten ze alarm slaan. Voorts waren zij van oudsher aangesteld om ‘te spelen liedekens des avonds en des morgens op stadstoren en op alle feesten waar men het begeeren zal van stadswegen en mede uit te trekken ten oorlog’. Resolutie 21 juni 1521, geciteerd in Scheurleer 1904, p. 39. Zie over trompetters en stadsspeelieden in het algemeen Nuchelmans 2001.
- 197 Zie Winternitz 1967, p. 38: ‘A special section of the broad field of the symbolism of musical instruments concerns their specific timbre as indicative of character, temperament, mood and many other things. A few obvious examples are: [...] the “heroic” connotation of the trumpet, traceable in visual arts long before its absorption into oratorio, opera, symphony’.
- 198 Schouwenbergh 1647, p. 17. Vgl. Hummel 1982, p. 61: ‘De hierboven genoemde trompetsignalen, zo niet “op ’t Hof”, dan toch in nauwe relatie met de gebeurtenissen aldaar gegeven, vormen een trait d’union met het hof van de *Battaefische vrienden-spieghel*’.
- 199 Zie Sternfeld 1963, p. 9. Over cornetten en trompetten p. 220 en 225.
- 200 Austern 1992, p. 67–68.
- 201 De Griek 1657, p. 59.
- 202 Zie over die kwestie o.a. Hogendoorn 1980 en Hummel 1983.
- 203 Zie onder meer Sternfeld 1963, p. 10 en 18.
- 204 Questiers 1633, fG4v.
- 205 Ik heb de eerste Amsterdamse druk gebruikt: Bontius 1660, p. 20. Verderop in het toneelstuk blijkt dat het geluid afkomstig is van de ‘Trompetter’.
- 206 Een voorbeeld dat representatief is voor honderd andere: ‘Trompetten worden gesteken, Trommels gheroert, geschiet een assaut op het Leger: wert na een weynigh geveght de Stadt ontset’. Krul 1641, fB3r. In Heulen 1699, p. 42 werd door ‘een oud Trompetter, Lierman, Trommelslager, en een Violist’ samengespeeld.
- 207 Gurr 1996, p. 16, 131, 151, 283, 323. Zie ook Sternfeld 1963, p. 216: ‘battle scènes with drums and trumpets’ boden het publiek (net als bijvoorbeeld vertoningen en minderemansscènes) een moment van ontspanning binnen de gang van het gesproken toneelstuk.
- 208 Takama 1658, fA2r. Ook in toneelteksten zelf werd die instrumentencombinatie steeds met lawaai geassocieerd, zie bijvoorbeeld Moor, *Tragedie* 1630, fC4r: ‘’t Geselschap ick vermy, jae schuw’ het groot ghedruys / Van Trommel, en Trompet, het streckt my al tot cruys’. In Smids 1688, p. 41 werd de grofheid ervan tegenover de verfijnde opera gesteld: ‘O neen! hy gaat in geen Opera: dat is geen ridderlyke exercicy: foei! foei Opera! hem te gering en te slecht; / Zo hy zegt, hoord hy liever trompetten; en keteltrommen; en zoekt quansuis zyn tydverdrijf in een haanekamp, of een stieregevecht’.

- 209 Vellekoop en Wagenaar–Nolthenius 1972, I, p. 76. In de vierde druk van *Diana* ed. 1643, fB4r is de regieaanwijzing inderdaad uitgebreid tot ‘Trompetter blaest het Daget in den Oosten’. Van de melodie ‘Het daghet in den Oosten’ waren destijds twee versies in omloop, die waarschijnlijk echter varianten van een en dezelfde melodie zijn. Uit Kruls regieaanwijzing is niet af te leiden welke van de twee melodieën hij hier bedoelde. We weten ook niet of de muzikant de hele melodie speelde of alleen een gedeelte ervan. De aard van het genoemde instrument geeft hierover evenmin uitsluitel.
- 210 Het is bovendien bekend dat ook in werkelijkheid stadstrompetters deze melodie moesten spelen: Rasch, ‘Trumpeting in the Dutch Republic’ wijst erop dat ‘the trumpeter of Roermond [...] had to play *Het daghet in den Oosten* at dawn’.
- 211 ‘Word binnen gespeeld’, staat er, of: ‘hier moet wederom een deuntje gespeeld zijn’. Meyster 1655, p. 28 en Bergh 1638, fE1r. Zie Bijlage 1 voor een overzicht van de manieren waarop muziek in zeventiende-eeuwse toneelteksten werd aangegeven.
- 212 Zie p. 56.
- 213 Dat gold tevens voor de violist in Bara 1656, p. 56 die volgens de regieaanwijzing een toentertijd bekende melodie moest spelen: ‘Speelman uyt, strykende: Si c’est pour mon, &c’ (bedoeld is de melodie ‘Si c’est pour mon pucelage’). Twee andere voorbeelden zijn afkomstig uit Alewyns blijspel *Latona* (1703): ‘Men speelt een Boerendans; HEI ZA LUSTIG Kokker Janssen, met jou Stopmes, enz.’ (p. 19) en ‘Onderwylen speelt men, o PARIS WREED, een Konings Zoontjen magtig, enz.’ (p. 31). In twee niet-Amsterdamse toneelstukken werd de trompet gekoppeld aan de melodie van het Wilhelmus (Van der Lust *Herstelde Hongers-dwangh*, Haarlem 1660 en Claerbout *Droef-blyeyndig Vertoog*, Middelburg 1661; met dank aan Ingeborg de Cooman).
- 214 Kolm 1615, fC3r.
- 215 Smit 1620, fC2r.
- 216 De tekst die eraan voorafgaat, luidt: ‘Wat sien ick om het hoff al streevers heijmyck sluypen / Wat sien ick [...] al still de wallen ouer cruypen / Wat hoor ick stommels nu mijn tijt is meest volent / De sonne rijst [...] ick kom u selden troosten / Maer blaes eer wt den borst, hoe ’t daget wt de Oosten’. Kolm 1622.
- 217 Voskuyl, *Bellaria* 1637, fC2r. Mogelijk speelde ook in Kruls *Cloris en Philida* (1631) de wachter deze melodie. Daarop zouden de woorden van Thirsus bij de deur van Lerinde kunnen wijzen: ‘Ryst op myn lief, ryst op, den daeghraet komt aendringen, / Ey hoort de wachter blaest, het daghet inden Oost’.
- 218 Heemskerck 1647, fA2v: ‘Het daget in den Oosten, / Door ’t blonde morgen-root’. Spaanse schildwacht in Lust 1660, fB2r: ‘Het hart dat is genegen / Tot strijden, sluymert noyt’. Zo’n strijdlid zingende schildwacht komt ook voor in Soet, *Batavische Eneas* 1645, fC1v – overigens niet op de melodie ‘Het daghet in den Oosten’, maar in de gesproken tekst werd vooraf wel aan de dageraad gerefereerd: ‘Aurora sal wel haest uyt ’t Ooster-huys aenbreecken [...] Ick mach mijn noch een wyl vermaecken met een liet, / Dat in dees oorlogh-wreet, by d’onse is geschiet’. Het lied werd ook opgenomen en in verbasterde vorm gezongen door ‘Meester Berent’ in de tweede druk van Van Arps klucht *Claes Klick* (1640).
- 219 Het samengaan van eten en muziek op het toneel was eeuwenoud en is speciaal voor de ontwikkeling van het vroeg-Europese muziektheater van belang geweest. In Frankrijk ontstonden in de vijftiende eeuw ‘entremets’, muziektheatrale voorstellingen tussen de gangen van vorstelijke maaltijden. Deze werden later als ‘intermedi’ (muzikale tussenspelen) in het Italiaanse toneel overgenomen, waar ze spoedig de hoofdhandeling gingen overleugelen en daarmee de directe voorlopers werden van de Italiaanse opera. Pirotta en Povoledo 1982, p. 9, 46–47. Smallegange hield in 1687 met zijn toneelstuk *De Bruiloft van de Vetpot* een pleidooi voor keukengeluiden boven echte muziek – of zoals zijn personage Lardeerpriem op p. 345 stelt: ‘Ik sal u bewijzen dat mijne bediening niet alleen gelijk is met het ampt van een krijgsman; maar noch uitstekend sich daer boven verheft in alle d’andere vrye konsten, en voornamelijk in de Musijk. Antwoord my, bid ik u; weet gy niet dat de Musijk gemaekt is van een *Bas*, een *Tenor*, een *Contratenor*, en een *Superius*; om de t’samen-klank dies te soeter en aengener te maken? En wat soeter Musijk kan men hooren in de Keuken; die met het koken, sieden, preutelen, borrelen, overloopen, krissen en snerkken van verscheide potten, ketelen, stoofpannen,

- bakpannen, en braedpannen, snikken, maten, en noten der speten en roosters, niet alleenig 't gehoor en 't gesicht voed, maer noch de neus, de handen, de mond, en den buik vervult; 't welk de Musijk niet doet'.
- 220 De Koningh 1618, fH1r.
- 221 Zie over zulke nep- of rituele instrumenten p. 133.
- 222 Zie bijvoorbeeld Rodenburgh *Vryagie* 1616 (Hermilio met hengel), Rodenburgh *Hoecx* 1628 (Bataviana spint), Mildert *Groengeel* 1631 (Manshooff rolt vat), Swol *Margrietje* 1634 (Belot bezemt), Fonteyn *Fortunatus* 1643 (Mesomatto draait worsten), Soolmans *Doctor* 1671 (Sgaranelle hakt hout), Pels *Franschman* 1684 (Fransois kamt zijn haren) en Cruyssen *Ezopus* 1697 (Marinette knoopt franje).
- 223 Schipper 1644, personagelijst.
- 224 De keuze tussen een 'oud' dan wel 'nieuw' lied is in toneelteksten vaak onderwerp van discussie. Zie onder meer Bredero 1623, Bos 1648, Bara 1656, Molenhof 1658 en Angelkot 1682. Zestiende-eeuwse melodieën in zeventiende-eeuwse toneelstukken zijn o.a. 'De Mey die ons de groente geeft' (in Hooft *Granida* 1615), 'Het gingerien Meysie dolen onger de Lijnde' (Bredero *Symen* 1619), 'Wie wil horen singen van vreuchden een nieuw liedt' (Bredero *Koe* 1619, Duirkant *loosje* 1632), 'Den tijd is hier' (Eglientier *Tafelspelen* 1623), 'Het voer een Scheepjen over de Rhijn' (Hooft *Verloren Soon* 1630), 'De Mey die comt' (Colevelt *Hartoginne* 1634, Voskuyl *Dorastus* 1637), 'Dit mejsjen hadder een Ruyter lief' (Krul *Diana* 1627). Het is opvallend dat de meeste voorbeelden uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw stammen; naar de doorwerking van melodieën in het latere toneel moet nog meer onderzoek worden gedaan.
- 225 Zie over deze traditie van dageraadslieden Forster 1965 en King 1971. In Nederland werd een groot aantal van zulke liederen in 1544 bijeengebracht in het *Antwerps Liedboek*.
- 226 Bijvoorbeeld de zevende strofe van het dageraadslid 'Het viel eens hemels douwe': Ick sie den dach op dringen: 'Tscheyden moet ymmer zijn. / Ic moet myn dagesliet singen. / Wacht u, edel ruyter fijn, / Ende maect u rasch van henen'. Vellekoop en Wagenaar-Nolthenius 1972, 1, p. 79.
- 227 Bijvoorbeeld de vijfde strofe van het dageraadslid 'Ic had een alderliefste': 'Och swiget, wachter, stille, / Laet dat verholen zijn! / Ick sal u laten maken / Van goude een vingherlijn'. Vellekoop en Wagenaar-Nolthenius 1972, 1, p. 97.
- 228 Zie hierover Mak 1957.
- 229 Anoniem 1620, fB7r: 'Een wachter singt boven uyt, ende heet knagende Conscienty' op de melodie 'Het scheyden valt my swaer'. Het spel is nog geheel zestien-eeuws in opzet en stijl. Hummelen 1968, p. 261.
- 230 Dat gold overigens ook voor Neolatinse stukken. In Crocus' *Joseph* (1548) was na het klinken van de klaroen bovendien een Nederlandstalig torenwachterslied ingevoegd ('Sermo et cantio vigilis, interserenda in actione ante quintum Actum' en 'Cantio post infaltum subinde cornu recinenda').
- 231 Pouwelsz 1540, p. 78. Het citaat gaat aan het tweede lied vooraf. De twee wachtersliederen zijn de enige liederen in het stuk.
- 232 Opgenomen in Hüsken, Ramakers en Schaars 1992, deel 2, B, f93r. Andere voorbeelden van muzikale wachterscènes zijn te vinden in *De Grootte Hel* 1589, *Balthasar* 1591, *Josue* 1593, *Duyms Den Spieghel der Liefden* 1600, *Die Belegeringhe van Samarien* 1608 en *Hero en Leander* 1621 (titelbeschrijvingen van deze spelen in Hummelen 1968, resp. p. 83, 115, 116, 194, 115 en 231).
- 233 Vgl. Mak 1957, en Bredero 1638, p. 162: 'En so het die klock, een', zei de ratelwacht in Bredero's *Spel op het Oude Liedt Het daghet uyt den Oosten* (het toneelstuk waaraan het dageraadslid ten grondslag lag) en daarmee kon hij weer van het toneel verdwijnen. Eerder hadden ook Hooft en Coster een oud Nederlands lied gekozen als uitgangspunt voor een nieuw toneelstuk, resp. *Geraerd van Velsen* (Hooft 1613), *Teeuwis de Boer* (Coster 1612) en *Tüsken van der Schilden* (Coster 1613).
- 234 Deze werd dan ook meestal als 'trompetter' aangeduid. Zie Heynck 1650, fE1v: 'P: Maar ziet daar ginder, op / Dien heuvel, toont zich 't volck in order, van wiens top / De Vaandels wayen tot een lust der legerbende. / F: 't Schijnt een Trompetter komt zijn treden herwaerts wenden, / Om ons te spreken, zoo ik maar te rechte zie'. Nog twee voorbeelden in respectievelijk Lemmers 1651, fC3v en Smidt 1668, p. 22: 'Roomsch Herault met trommelen en trompetten uyt'. En: 's Konings Herault met trommel en Trompetten'.

- 235 Zie bijlage 2 voor de beperkte lijst van zeventiende-eeuwse wachterscènes. Exacte getallen voor de zestiende eeuw kan ik niet geven, omdat ik voor die periode geen systematisch onderzoek heb verricht.
- 236 Geciteerd door Scheurleer 1904, p. 26.
- 237 Lingelbach 1669, p. 24. De regieaanwijzing vermeldt dat deze passage werd gesproken ('en als zy dit volgende heeft gesproken, wort zy van achteren na vooren in de wolken opgenomen'), maar het blijft mogelijk dat er werd gezongen: ook elders wordt soms 'spreken' aangegeven als zingen is bedoeld (zie p. 44 en 88). Bovendien is de passage in het (door Lingelbach getrouw vertaalde) Franse origineel ook een lied. Zie over dat stuk (Gilberts *Les Amours de Diana et d'Endimion* uit 1657) Powell 2000, p. 254: 'Diana has been conversing in alexandrines with her shepherd-lover throughout their night together. As dawn begins to break, Aurora appears to warn them in sung vers mêlés of Apollo's impending arrival: "Séparez-vous heureux Amans".'
- 238 Colevelt 1634, fE1v (derde strofe). De herder wordt hier bovendien ook als *muzikaal* ideaal gepresenteerd ('Met stemme reyn'). In de tegenstelling tussen land en hof hoorde de muziek bij het land: het zijn de herders die op het zeventiende-eeuwse toneel garant staan voor muziek, en niet de verdorven koningen. Muziek was het symbool voor harmonie, zowel voor de innerlijke gemoedsrust als voor de harmonie tussen mensen. Bovendien vertegenwoordigde muziek die harmonie niet alleen zelf, maar zij kon deze ook bewerkstelligen. Het is dan ook geen toeval dat over het algemeen 'goede' personages zingen, en 'slechte' niet (zie ook hierna p. 126-127). Deze opvatting over muziek verklaart de populariteit van de herder in het Europese muziektheater. Aangezien de herder van alle toneelpersonages het meest zuivere, natuurlijke en evenwichtige gemoed bezat, gold hij als de ultieme muzikale figuur. Zie voor Nederlandse zingende toneelherders Smits-Veldt 1986, p. 158-187, en Smits-Veldt en Luijten 1993.
- 239 Coigneau 1992, p. 25. Hetzelfde procédé werd door meer toneeldichters gehanteerd, in wachterscènes maar ook in andere dramatische situaties. In Dorsten 1633 bijvoorbeeld zingt Fluria een lied waar vier dames sprekend op reageren (fB2r-v). Verderop in het toneelstuk zingt zij nog een keer, en wordt ditmaal afgeluisterd door Cupido: deze zit verscholen in de struiken en levert tussen de strofen gesproken commentaar (fC4v-D1r).
- 240 Colevelt 1634, fE1v (tussen tweede en derde strofe). In het zeventiende-eeuwse toneel komen meer van zulke vertwijfelde dames en heren voor, die hun ongelukkig lot herkennen in een (klaag)lied en daaruit vervolgens troost putten. Zie bijvoorbeeld Rodenburgh, *Melibea* III 1617, p. 10; Haps 1699, p. 11; Halmael, *Crispyn* 1708, p. 40 ('Gy zingt een lietje van een dochter die haar quelt, / Om haar verlooren rust, gevoelig opgesteld. / En wyl een zelve kwaal, myn boesem komt bespringen, / Zoo bid ik dat gy zagt, dit eens voor my wilt zingen').
- 241 Zie p. 24 en 132.
- 242 Krul, *Diana* 1627, fC1r. Die wijsheid is in het zeventiende-eeuwse muziektheater een geliefd thema, zie bijvoorbeeld de opera van Luigi Rossi, *Il Palazzo Incantato d'Atlante* (Rome 1642), eind eerste acte: 'Oh, ch'è lieve ingannar chi tosto crede!' Later komt het als motto ook voor in Pels 1668: 'Qui facile credit facile decipitur' (Latijns spreekwoord).
- 243 Krul, *Minne-Beelden* 1634, fG4v.
- 244 Colevelt 1634, fE1v (tussen eerste en tweede strofe). Dat die hoge positie traditioneel was, blijkt uit vroegere toneelteksten, maar bijvoorbeeld ook uit het volgende curieuze historische feit. Bij een zestiende-eeuws feest traden wilde zwijnen op als trompettende wachters: 'De toren van Gorkum, die bij het bruiloftsfeest van 1468 als tafelopzet prijkte, was 46 voet hoog. [...] Het komische element is van zeer laag alloo: uit den Gorkumschen toren blazen wilde zwijnen de trompet; geiten voeren een motet uit, wolven spelen fluit, 4 grote ezels treden als zangers op, dit alles voor Karel de Stoute, die zelf een fijn muzikkenner was'. Zie Huizinga 1921, p. 459.
- 245 Coigneau 1992, p. 259.
- 246 Zie ook p. 168.
- 247 Zie Hummelen 1982, p. 45.
- 248 De gravure toont het toneel van de Brabantse kamer (Hummelen 1982, p. 46 – zie ook zijn reconstructietekening op p. 67). Ik ga hier voorbij aan de verschillen in inrichting tussen de Amsterdamse theaters in de loop van de zeventiende eeuw. Van belang is dat het in de Amsterdamse Schouwburg van 1637 eveneens nog gebruikelijk was dat 'de compartimenten

- uiterst links en rechts op het toneel tot dergelijke torens met een gevangenisfunctie [werden] omgebouwd' (Hummelen 1982, p. 67). Dat is goed te zien op de gravure van Savery (zie p. 100).
- 249 Richteren 11, 34. 'Met tamboerijnen en met dansreien' (Statenvertaling) en 'cum tympanis et choris' (Vulgaat). In andere zeventiende-eeuwse toneelstukken komen ook tamboerijnen voor, bijvoorbeeld Rodenburgh 1632, p. 98: 'Piroot, Pirotta, ijder met een Simbelle ofte ronde houten ringen met rinckels komende all' dansende en rinckelende op het toonneel [...]'. Zie tevens ill. 7, 12 en 29 van deze studie.
- 250 De bode moet in De Koningsh toneelstuk de functie van wachter hebben vervuld. Volgens Hummelen 1982, p. 55 was het de 'Knecht': deze staat in het stuk op wacht en kondigt de komst van het bezoek aan. Dat gebeurt echter pas op een later moment in het stuk (III, 5). Bovendien is het niet de Knecht die in de personagelijst van het toneelstuk als 'Trompetter' staat aangekondigd, maar de Bode. Het is ook deze laatste die door Miria's eerste maagd – nota bene bij de dageraad – gehoord wordt (slot III, 2: 'Wat hoor ick? hy nadert / t'is een bode').
- 251 Krul, *Diana* 1643, fB4r.
- 252 Struys, *Romeo* 1634, resp. fC3r en fC3v. In de latere opera zou de voedster met wachterfunctie wel gaan zingen, zie bijvoorbeeld Wagners *Tristan en Isolde* (Brangaene).
- 253 Dat geldt ook voor Lingelbach 1669, maar in zijn stuk is er niet die connectie met de melodie (zie p. 78).
- 254 Datzelfde thema ook al in Hooft 1602/1614, p. 138 waar Ariadne na het vertrek van de ontrouwe Theseus verzucht: 'Ach bedt, beweechlijck bedt! Vernieuwing van mijn weenen! / [...] Las! Waerom sijn wij niet int opstaen met ons tweeen? / Ach trouweloose borst, met valsheit heel beseten!'
- 255 'Floriana in de Gevanckenis'. Krul, *Diana* 1627, fG4v.
- 256 Krul 1681, p. 114. Dit typografische onderscheid is pas in de latere edities van het toneelstuk aangebracht. In de eerste druk van 1639 is nog niet te zien dat de passage een lied is: het lettertype wijkt niet af van de omringende tekst en muzikale regieaanwijzingen ontbreken. Wel verwijst de beginregel van de passage ('k Ontwijk het Stralen van de Son') naar een vroeger toneellied, in dit geval een bekende en daardoor makkelijk te herkennen regel: 't Vinnig Stralen van de Son' uit Hoofts *Granida*. Het variëren op beginregels van populaire liederen was onder toneelschrijvers een gebruikelijke praktijk. Melodieën en beginregels werden als estafettestokjes doorgegeven, bijvoorbeeld 'Iets moet ick u Laura vragen' (voor het eerst gebruikt in het liedboek *Apollo* 1615) kwam op het toneel terug als 'Yets moet ick u schoonste vragen' in Rodenburgh *Vryagie-spel* 1616, 'Iets moet ick u Lommer vragen' in Rodenburgh *Rodomont* 1618, en 'Iets moet ick u Boompjes vrighen' in Krul *Vryage* 1628.
- 257 Krul, *Diana*. Ed. 1643, fC1r.
- 258 Bredero 1623, fB2v.
- 259 Zie over dit wel of niet gezongen zijn van strofische passages ook p. 44.
- 260 Fonteyn 1638, fE2v.
- 261 Zie daarover mijn toelichting in de editie van Koningh 1618.
- 262 Krul, *Diana* 1628, p. 73. Die regieaanwijzing is alleen opgenomen in de druk van 1628, in latere drukken werd ze weer weggelaten.
- 263 Zij was afkomstig uit de psalmberijming van Datheen (1566), die zich voor de muziek gebaseerd had op het Geneefs Psalter.
- 264 Lawet 1571, ed. 1906, p. 43 ('Hier zal tReyne Maecxsele wedere ligghe duer de trailghe lamenterende'). Jansz 1600, ed. 1985, p. 65 ('Het coren, op solder gevangen leggende, spreekt in haer selfs dese beclaeghelijcke reeden'). Als gesproken scène komt de gevangenis-scène in de zeventiende eeuw veelvuldig voor. Er is een gezongen 'gevangenis-scène' in Lemborch 1600 ('Leedeken om Gedult'), maar deze vervult binnen de handeling geen functie (zij staat helemaal aan het einde van het stuk) en vertoont meer verwantschap met het gesproken slotgebed uit het rederijkerstoneel (bijvoorbeeld het gevangenisgebed in Coornhert 1582) dan met de latere muzikale gevangenis-scène.
- 265 Zie Verkuyl 1971, p. 209–210. Verkuyl wist zich met deze en andere muzikale scènes in Rodenburghs werk niet goed raad: hij noemde het gevangenislied met zijn muzikale begeleiding 'een vreemd element in het dramatische geheel' en sprak van de 'weinig gelukkige hand [die] Rodenburgh in de TB heeft als hij formele lyriek schrijft'. 'Het komt mij voor', merkte hij op, 'dat Rodenburgh hier toegeeft aan zijn ook in

- andere stukken aan het licht tredende neiging een dramatische handeling met muziek en zang op te luisteren'. Muzikale scènes waren inderdaad niet onmisbaar voor de dramatische handeling (gerekend althans naar de 'aristotelische maatstaf'), maar zij waren dat wel voor het publiek. En dat was het uiteindelijk waar een gevierd toneelauteur als Rodenburgh in de eerste plaats rekening mee hield.
- 266 Romagnoli 1994, p. 209.
- 267 Rodenburgh, *Batavier* 1616, fH4r-v. De vijf genummerde strofen van het lied zijn gedrukt in een afwijkend lettertype (geciteerd zijn strofe 1 en 5). Er is geen melodie gegeven en ik heb ook geen passende melodie kunnen vinden. Hetzelfde strofeschema werd door Rodenburgh gebruikt in *Melibea* III 1617.
- 268 Rodenburgh, *Batavier* 1616, beide citaten op fH4r.
- 269 En vermoedelijk ook omdat Rodenburgh hier rekening hield met de gewoonte dat hooggeplaatste personages niet zelf zingen, een conventie die in gevangenis-scènes (ongetwijfeld onder invloed van het martelaarslied, zie hierna p. 94-95) trouwens spoedig losgelaten werd.
- 270 Bredero, *Griane* 1616, p. 177-178 (het lied telt tien strofen, aangehaald zijn strofe 1 en 9).
- 271 Zie over die melodie Matter 1979, p. 194-197.
- 272 'De Hertogin wort rasende, scheurt haer clederen', regieaanwijzing in Colevelt 1634, fG4r. Het lied telt drie strofen, geciteerd is strofe 1.
- 273 Colevelt 1634, fG4r.
- 274 Fonteyn 1638, fE2v-E3v (het lied telt tien strofen, dit zijn strofe 1 en 9). Zie over de melodie noot 261.
- 275 'De gevangenen singen op vois: Onlangs in 'tkriecken vanden dach'. Fonteyn 1638, fE4r. Pas na dit tweede lied gaat Maria liggen slapen, iets wat door haar al aangekondigd is in het eerste lied. Ik beschouw de tweede tot en met de vierde 'uitkomst' van het derde bedrijf van Fonteyns toneelstuk daarom als één uitgebreide muzikale gevangenis-scène.
- 276 Zie in het algemeen over dergelijke morele kwesties in het Nederlands renaissance-toneel: Konst 2003.
- 277 Fragment uit het eerder geciteerde gevangenislied. Krul, *Diana* 1627, fG4v.
- 278 Zie over dat fenomeen en bijbehorende liederen: Grijp 1997.
- 279 Zie de laatste strofe van het lied, Krul 1627, fG4v: 'Salighe Zieltjes: die hier boven [...] sijt, / Daer ick hier noch [...] Haeck nae die aengenaeme tijt'.
- 280 Het lied 'In mynen noot roep ic tot u Heere / Laet my niet bloot want ick ben swack en teere'. Keersmaker 1577, f150r.
- 281 Anoniem 1600, f2r.
- 282 'Een nieu Liedeken, vande gevancknisse van Johan van Oldenbarneveldt'. *Geuzenliedboek* 1925, p. 171-173 (het lied telt 10 strofen, geciteerd zijn gedeelten uit strofe 1, 2 en 10). Dit lied is een navolging van het beroemde spotlied 'Maximilianus de Bossu', ook vanuit de gevangenis. Andere gevangenisliederen in o.a. *Geuzenliedboek* ('Nieuw Claeglied van H.D. Slatius in syn Ghevangnisse', eveneens spot-tend bedoeld), *Liedekens* 1569 ('Een Liet gemaect van eenen gevangen'), Bret 1582 ('twee liedekens, waarvan deerste Hans Bret gemaect heeft in syne gevancknisse'), Rycen 1588 ('Een liedt wil ick gaen heffen aen / Die hier in droefheytt sitt gevaen').
- 283 Elias 1688, fA4r.
- 284 Rodenburgh, *Vrygiespel* 1616, fD1v.
- 285 Bormeester 1644, fB3r (het lied telt 3 strofen, dit is strofe 1).
- 286 Resp. Bidloo 1686, p. 12 en Halmael *Kwaker* 1708, p. 10 ('O weerd verdriet! Als men mint').
- 287 Arendsz 1695, p. 226.
- 288 Rodenburgh 1617, p. 9. Philido speelt fluit. Vergelijkbaar hiermee is de dialoog over een viool (tussen Boerin en Duynmayer) in noot 340.
- 289 Zie voor de zestiende-eeuwse conventie Coigneau 1992 en 1994.
- 290 Voorbeelden van zulke gesproken gevangenis-scènes zijn te vinden in Van Mildert *Harcilia* 1632 ('Bellaria voor de Tralye klaecht' en verderop 'Bellaria inde Gevanckenis', zij valt na haar klacht in slaap), Roelandt *Biron* 1625 (vertoning Biron in de gevangenis mogelijk wel met muziek), Nootmans *Pavyen* 1627 (de koning beklaagt zijn lot in de gevangenis), Rodenburgh *Hoecx* 1628 ('Balthazar inde ghevanckenis', verderop zingt Balthazar wel in de gevangenis, maar zijn eigenlijke klaagmonoloog werd gesproken), Van Arp *Iuno* 1631 (Prius klaagt in de gevangenis), Questiers *Amadis* 1633 ('Nereyde spreekt uyt de gevangenis').
- 291 Dat blijkt ook uit het feit dat de scène, net als de andere muzikale scènes (vooral de serenade, zie p. 129) in het komisch toneel geparodieerd werd. Vgl. Romagnoli 1994,

- 193: 'Kerkerzzenen trifft man auch innerhalb anderer Repertoires an, wo sie parodistisch dargestellt werden: Intermezzi, Buffoszenen etc'.
- 292 Muzikale gevangenis-scènes komen ook voor in het Engelse toneel (bijv. in Webster's *Duchess of Malfi*) en het Spaanse toneel. Zie Romagnoli 1994, p. 209 en Romagnoli 1995, p. 17: 'Fuori d'Italia la situazione era diversa, e sembra di poter capire che la prigione comparisse come interno (sia pur con tutti i limiti imposti da una tecnica ancora relativamente poco raffinata) già sul finire del XVI secolo. Nell'Inghilterra elisabettiana, ad esempio, le rappresentazioni – normalmente in teatri all'aperto – utilizzavano come palcoscenico una piattaforma quadrangolare che aveva la cosiddetta "tire-house"'.
 293 De verbreiding van de Italiaanse scène begon in Venetië met de opening van het eerste commerciële operatheater (1637). De vroegst bekende gevangenis-scène in de Italiaanse opera komt voor in *Sidonio e Dorisbe* (1642) van Nicolo Fonte (muziek) en Francesco Melosio (libretto). Informatie over zeventiende-eeuwse Italiaanse opera-gevangenis-scènes in Romagnoli 1994 en 1995 (die er maar liefst vijfhonderd achterhaalde).
- 294 Bijvoorbeeld in Beethovens opera *Fidelio*. Het onderzoek naar opera-gevangenis-scènes concentreerde zich lange tijd uitsluitend op de periode rond 1800: men verklaarde het veelvuldig voorkomen van deze scène vanuit de toenmalige politieke situatie (Franse Revolutie), of als een typisch romantisch fenomeen – zonder zich bewust te zijn van de reeds twee eeuwen oude traditie. Zie Romagnoli 1994, p. 193. Dat die traditie nog verder teruggaat dan de vroege Italiaanse operascènes wordt in elk geval duidelijk uit het zeventiende-eeuwse Nederlandse toneel.
- 295 Geciteerd door Bongers 1978, p. 52. Dit toneelstuk werd door Coornhert geschreven tijdens zijn gevangenschap in de Haagse Gevangenpoort.
- 296 Hummelen 1982, p. 8. Zie ook de regie-aanwijzing in Duym 1600: 'een ghevangenis – moet zijn boven open met geschilderde yseren tralien'. Hummelen 1970, p. 67.
- 297 Zo roept Griane haar hofdame Lerinde pas bij zich als zij haar klaagzang voltooid heeft. Bredero 1616, p. 179.
- 298 Weliswaar hebben we tot nog toe maar één Nederlands voorbeeld van een muzikale gevangenis-scène met een man die beklaagd wordt door een vrouw (nl. Kruls Floriaan), maar uit de Europese context blijkt dat dit een gangbare combinatie was: in Italiaanse gevangenis-scènes zien we altijd een vrouw die zich wenend komt opofferen. Klaagliederen van vrouwen over gevangen mannen komen wel in de liedboeken voor. In *Vrolikheyt* 1647 wordt de vrouwelijke klacht gevolgd door een klaagduet met de gevangene ('d'Klagende Leonoor' en 'Den Gevangen Kaerel'): die muzikale gevangenis-scène in een notendop lijkt direct geïnspireerd op Rodenburghs toneelstuk *Cassandra en Karel Baldeus* (1617), waarin dezelfde scène is opgenomen zonder muziek (liefdesdialoog Leonoor-Karel via het gevangenisraampje, fD1r).
- 299 Krul, *Diana* ed. 1627, fH1r: 'Cecilia met een des Coninghs Dienaers voor de Gevangenis gekluystert'.
- 300 'Vierde Vertooning. Daer Floriaan met Cecilia, en Florentius met Diana, getrouwd werden van den Bisschop', Krul 1681, p. 53. Zie over muzikale huwelijks-scènes p. 146-147.
- 301 Over die achttiende-eeuwse brand in de Amsterdamse Schouwburg: De Leeuwe 1996.
- 302 Denk bijvoorbeeld aan Bredero's bekende lied 'Snachts rusten meest de dieren'. Bredero 1622, p. 481. Ook Hoofts lied 'Amaril de deeke zacht' is aan dit thema gewijd.
- 303 Krul 1632, fA8r. *Rosemondt en Raniclis* was een omwerking van Kruls eerdere toneelstuk *Amsteldamse Vryagie* (1628). Het werd in 1632 waarschijnlijk opgevoerd in de Oude Kamer. De première in de Amsterdamse Schouwburg vond plaats op 12 maart 1643, daarna werd het nog zeven keer gespeeld (1643-1644). Oey-De Vita en Geesink 1983, p. 97-100 en 189.
- 304 Krul 1632, fA8r. Dit was een geijkte manier van zeggen, vgl. Shakespeare, *The Tempest* III, 1 (Miranda: 'I am a fool, to weep what I am glad of. / Prospero: Fair encounter, of two most rare affections').
- 305 Krul nam dit lied twee jaar later ook op in zijn liedboek *Minnelijcke Sangh-Rympies* (1634), daar in een tweestemmige versie (p. 92-94).
- 306 Krul 1632, fB2r.
- 307 Krul 1632, fB8r.
- 308 Zie over dat latere bedrog p. 131. Cipriaens lied was effectief in het toneelstuk zelf, maar bleek ook succesvol binnen het

- liedrepertoire: ‘Vliet heen droeve zugges’ werd door verschillende dichters later als wijsaanduiding aangehaald (o.a. P. Dubbels, J. Zoet en G. de Swaen). De oorsprong van de melodie is niet bekend – net als de melodie van Kruls offerlied, werd het tweestemmig afgedrukt in *Minnebycke Sangh-Rympies* (1634). Vgl. ill. 45.
- 309 Vgl. de omstandigheid waarbinnen de serenade in Toledo 1669 wordt aangeduid: ‘Hier sweef ik, den dagh is door den Nagt verdonkert, / En datt’et Blaeuw gewelf met helle Sterren flonkert’. Zie over de serenade in de Europese muziekgeschiedenis Griffin 1983, Budden 1992 en Dubowy 1998.
- 310 ‘Paraklausithuron’ is een lied bij de gesloten deur. J.P.A. Schulz in J.G. Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1774). Geciteerd door Schipperges 1995, kol. 1309.
- 311 Het Duits is de enige taal waarin dit onderscheid ook in de terminologie wordt gemaakt: ‘Serenade’ voor kunstmuziek, ‘Ständchen’ voor het volksgebruik. Zie Praetorius’ definitie van de serenade in *Syntagma Musicum* (1619): ‘Ist ein Abend-gesang mit drey oder mehr Stimmen / Wenn man des Abends uff der Gassen spaziren / oder Gassaten geht / und [...] / den Jungfern ein Ständchen oder Hofrecht macht / und die Ritornelle dazwischen musicirt werden’. Geciteerd in Dubowy 1998, p. 191.
- 312 De luitbegeleiding van het ‘Ständchen’ werd hierin vaak door de zangstemmen geïmiteerd.
- 313 Dit was meestal gelegenheidsmuziek, niet gericht tot een geliefde, maar een algemene hulde aan een koning of ander hooggeplaatst persoon. Zij werd ’s nachts bij heldere hemel uitgevoerd, vaak vanaf het water. Ook in Amsterdam kende men zulke gelegenheidsserenades. Deze werden uitgevoerd bij intochten, onder meer bij die van Maurits in Amsterdam in 1618. Zie het citaat in Costers *Beschrijvinge van de Blyde Inkoopste* (1642), aangehaald door Van Boheemen en Van der Heijden 1999, p. 99: ‘Voor het prinsenhof gekomen zijnde, alwaar mijnheer de Prins in de venster lagh, die dit toen met een aengenaem oogh beschouwde, zong een zeer lieflijk persoontge, dat daerop in de schuyt van de musikers kostelijk uytgedost was, een lied, dat de heer drost van Muyden in eener zijner treurspelen gerijmd hadde en hier uyttermate slaags quam’.
- 314 ‘Wat een lawaai hoor ik daar buiten? Dwaas, ben jij het die me komt vermoorden met je kreten, dag en nacht?’ Huygens 1647, nr. 30. De bundel bevat aan het einde nog zo’n serenade-paar.
- 315 Voor Italië zie Pirotta en Povoledo 1982, p. 69, 80 en 83. Spanje: Stein 1993, p. 37. Engeland: Austern 1992, p. 126 e.v. Frankrijk (toneel- en operaserenades): Powell 2000, p. 101–111 en Schneider 1991 (die laatste speciaal over Molières serenade in *Le bourgeois gentilhomme*). Een aantal van de Nederlandse toneelserenades werd direct overgenomen uit het Franse toneel (in vertaalde stukken, o.a. Griek 1657 en Dubbels 1671).
- 316 Bijvoorbeeld Pouwelsz 1540, v. 1055: ‘Hier spelen die twe speelluden ende Uprecht Sempel Gheloven comt ter vensteren ende spreect dit’ (scène afwisselend gezongen en gesproken); drie gezongen serenades door een student, eedelman en borghere sone in Gommersz 1565 (zie voor dit handschrift Hummelen 1968, p. 48–49); Fries 1600: ‘Hier hangt hy zyn Cransgens voor het veynster van Anaxarete en singt’.
- 317 In eerdere toneelstukken was ook al wel over een serenade gesproken, deze werd daar echter niet daadwerkelijk als scène uitgevoerd (bijvoorbeeld Hooft, *Granida* 1615 en Bredero, *Lucelle* 1616). Bij de bespreking van de vier Rodenburgh-stukken houd ik de chronologische volgorde aan zoals vermeld in Van Eemeren 1991 en Van Eemeren en Meeus 1994.
- 318 Rodenburgh, *Cassandra* 1617, fF2v.
- 319 Rodenburgh, *Studenten* 1617, fB1r.
- 320 Rodenburgh, *Studenten* 1617, fB3v.
- 321 Rodenburgh, *Melibea* III 1617. De drie liederen op fB3v–fC1v; ‘Nachtegael gentiel juweel’, ‘Hooghe Goden daeldt en verlaet’ en ‘t Vinnigh vuyr van uw almachtich licht’.
- 322 Rodenburgh, *Melibea* III 1617, fC2v. De melodie is afkomstig uit het liedboek *Priuel der Gheestelicker Melodiie* (p. 200, met muzieknotatie), waarvan een editie in hetzelfde jaar 1617 te Antwerpen verscheen (het lied heeft als titel ‘Van den Pilgrom’, het incipit ‘Ic ben een arme pilgrom hier’ werd door latere dichters als wijsaanduiding gebruikt. Uit een eerdere regieaanwijzing in Rodenburghs stuk blijkt dat er voor de tweede serenade meer muzikanten op het toneel verschenen: ‘Ganaffo, Elizo, met meer andere Musikanten’ (fC2r). Zie voor het volledige citaat, en over de minnaar als lieddichter p. 127–129.

- 323 Rodenburgh, *Alexander* 1618, p. 46 (incipit lied: 'Telghskens waer op 't pluym-ghe-diert / Tiereliert').
- 324 Een vroeger voorbeeld is te vinden in Kemp 1623 (fB3r), maar het is niet duidelijk of bij die scène muziek klonk (alle andere scène-kenmerken zijn wel aanwezig). Bij het wijn drinken en schaken door de geliefden na de serenade wordt in een regieaanwijzing wel instrumentaal spel vermeld. De serenade in Starter, *Daraide* 1621 (fC1r) is een twijfelgeval: de scène heeft wel alle kenmerken, maar is eigenlijk geen echte serenade (twee mannen, als vrouwelijke amazonen verkleed, zingen en musiceren onder het venster van koningin Sidonia, maar wat ze zingen is een loflied gewijd aan prinses Diana).
- 325 'Clomp kijckt door een spleet van boven, ende antwoort hem als ware hy Margareta'. Swol 1630, fC4r.
- 326 Driekwart van de zeventiende-eeuwse toneelserenades is komisch bedoeld. Dat gold eigenlijk ook al voor de tweede serenade in Rodenburghs *Melibea*: Ganaffo is een komische minnaar, in tegenstelling tot zijn voorganger Thoris.
- 327 Die termen in respectievelijk Swol 1630 en Pels 1682, Daalen 1654, Halmael 1711, Nooseman 1644 en nogmaals Halmael 1711.
- 328 In Sweerts 1694, Cruyssen 1697, Anoniem 1708, en Vincent 1712. Ook in contemporaïne liedboeken komen talloze serenades voor, die sprekende titels dragen als: 'Nacht-minne-klacht' (J. van der Schuere in *Helicon* 1610), 'Liefdens-stryd' (Krul in *Sangh-Rympies* 1634, beginregel: 'Hier koom ik voor uw deur, Goddin, door hoop gedreven'), 'Nacht-waeck' (J.J. van Asten in *Vreughdebron* 1643), 'Nacht-klacht' (Blasius in *Fidamant* 1663), 'Een nieu Liet, van een Minnaer' (*Rommelzoo* 1655, met beginregel: 'Princesse hier kom ick by nacht / Doe myn klaght'), of ook 'Aubade' (*Minneplicht* 1625, *Vingertuig* 1645, *Minnebeeckje* 1645). Van de toneelserenades is Swol 1630 de enige met een titel ('Aubade').
- 329 Cats 1644/1655, p. 2. Alleen Halmael 1711 geeft een meer specifieke plaatsaanduiding (p. 14: 'Weis deeze venten, de weg na de Heere-gragt').
- 330 Respectievelijk in Dorsten 1633, Daalen 1654, Fockens 1657, Rodenburgh *Melibea* III 1617, Sweerts 1694 en Pels 1682.
- 331 De liefdesklacht in de serenadescène in Febure 1636, p. 45 werd zelfs heel toepas-selijk gezongen op de melodie 'Donckere Nachjes, &c.'.
- 332 Rodenburgh, *Melibea* III 1617, p. 14.
- 333 Vgl. ook Rodenburgh, *Alexander* 1618 ('in d' ondoorsichtb're tent des naere duystere nachte'), Febure 1636 ('naere nacht'), Buysero 1679 ('k Heb voorwaar / Mijn leven noit gezien een nacht zoo lang en naar'), en minnaar Cardenio in Rodenburgh, *Studenten* 1617: 'Dit zijn de Liefkens, daer wy dus veel wercks van maecken, / Dit zijn de Juffers, daer wy ernstigh dus na haecken, / Dit zijn de Nimphen, diemen g'lijck Godinnen acht, / Dit is het poppe-goet, daer wy soo meen'gen nacht / In hagel, sneeuw, en windt, om staen en klap-pertanden, / En lillen killigh-kout, en blasen in de handen'. Overigens staan deze uiterst barre weersomstandigheden op gespannen voet met mijn eerder gegeven omschrijving van het begrip serenade (p. 108). Ze waren hier bedoeld om het contrast tussen binnen (de aanbeden geliefde) en buiten (de lijdende minnaar) te versterken.
- 334 De Griek 1657, p. 40.
- 335 In respectievelijk Rodenburgh 1618, Nooseman 1644 en Daalen 1654, Febure 1636. De minnaar in Norel 1705 zong zonder eigen instrument en bracht ook geen muzikanten mee, maar wellicht werd hij onzichtbaar begeleid door de schou-burgmusici.
- 336 Anoniem 1708, p. 19–20. De term 'wilt-zang' verraadt het ironische karakter van de scène: enerzijds had dit woord een positieve betekenis ('het geheel van klanken en melodiën, voortgebracht door de in het wild levende zangvogels [...] meestal beschouwd als een voor het menselijk gehoor aangenaam verschijnsel'), maar anderzijds een uiterst negatieve ('een onordenlyk en slegt muziek, honde- en kattegevang' – dus weer die verwijzing naar kattenmuziek, zie p. 130) (WNT). Vgl. het citaat van Lemmers 1688 in noot 56. De voorkeur voor grote groepen serenade-muzikanten is ook uit het buitenlands to-neel bekend, bijvoorbeeld uit Engeland: een voorbeeld is de serenade in E. Howards *The Six Days' Adventure* (1671), die werd uitgevoerd met 'four Drums, six Trumpets, and a Consort of 22 Violins With Flutes, Recorders and Dulcimores'. Love 1978, p. 397.
- 337 Met betrekking tot de inhoud: 'Zingt iets fraays dat op myn min slaat, en verdriet / Vergeet vooral myn minnestuipen niet' (Pels 1682, p. 11). Met betrekking tot de

- uitvoering: ‘Mannen strykt nou wakker op als leeuwen / En zingt daar onder; ’k Spreek van zingen, niet van schreeuwen’ (idem), ‘Speelt wacker, en singht braef’ (Fonteyn 1644, fC1r), ‘Zing nou als mannen’ (Halmael 1711, p. 18). Muziek: ‘Nu zingt en speelt de beste Wyzen / Van d’Italiaanen en de Franschen’ (Sweerts 1694, p. 27).
- 338 Bijvoorbeeld Dubbels 1671, p. 5: ‘k Zal u een wijs zoo nieuw als aardig zingen gaan’.
- 339 Halmael 1711, p. 21. Die oven-beeldspraak al in Duym 1600, fBb3v: ‘Ick ben van binnen als, eenen hoven zo heet’. Ook in Norel 1705 brandt de minnaar nog altijd ‘Gelyk een Goudsche Kalkooven’ (p. 4). Een stoofpot in Swol 1630, fE4r: ‘t Vuur my stooft, meer dan een stoof-pot / ’t Vlees, ik brand’. In Nooseman 1644 merkt de geliefde op dat ze niets van die zogenaamde brand ziet, waarop minnaar Hans wanhopig zegt: ‘Wanneer een pijpje met toback is op-ghesteken, / Soo verbrant het gheen daer in is ten lesten tot niet, / En de pijp blijft heel en goet, datm’er van buyten maer wat swarts aen siet, / Soo lijck ick oock wat’ (fB1v).
- 340 Bijvoorbeeld de volgende passage uit Rodenburgh, *Melibea* III 1617, fB1r: ‘Boerin: Waer toe draeght ghy meed’ doch deze groote veel? / 2. Duynmayer: Zomwijlen ick daerop de druck mijns herte speel. / Boerin: Vertrouwt dat uw ghezindt? / 2. Duynmayer: Och neen, het helpt my weenen’. Overigens kon muziek alle emoties versterken, niet alleen wanhoop. Zie Austern 1992, p. 176-77 (zij citeert Francis Bacon: ‘Musicke feedeth that disposition of the Spirit which it findeth’).
- 341 Nooseman 1644, fA3v. Zie ook Kemp 1623, fB3r: ‘Ha Flora Lieff hoe beven / dees leden, Flora Lieff, mijn crachten my begeven’.
- 342 Toledo 1669, p. 126-127. ‘Wemelen’ betekent beven, trillen, wiebelen, of in het algemeen: ‘heen en weer bewegen door onvoldoende vastheid’ (WNT).
- 343 Boelens 1649, fB1v. Zoiets overkomt ook knecht Colicoquelle in Daalen 1654, die als dank voor zijn serenade een pak op zijn donder krijgt in plaats van de beloofde wijn: ‘Wilje wijn de Stropadé [...] / Of wijn de Doodsteeké? Ja die mag ikje geeven, / Daar hebje aan een glas genoeg voor al jou leeven. / Geef hem liever een roemer wijn de Voet in ’t gat’ (fB3v).
- 344 Rodenburgh, *Studenten* 1617, fB3r. Vgl. ook Kemp 1623, fB3r: ‘Hier ben ick by haer huys: Ist best dat ick verwacht? / Of wil ick cloppen aen?’ In een Antwerpse klucht klopt de minnaar juist tevoren op de deur, wat slim is want nu hoort zijn geliefde hem tenminste zingen: ‘Hier ben ick aen de deur, k’ sal kloppen op dat sy / Schiet uyt haer soeten slaep, en hoort na myn ghevy’ (Anoniem 1693, p. 5).
- 345 Febure 1636, p. 46.
- 346 Zie p. 108 (‘Riposta dalla Finestra’ van Huygens: de opzet van deze aria blijkt dus conventioneel en minder origineel dan gedacht). Vgl. ook de aanvankelijke wraakneigingen van Rosemond in Kruls toneelstuk – die later echter omslaan in liefde. Als het erop aankomt blijken de geliefden in ‘serieuze’ serenades überhaupt toeschietelijker dan die in parodieserenades. ‘Liefste, zijt gij daar?’ vragen ze, en de minnaar klimt door het raam naar binnen. De deugdzame types vragen er wel op dat het eigenlijk verboden is.
- 347 Fries 1600, fC2r: ‘Anaxarete wt het Veynster spreeckt’.
- 348 Nooseman 1644, fB1r: ‘Haesje spreeckt uyt het venster’. Toledo 1669, p. 134: ‘Helionoor in Nagt-kleeren uit’.
- 349 Fockens 1657, fA4r: ‘De Vrijster uit ’t Venster’.
- 350 De Grieck 1657, p. 48.
- 351 Bara 1668, fB2r. Dit is het eerste lied, dat gezongen werd op de melodie ‘Baisez moy ma belle jeanneton’. Tevoren overleggen de muzikanten met elkaar: ‘De minnaar is soo schoon, gelijk de Juffer zey, / Dat Harp, nogh Klave-koord, nogh Symbel, noch Schalmey, / Nogh Hans-ooms Tureluer zijn wonders kan vermaken. / Wy zullen hem noghtans tot in de ziele raken’.
- 352 Deze zijn verkleed als herders en herderinnen: ‘Nu Messieurs, en Juffers, brengt al by, wat kan bekooren. / ’t Is voor de Juffers deur, dat je jou moet laten hooren’. Halmael 1711, p. 18.
- 353 Anoniem 1708, 22ste toneel, p. 44.
- 354 Andere dramatische situaties waar de schouwburgmuzikanten op het toneel verschenen zijn maaltijd-, herberg- en banketscènes, en bijvoorbeeld die waarin een bedroefd hooggeplaatst personage getroost werd door een muzikantenstrijkje (zie p. 177).
- 355 Zie p. 108 (citaat Praetorius 1619). Vgl. ook Dubowy 1998, p. 205: ‘Für Alberti besteht die Charakteristik der Aufführung nicht im spielen (suonare) oder singen (cantare), sondern im “abwechseln”’.

- 356 Rodenburgh 1618, Swol 1630 en Toledo 1669.
- 357 Daalen 1654 en Boelens 1649, fB1v.
- 358 Fockens 1657, fA4r.
- 359 Dullaert 1653, fL3v-fL4r. Een fragment uit dit gedicht: 'Het wout krijgt ooren als ghy roert, / O Maas, uw overrappe vingeren. [...] Maatrijke Maas, die deur de klank / Van uwen Veel verdooft mijn Zangk'.
- 360 Scheurleer 1904, p. 40. Vgl. de woorden van Ritsaart tot Moy-Aal in Bredero's toneelstuk *Moortje* (1617), waarin expliciet de stadsspeellieden als serenadebrengers worden genoemd: 'Hoe dickwils deedt ick 's nachts de stadts Speel-lieden speelen / Voor u deur' (fB1r). In Engeland was het geven van serenades door stadsspeellieden in de zeventiende eeuw eveneens 'a custom which was still widely observed'. Love 1978, p. 393.
- 361 Worp 1911-1917, dl. 6, p. 323, no. 6887. Rasch 1992, p. 154-156. Veldhorst 1999, p. 591. Ook Kruls muzikale aanpassing in een latere druk van *Rosemondt en Raniclis* is in dit verband veelzeggend: het serenadelied van Cipriaen dat in het tweede bedrijf door muzikanten onder het raam van Rosemondt werd uitgevoerd, werd in het derde bedrijf van het stuk nog eens gezongen door Rosemondt zelf: 'Sy singhet het Liedtjen van Cipriaen' (1632, fB7v). In latere drukken liet Krul haar niet meer zelf zingen, maar gaf die taak aan haar kamer-meisjes: 'Sy singen'. Tevens voegde hij twaalf extra regels toe aan Rosemondts voorafgaande monoloog: '[...] Ick voel de lusten my met lieve graeghte dwingen, / Dat ick het Liedtje my eens laet te voeren zingen; / Margriet: waer zydy nu? koom, set u hier wat neer, / Voldoe my in het geen dat ick van u begeer: / 'k Versoeck, Margriet, van u, en oock van u Gespee / Dat ghy dit Liedtjen my eens wilt te voeren queele' (Ed. 1643, fD1r).
- 362 Van Daalen 1654, fB3v-fB4r. Zie noot 343.
- 363 Sweerts 1694, p. 25.
- 364 Halmael 1711, p. 18.
- 365 Dubbels 1671, p. 2. De 'Chanterelle' of zang snaar is de bovenste snaar waarop de melodie wordt gespeeld. Met andere woorden, het accorderen van de beide geliefden is hier op voorhand al verspeeld. Vgl. ook de minnaar in Anoniem 1693, p. 5 (daar gebeurt het tijdens de serenade): 'Den droes daer breekt een snaer wat sal ick nu gaen maken / Soud' ick daerom als nu d'Albade moeten staken? / Dat ben ick niet van sin? ick singh dan sonder spel'. Gebroken snaren komen reeds voor in het rederijkerstoneel: in Berghe 1540 breekt de snaar van de luit al voordat het spelen is begonnen.
- 366 Dat kan ook komen doordat dit het thema was waarmee men zich bij voorkeur bezighield. Vgl. Spies 1984, p. 26: 'Veel meer dan in de voorgaande eeuwen het geval was, werd in de zeventiende eeuw geschreven, gezongen, gejamerd en geklaagd over de liefde. Het is of een hele samenleving op eens de relatie tussen jongen en meisje, man en vrouw heeft ontdekt als probleemgebied'.
- 367 De komedie *Le Charme de la Voix* (1655) van Corneille was bijvoorbeeld geheel aan dit thema gewijd. Een ander voorbeeld is Cavalli's opera *Serse* (1654), zie Pirotta en Povoledo 1982, p. 272 ('Xerxes falls in love with Romilda by hearing her singing').
- 368 Fockens 1657, fB1r.
- 369 'If music be the food of love, play on'. Eerste regel van Shakespeares *Twelfth Night* (1623). Vgl. ook Finney 1961, p. 95: 'the theme of the power of music's sweetness to prepare the heart for love'.
- 370 In *Cats* 1632 (deel 1, p. 19-22) staat in een embleem de spreuk 'Amor docet musicam', die als volgt werd toegelicht: 'Daer is een spreuk van langer handt / Gekomen uyt het Griecken-landt, / Die seyt, dat Liefde singen leert, / En plompe sinnen omme-keert'. Deze zin verwijst naar de geschiedenis van Cimon en Efigenia uit Boccaccio's *Decamerone*, die op de achtergrond is voorgesteld en door Nederlandse schilders veelvuldig werd afgebeeld, en bovendien ook door toneelschrijvers werd bewerkt (o.a. Arp 1639).
- 371 Cruysen 1697, p. 64. Een 'krijtertje', 'klopscheentje' of 'zakviol' is een klein instrument dat in de zak kon worden opgeborgen en vooral gebruikt werd door dansmeesters. *WNT*, sub zakviol.
- 372 Sweerts 1694, p. 18; Toledo 1669, p. 131. Zie ook het citaat van Krul op p. 106 ('Op hoop met vreucht myn smert u hertje mocht gheraken'). Vgl. ook Rodenburgh *Otto* 1616, fG2v (waar het lied van Cupido de kou uit het hart van Tyter verdrijft): 'Luystert Tyter naet ghespeel, en 't gheen u de min zal zinghen / Alde yse-koude frost zal ik uyt uw' herte dwinghen'.
- 373 Dat gedachtegoed kwam op allerlei manieren tot uitdrukking, niet alleen in de (toneel)literatuur (zie Veenstra's inleiding

- in Bredero 1616, Finney 1961, Spies 1981, Brinkkemper en Soepnel 1989), maar ook in de beeldende kunst, zie o.a. Vignau-Wilberg 1999, p. 127-165 ('Die Macht der Musik').
- 374 In slaapscènes was het juist die andere, kalmerende kant. De hartstocht opzweepende functie van muziek vinden we ook bij middeleeuwse dansepandemieën ('Tanzkrankheit' of 'Tarantismus': zie Kümmel 1977, p. 21). Overigens bezat de schilderkunst volgens de toenmalige opvatting dezelfde eigenschap (het oog wekt begeerte op). Zie o.a. Sluijter 1986, p. 275 e.v. Ook in toneelstukken werd dat thema uitgebuit (scènes van personages met het portret van de geliefde, bijvoorbeeld in Starter, *Daraidé* 1621). Zie daarentegen over de traditie waar het gehoor (als meest spirituele zintuig) boven het gezicht werd gesteld: inleiding Veenstra in Bredero 1616, p. 43.
- 375 Cats 1644/1655, p. 2. Ten Berge, 'Koningklyke herderin' 1976, p. 329 noemde deze scène een ironisering van Hoofds Daifilo en Heinsius' Coridon (begin zeventiende eeuw), maar Cats zal hier eerder de serenademode uit de jaren dertig en veertig op de hak hebben genomen. Het liefdeslied 'Hoe kan een mensch naer goede dagen trachten' werd als 'Boerenlof tegen 't hof' reeds in Cats' *Klaghende maechden* (1633) gepubliceerd.
- 376 't Is sulcken loomen bock, sijn spreken my verveelt / Vreest niet dat sulcken uyl my een'ge gunst ontsteelt', zegt Juliana over Cardenio. Zie noot 320.
- 377 Krul 1632, fB8r.
- 378 Toledo 1669, p. 121-123.
- 379 Shakespeare, *The Merchant of Venice* 1598, v, 1 (Lorenzo).
- 380 Ook elders in het toneel vinden we personages die zelflieders schrijven, zowel mannen als vrouwen. Mannen bijvoorbeeld in Struys 1631 (Helrano), Van Arp 1640 (Meester Berent), Bara 1656 (Galteno), Leeuw 1662 (zanger). Vrouwen in De Koningh 1616 (Ahia), Van Mildert 1632 (Harcilia), Van Dorsten 1633 (Fluria), Questiers 1665 (Octavia).
- 381 De Griek 1657, p. 41. Fonteyn 1644, fC1r. Naast de hier opgesomde lieddichters zijn er ook minnaars in serenadescènes die zichzelf uitdrukkelijk niet als dichter afficheren – wat de conventie overigens alleen nog maar versterkte: 'Was ik Poëet / 'k Zou zeggen, dat Diaan haar oogen / Had met een lamfer overtoogen' (Pels 1682, p. 1).
- 'Nou, ik hou geen vaarzen in myn kop, ik ben geen Poëet' (Halmael 1711, p. 20).
- 382 'De min, eylaes de min mijn geest tot rijmen dreef / Op hoop met vreucht myn smert u hertje mocht gheraken: / Dies op gevoysde maet ick dese vaersjes schreef' etc. Zie voor het volledige citaat p. 106.
- 383 Rodenburgh, *Melibea* III 1617, fC2v. Zie voor die melodie p. 110.
- 384 Fockens 1657, fA3v. *Rommelzoo* was een bestaand Amsterdams liedboek: *De Nieuwe Hofse Rommelzoo* (1655). Zie het lied genoemd in noot 128.
- 385 Boelens 1649, fB2r.
- 386 Norel 1705, p. 4: 'Bregje in het venster'. Met 'Jan Vidius' en 'Vorkilius' zijn vanzelfsprekend de Latijnse dichters Ovidius en Vergilius bedoeld. Norel nam hier waarschijnlijk niet voor niets een tuinman als minnaar: seks werd vanouds vergeleken met het omspitten van een tuintje. Pleij 1989, p. 300.
- 387 Nooseman 1644, fB1v. De 'Linde-Blaetjens' zal verwijzen naar Tengnagels bundel *Amsteldamsche Lindebladen*. Tengnagel 1639, p. 205 e.v.
- 388 Vgl. in dit verband de opmerking van Mehl 1965, p. xii met betrekking tot vertoningen in het Engelse toneel: 'It is worth noting that the dumb shows in England [...] are to be found almost exclusively in serious plays. Where they occur in comedies they are mainly in the form of parodies, imitating the manner of great tragedy'.
- 389 Zie Pirotta en Povoledo 1982, p. 69: 'There are plenty of other serenades in the frottole-repertory which, while less overtly clownish, nevertheless tend to exaggerate the sorrows of love to point of caricature'. Powell 2000, p. 106-108 'The Farical Serenade and the Charivari' en p. 203 (Molière die de pastorale loci topici parodieerde). Zie ook Powell 1992, p. 235 (Polichinelles serenade in Molières *Malade Imaginaire*).
- 390 Pels 1682, p. 11 en Anoniem 1708, p. 19.
- 391 Halmael 1711, p. 22.
- 392 'Kattemuzyk' (Fockens 1657, fA4r), het volledige citaat waarin deze term is opgenomen op p. 117. Zie voor het verband tussen de serenade en charivari Scott Odell 2001, p. 496 (noemt charivari 'a mock serenade [...] of loud and discordant noises'). Rooijackers 1989, p. 253 definieert het begrip 'charivari' als: 'een rituele sanctie gericht tegen deviant gedrag en als zodanig een instrument tot sociale controle

- van een gemeenschap'. Een van de manieren waarop die sanctie kon worden uitgevoerd was door het maken van ketelmuziek. Dus lawaai als een vorm van geweld: sommige slachtoffers werden letterlijk uit hun huis en de gemeenschap getrommeld. Zie Blok 1989, p. 270. Charivari in Engeland 'rough music' genoemd, in Duitsland 'Katzenmusik', in Spanje 'cencerrado' – steeds verwijzend naar het geluid als meest kenmerkende eigenschap van de sanctie. Een ongelijk huwelijk dat werd ingeluid met een als serenade uitgevoerde 'charivari grotesque' (muziek van J.B. Lully) in Molières toneelstuk *Le mariage Forcé* (1664). Zie Geck 1995, p. 642 en Powell 2000, p. 108.
- 393 Van Halmael 1711, p. 17.
- 394 Zie over de verkapte muziekbordelen Van de Pol 1996, p. 274–284, en over het verfoeilijke dansen Naerebout 1990, o.a. p. 129. Over de erotische bijbetekenissen van muziek zie onder meer Sluijter 1986 (slotbeschouwing deel II), De Jongh en Luijten 1997, cat. no. 5.
- 395 Cruyssen 1697, p. 63.
- 396 Fonteyn 1633, fF4r. In Engeland adviseerde men 'the Gentlewomen of London' om die reden rustig thuis te blijven: 'If you perceive your selves in any danger at your own doores, either allured by curtesie in the day, or assaulted with Musick in the night; Close up your eyes, stoppe your eares, tye up your tongues', aldus Stephen Gosson, geciteerd door Austern 1992, p. 126.
- 397 Dorsten 1633, fE2r.
- 398 Fonteyn 1644, fC2r.
- 399 Fockens 1657, fA4v. Vgl. ook Rodenburgh *Vryagie-Spel* 1616, fE4v met betrekking tot die zingende minnaars – de personages Schoon-praet en Schyn-deught tegen minnaar Polotheus naar aanleiding van een door hem vervaardigd gedicht: 't Is kunstelijck ghetrefte, t'is wel en schoon ghepraet, / Hoe meenich isser oock die hen bedrieghen laet. / En dat door uwe tongh die zoetelijck kan quelen. / En uwen valsken schijn, die can de herten steelen'. Muzikaal bedrog in het algemeen: zingend personage 'Vleijerij' in Pook 1707 en Vincent 1708, zingende gauwdieven in Hooft 1628 en de zingende kwakzalver in Elzevier 1666.
- 400 Krul 1632, fC3r.
- 401 Duym 1600, fBb4. Vgl. het Engelse citaat in noot 396.
- 402 Swol 1630, fC3v. Maskerades komen ook voor (gekoppeld aan bruiloft en dans) in Dorsten 1633, fE1r ('Ick gae soo verd' ghy gaet, om in de Momme cansen / Te toonen dat ick mee can Masquerade dansen') en Arp 1639, fH3r ('Sa laet het Snarenspeel / Nu komen voor den dagh [...] Met vreemde dansen, en met maskeraet vereeren, / Balletten ongemeen [...] De masques 'k sie gereet'). 'Mommerij' tevens in Zoet 1648, Graef 1669 en Arendsz 1686.
- 403 Krul, *Muzyk-Spel* 1634, p. 17.
- 404 'Hier moet Musicael gesonghen ende ghespeelt werden, dient ghelet, dat yder ordentelijck neder knielt voor den Tempel'. Krul, *Muzyk-Spel* 1634, p. 16.
- 405 'Claudiaen singht alleenigh dese navolghende vaersjes, dat ghedaen zijnde worter Musicael met volle stemmen op vervolght'. Krul, *Muzyk-Spel* 1634, p. 17–18.
- 406 Die veronderstelling werd geuit door Wijngaards 1964, p. 248 en betwijfeld door Van Bommel 1981–1984, p. 447. Grijp 1991, p. 36 komt met één geval van een melodie waarvan Kruls componistenschap aannemelijk wordt gemaakt.
- 407 Coigneau 1994, p. 35. De voorbeelden van Everaert en Caillieu zijn afkomstig uit hetzelfde artikel p. 34–35.
- 408 Anoniem, *Piramus* z.j., p. 224–226. Vgl. Coigneau 1994, p. 35.
- 409 Men zou een eerste offerscène eigenlijk eerder verwachten in Rodenburghs *Trouwen Batavier*, omdat die scène in zijn Italiaanse voorbeeld (Guarini's *Il Pastor Fido*) ook voorkwam. Rodenburgh blijkt de scène echter te hebben weggelaten (zie Verkuyll 1971, p. 199), terwyl hij een muzikale gevangenis-scène juist toevoegde, zie p. 89.
- 410 Hooft 1617/1626, p. 51. Zie ook noot 422 over buitentempels. Hooft schreef *Baeto* in 1617, de première van het toneelstuk zou echter pas op 1 januari 1626 plaatsvinden.
- 411 Coster 1619, fH2v en fE3r. Later, op het hoogtepunt van de muzikale offermode, werd die afgodsdienst juist verheerlijkt, zie onder meer Krul 1641, fB4v: 'O heyl'ghe Gods-dienst, ô Fonteyn van alle vreught, / O troost der zielen! wie vermagh dat ghy vermeught? / De dienst des werelts streckt tot lust van 't aertsche leven, / Maer dienst der Goden kan de ziel een wellust geven, [...] / Princesse Rosanier! wat heeft de Gods-dienst kraght, / Wat wellust wordt door haer de ziel niet toegebracht?'
- 412 Een bijbelse tragedie met een mensoffer is bijvoorbeeld Vondels *Jephtha* (1659).

- Vgl. ook Koningh 1615 (in Rodenburgh *Trouwen Batavier* 1617 wordt een mensenoffer voorbereid, deze gaat echter niet door; hetzelfde geldt voor Vondel *Leeuwendalers* 1647). Mensenofferscènes gingen eveneens gepaard met muziek, maar het meest typerende van het modeverschijnsel ontbrak: de lofzang voor de goden.
- 413 Zie Wijngaards 1964, passim. Over muzikale offerplechtigheden in het Franse theater Powell 2000, p. 130 en 161. Vroege muzikale offerscènes zijn onder meer te vinden in Le Francq, *Antioche* (1625), Racan, *Les Bergeries* (1625) en Bridard, *Uranie* (1631).
- 414 Voskuyl, *Bellaria* 1637, fE3r. Dat het koor uit jongetjes bestond, blijkt uit de personagelijst ('Bisschop met eenige Iongetjes int wit') en de regieaanwijzing (zie p. 148).
- 415 Dullaert 1669, Graef 1671. Bidloo maakte in 1685 een voorspel voor Vondels *Salmo-neus* dat in zijn geheel als een muzikale offerplechtigheid bestempeld kan worden, zie p. 147.
- 416 Anoniem 1687, p. 49 e.v.
- 417 Bidloo 1686, fA9v. De offerscène (negende toneel, fA8v-fB1v) opent met de regieaanwijzing: 'Na, en onder maatgespel verschynt Ceres op een waagen versierd met landbouwtuig, Korennairen, en Bloemen. Zy werd getrokken en omringt van landlieden, zoo mans als vrouwen, en boschnimphen, by haar zit Iris, voor haar gaan kinderens dragende een bekranst Altaar, en offergiften'.
- 418 Een dankbetuiging voor een huwelijk of een verzoek om voorspoed in de liefde werd gericht tot Venus of Cupido (soms Hymen of Themis), een bede om kracht voor het leger tot oorlogsgod Mars. Sommige goden werden voor verschillende doeleinden ingeschakeld: Apollo bracht voorspoed aan het land (Fonteyn 1644) maar verstrekte elders noodzakelijke informatie aan de personages (Voskuyl, *Bellaria* 1637). In die laatste functie is de offerscène vergelijkbaar met andere 'orakels' uit het zeventiende-eeuws toneel, zie p. 83 en 168.
- 419 Krul, *Musyck-Spel* 1634, p. 15. De godin Pallas is, althans op de gravure, als standbeeld voorgesteld. Een offerscène met standbeeld komt ook voor in Krul 1641 (Jupiter) en in Graef 1671 (koningin Alcinea).
- 420 Het kwam echter ook voor dat de god niet sprak en ook geen steun gaf. Dat is het geval in Lemmers 1651. Olinde vraagt steun voor haar land aan Juno, maar ze krijgt geen antwoord en er komt ook geen hulp. Kort daarna gaat het land ten onder, en Olinde weet zich geen raad. Haar hofdame adviseert haar beschutting te zoeken in de tempel, maar Olinde is verbitterd en gelooft niet meer in de tempel als vrijplaats van de ziel: 'Orcade: Dees Tempel u bevrijdt / Olinde: Helaas! wat mooghd ghy spreken? / Dees Tempel, daar ik heb zo menig droef getraan / Gestort, en al vergeefs; geen goden my verstaan, / Want geen barmhartigheydt, geen bystandt, noch medogen / En heb ik hier bespeurt, 't is alles weggevlogen' (fD3r). Ook in Anoniem 1687 werd het verzoek aan de god Mars niet verhoord.
- 421 Fonteyn 1644, fD1v. Zie tevens het lied aan het einde van de offerscène in Arp 1631, fD4v ('Nu den daeg'raet die komt aen, laet ons gaen').
- 422 'Buitentempels' in Hooft 1617, Krul 1634, Krul 1639 en Fonteyn 1644. Zulke gewijde plaatsen in de buitenlucht werden vanouds als tempels beschouwd. Zie Sanderus 1671, p. 4: 'In den beginne hielden 't de menschen voor onbehoorlijk Godt in te sluyten binnen enge limiten van eenen materialen Tempel, wien den Hemel der Hemelen niet omvanghen kan: en daarom dienden sy hem in de open locht, ofte heuvels'.
- 423 Zie Lairese 1740, II, p. 192 (hij noemt de altaren als vrijplaatsen van vrijheid en behoudenis), en Sanderus 1671, p. 7: 'Naderhandt wierden 't Asyla, Heiligdommen, ofte Vrijplaatsen genaamt'. Vgl. in dit verband ook de vertoningen die Pieter Langendijk in 1720 maakte voor Vondels *Palamedes*: de laatste speelde zich af bij een praalgraf in de 'Tempel der Vryheid'. Zie De Haas 1996.
- 424 Heerman 1639, ff4r.
- 425 'Drie Wapen-schilden, eerst besmeert met bloed en vet / Van een spier witte ram, gedood door Delos handen' (Zoet 1641, fD2v), 'kleene Schinckels, Menschen Bloet. / [...] En de Necken / Des Vleermuys' (Struys 1631, ff1v-2r), 'Maer op uw Outaer zal ik liever brengen, [...] Dat zijn de kusjes, die ik aen de lieve wangen. / Of ooit gehangen heb of steelsgewijs zal hangen / Van mijn beliefde Vrouw, dat is u aengenaemst; / Ha groote Godt! en voor een minnaar het beqaemst' (Beets 1668, p. 173-174).
- 426 Heerman 1639, fG1r.
- 427 Zoet 1641, fD3r. Vedels en fluiten voor Apollo in Fonteyn 1644, fD3r.

- 428 Fonteyn 1644, fD3r.
- 429 Dit is een air van Antoine Boësset, in *Airs Bataille* 1623. Offerscènes met deze melodie in Krul 1641, Fonteyn 1644 en Robyn 1647.
- 430 In het Frans-classicistische toneel hoorde dit dalen en stijgen van de machines tot de weinige momenten waarop het gebruik van muziek geoorloofd was. Vgl. het voorwoord van Corneille in *Andromède*: 'Chaque Acte aussi bien que le Prologue a sa décoration particulière, et du moins une Machine volante avec un concert de Musique, que je n'ai employée qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une Machine, ou s'attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce pourraient dire les acteurs'. Aangehaald in Siguret 1994, p. 33.
- 431 De hemeldaling of -stijging van heidense goden op wolken geldt als een aparte muzikale scène die ook voorkwam buiten de context van de offerplechtigheid. Zie p. 32.
- 432 Lairesse 1740, II, p. 189.
- 433 Corneille had zijn opvattingen uiteengezet in het voorwoord van *Andromède* (1650), een toneelstuk dat in 1699 door F. Rijk in het Nederlands werd vertaald. Zie voorts Powell 2000, p. 229. Die opvatting lijkt overigens in tegenspraak met de rol die het koor volgens Van Gemert in het de zeventiende-eeuwse Nederlands toneel speelde: het verwoordde op normerende wijze belangrijke levensinformatie uit het stuk (toekomst) of gaf een samenvatting van de vertoende gebeurtenissen (verleden). De rituele, tijdeloze functie van de rei (het heden) werd door Van Gemert in haar studie over de rei niet apart onderscheiden. Zij beschouwde de functie van de Israëlitische vreugdezang tijdens het offer van Mozes in Vondels *Pascha* (1612) en de lofzang op de vuurgodin bij het offer in Hoofts *Baeto* (1617) dan ook enigszins prozaïsch als 'het opvullen van een openlijk aanwezige verhaalpauze', de laatste ook als 'sfeerversterking'. Van Gemert 1990, p. 85-86.
- 434 Jelis was in 1640 veertien jaar oud, mogelijk waren de andere drie zangers ook nog jongens. Zie over deze muziekaanwijzing en rolverdeling in *Gebroeders* o.a. Albach 1977, p. 45-46 en Smits-Veldt, 'De aantekeningen' 1991 (literatuur aldaar op p. 373-374).
- 435 Biens 1623, fC1r: 'Philido: Wel aen, Me-Vrou, begint. / Iuliana: Ick sal den Tenor zijn. / Philido: Den Discant ick verkies. / Thisbe: 't Is voor u veel te fijn: / Den Contra singh ick best. / Iuliana: 't Sal wonder aerdich kommen. / Piramus: Tot vordringh van de vreucht, Sal ick den Bas uyt brommen'. Het lied 'Op de stemme, Allegez-moy' op fC1v. Zie over het *Livre Septième* Van den Sigtenhorst Meyer 1939. Ook uit het zestiende-eeuwse rederijkers-toneel is bekend dat er meerstemmig werd gezongen, bijvoorbeeld driestemmig in Berghe 1540 (vers 752: 'Singt ons een lietgen met drie partijen'), en een vijfstemmige canon in Haecht 1561. Zie over die canon, en voor een afbeelding ervan: Coigneau, Cockx-Indestege en Waterschoot 1994, p. 102-103.
- 436 Bergh 1638, fF4r: 'Musijck en dient ons niet / want niemant van ons allen / En dient de boven-sangh'.
- 437 Krul, *Musyck-Spel* 1634, p. 16 (in latere edities is Veel gespeld als 'Vyool' en ge als 'G'). Vgl. de toonsoort van ill. 45. Zie ook de offerscène in Fonteyn 1644, fD4v: 'Terwijl sy gaen van hier tot oppergoden troon, / So singht dit liedt noch eens. Syreen geeft ghy ons toon' (op fG4v blijkt welk instrument werd gebruikt: 'Syreen, steeck jy de fluyt').
- 438 Bij bruiloften konden ook gezongen toneelstukjes worden uitgevoerd. Zo is in Rodenburghs gelegenheidsspel *Bruylofts Eergaef* (1619) een vijfstemmig 'Bruylofts-gesang' opgenomen van de Amsterdamse luitist Nicolaes Vallet, zie ill. 9. Over muzikale intochten: Wind 1987.
- 439 Zie Noske 1977, en Dubowy 2000, p. 327: 'So wurde beispielsweise Pagani Cesa kritisiert, daß er in seinem Libretto *La moglie indiana* (1806) [...] trotz zahlreicher "bramini" und "sacerdoti" nicht ausreichend Gelegenheit für Chorsätze geschaffen hatte'.
- 440 Krul 1631, fD5v.
- 441 Zoot 1640, fH3r: 'O zoete tijt / Ghy sult [...] alle rampen / Door deeze trouw verjaghen'.
- 442 Bidloo 1685. Een dergelijk stuk waarin de 'Tempelszenerie ausschließlicher Ort der Handlung' is, werd in de latere Italiaanse opera een 'priesteropera' genoemd. Het gold als een modieus subgenre binnen de opera seria. Dubowy 2000, p. 331.
- 443 Offerplechtigheden die niet gekoppeld waren aan een huwelijk konden ook eerder in het stuk voorkomen, de precieze plaats hing af van het doel van het offer. Zie over de 'operatic wedding-apotheosis' Powell 2000, p. 184.

- 444 Krul 1632 (Raniclis dankt Cupido in een tempel voor de liefde), Mildert 1632 (Harcilia vraagt Juno om hulp en troost), Lemmers 1651 (Olinde vraagt Juno om voorspoed voor haar land).
- 445 Dat één personage voldoende was om een koor te vormen: Van Gemert 1990, p. 125.
- 446 De citaten uit respectievelijk Voskuyl *Bellaria* 1637, Heerman 1639, Zoet 1640, Zoet 1641, Zeeryp 1646, Zeeryp 1653 en Vollenhove 1661.
- 447 'Marche des Sacrificateurs' (namelijk door 'Le grand sacrificateur de Mars et sa suite'), voor haute contre (2), tenor en bas. Lully vermeldt niet het aantal zangers, maar wel dat er zes dansende offeraars bij de scène optraden. Prunières 1930, p. 141–158.
- 448 Voskuyl, *Bellaria* 1637, fE3r.
- 449 Zeeryp 1646, fG3v.
- 450 Graef 1671, p. 59. Dit toneelstuk is het enige waarin geen god aanbeden wordt, maar een personage uit het stuk. Omdat de personages bewegen en niet stilstaan, is hier trouwens sprake van een pantomime en niet van een vertoning. Zie over dit onderscheid tussen statische vertoning en bewegelijke pantomime Oey-De Vita 1984, p. 11 e.v.
- 451 Oey-De Vita 1984, p. 14. Ook meer sobere rituele scènes, zoals het gebed, kwamen als vertoning voor.
- 452 Febure 1636, p. 30. In het rederijkerstoneel werden eveneens echte vuren gestookt: Hummelen 1970, p. 78 noemt Van Haechts *Duerck der Apostelen* waarin de personages toverboeken in het vuur gooien ('men stookt en speelt een lange pause tot dat den brant uut is').
- 453 Hummelen 1982, p. 88; Smits-Veldt 1986, p. 259.
- 454 Lairesse 1740, II, p. 193: 'Van de verscheidene Offerhanden der volkeren, benevens de byzondere plechtigheden en dienstpleegingen omtrent dezelve gebruikelijk'.
- 455 Zie Grootes 1986 en Grootes, *Heydensche Afgoden* 1987, p. v, waar hij het boekje betitelt als een betrekkelijk laat voorbeeld van de mythologische traditie. De publicatie ervan blijkt echter samen te vallen met de bloei van de offerplechtigheid als toneelscène.
- 456 Hij besteedde uitvoerige aandacht aan de heidense lofzangen, maar benadrukte tegelijkertijd ook de wens van de apostel, die 'in stee van Heydensche hymnes die de blyken van hun schandelyke afgodery met zig sleepte, liever de Psalmen Davids, of Christelyke lofsanghen en geestelycke liedekens' hoorde. Til 1692, p. 182–183.
- 457 Ook in de poëzie was 'het offer aan Venus' populair als thema, ik noemde al het lied 'Ghetrouwe Liefdens Offer' in Krul, *Sangh-Rympies* 1634, p. 24–26 (ill. 45). En bijvoorbeeld de opdracht 'Aen de Amsteldamsche Jonckvrouwen' in Krul, *Vermakelycke Uyren* 1628: 'Ick kniel ootmoedigh neer, Lof-waerdighe Goddinne, / In 't Koor van myn gedacht voor 't Altaer vande Minne, / En dringh gebeden uyt met lof-zang voor de Throon, / Daer als een Coningh heerscht de naecte Venus Zoon'.
- 458 De Jongh en Luitjen 1997, p. 33 (Bredero) en 70 (De Vos).
- 459 Vgl. Garber 1974 (met betrekking tot Shakespeares Romances): 'When music sounds [...] time is for a moment arrested' (p. 150), 'The moment beyond time, often attended by music' (p. 164).
- 460 Voskuyl 1636, fA3r.
- 461 Bredero 1638, p. 194.
- 462 Zoet 1650, fD4v. Ook in Vos 1642, fB4v werd een psalm gezongen. Fijtje zingt eerst een schunnig lied, maar als ze haar man hoort aankomen gaat ze gauw over op een psalm: 'Holla! daer isme man / ik moet wat anders neuren', roept ze, en na het lied zegt Oene: 'Wel hey wat hoor ik daer! mijn Ooren bin vol galm. / Hoo/ hoo / 'tis Fijtje, ze zingt een Meniste Zalm'.
- 463 Katz 1986, p. 28.
- 464 In het zestiende-eeuwse Amsterdamse rederijkerstoneel nam het christelijk-muzikale ritueel nog wel een vooraanstaande plaats in. Ook in het zeventiende-eeuwse Zuid-Nederlandse toneel bleven religieuze liederen en scènes steeds een belangrijke rol spelen.
- 465 Duits 1996, p. 180.
- 466 'Wat toone van Musijck / Heeft eenichsins ghelijck? / By nachtgealtjens keelen / Tot hunne Scheppers eer / In onse Bosschen queelen'. Krul 1637, fA4v. De menselijke stem gold in de zeventiende eeuw als 'the crowning power in the Ethos of music' (Sternfeld 1963, p. 86). In passages als deze werd haar macht echter ook ter discussie gesteld. Vaak gebruikte men daartoe de vergelijking met vogels, zie bijv. ook Rodenburgh, *Alexander* 1618, p. 4 e.v. En Zoet 1640, fB3r: 'En wat belanght de stem / Van singhen, 't is een mist, jae minder soomen hem / Ter degghen wil besien. Laet een soo Godlick singhen, / Soo dat hy Mensch en Vee, jae boomen schijnt te

- dwinghen / Door 't aenghenaem gheluyt,
't is in een uur ghedaen. / Een sweeringh
in de keel doet strax de stem vergaen. /
Oock is 't een eigenschap die meerder aen
de dieren / Als menschen is gheheght: de
Voghels tierelieren / Met sulcke soetigheyt
dat noyt gheen menschen tongh / Op aerden,
hoeze 't pijn, soo goet of lieflick songh. /
't Is maer een tijdt-verdrijf, een lock-aes
voor de ooren, / Dan in een ommesien,
is al hun soet verloren'.
- 467 Krul 1637, fB1r.
- 468 Letterlijk citaat uit de schouwburgrekenin-
gen. Oey-De Vita en Geesink 1983, p. 85.
Vgl. Wijngaards 1964, p. 87.
- 469 Het Paris-verhaal was afkomstig uit de
Ovide Moralisé, een veertiende-eeuwse ver-
sie van Ovidius' *Metamorfosen* waarin het
voor het eerst was opgenomen. Bij Ovidius
komt de geschiedenis niet voor.
- 470 Vgl. voor die woordkeus bijvoorbeeld Van
Mander 1616, p. 81a: 'Paris, lenende op
synen Herder-staf oft macke' en de regie-
aanwijzing in Krul 1637, fA3v: 'Paris in een
Spelonck, en leunende op een Harders
Stock'. Langs welke weg deze ontlening is
verlopen verdient nader onderzoek.
- 471 'Pallas, Venus, Iuno, Mercurius, met een
Rey van Veldt-Horstjes, singhende, op de
Voys: Balette Bronchorst'. Krul 1637, fB1r.
Het is niet duidelijk of alle personages
zingen, of slechts een deel ervan.
- 472 Krul 1637, fB1r. De regieaanwijzing ver-
meldt niet dat de goden tijdens het zingen
uit de hemel neerdalen. Het blijkt echter
zowel uit de conventie elders (zie p. 140 en
143) als uit de toneeltekst. Mercurius tegen
Paris: 'Iupijn die de salen / Van 't Goden-
huys regeerd, ghebood my neer te dalen /
Hier in u rycke Woudt' (fB1v), iets wat
overigens ook figuurlijk bedoeld kan zijn.
- 473 Krul 1637, fB3r.
- 474 Van Mander haalde ter plaatse wel het
verhaal volgens Apuleius aan: in die versie
werd door Venus verleidelijke muziek in-
gezet om Paris te overtuigen (p. 82: 'veel
gaetse Pijpen, vereenight met Lydische
Liedekens'). Maar dat was niet wat Krul in
zijn toneelscène deed. Van Mander (c.q.
Apuleius) fungeerde in dit opzicht dus niet
als voorbeeld.
- 475 Peele 1584, I, p. 31-32. Venus belooft Paris
de hand van Helena van Troje, die in het
Italiaans zingend voor hem verschijnt.
- 476 Shirley 1640-1646: *Constant Maid* vol. IV,
p. 510-11 en *Triumph of Beauty* vol. VI, p.
331. Van de legende van Piramus en Thisbe
werd in het zeventiende-eeuws theater
op een vergelijkbare creatieve manier
gebruikgemaakt: zij werd opgenomen als
'play-in-a-play' (Shakespeare in *Mid-
summer Night's Dream*, en diverse Neder-
landse toneeldichters, o.a. Gramsbergen
1650) en later als 'concert-' en zelfs
'opera-in-a-play' (in Halmael, *Crispyn*
1708 en Halmael, *Overdaad* 1714).
- 477 Vos 1667, p. 35. 'Paris Oordeels Dans'
werd tussen 1650 en 1665 twintig keer in
de schouwburg uitgevoerd. Oey-De Vita en
Geesink 1983, p. 208-209. Rolverdeling
in Wybrands 1873, p. 284 en 312.
- 478 Zie over de bekendheid met die opera in
Nederland ook noot 132. Een latere opera
over dit thema is Thomas Arnes masque
The Judgment of Paris (1740), met de 'Ode in
Honour of Great Britain' die bekend werd
als 'Rule Britannia'.
- 479 Rousseau 2000, p. 112 noemde het een van
de rijkste metaforen van de westerse cul-
tuurgeschiedenis. Ook in volksverhalen en
sprookjes was het een veelvoorkomend
motief. Zie Just 1991.
- 480 Zie bijv. Powell 2000, p. 130: 'The use of
music and dance to evoke dreams was one
of the legacies of the old mystery plays'.
- 481 Dit spel is opgenomen in Heyns
1606/1607, het citaat op fO2v.
- 482 Deze opvatting over het therapeutisch
effect van muziek (ten behoeve van eigen
of andermans geestelijke gezondheid) had
zowel antieke als bijbelse wortels. Zo kal-
meerde de bijbelse David koning Saul door
het zingen van psalmen. In de religieuze
literatuur was dit dan ook een geliefd thema,
menig liedboek draagt een motto dat ernaar
verwijst, zie o.a. Mander 1599, opdracht:
'Singt en speelt den Heere in uwer herten'.
Ook in de prent- en schilderkunst was dit
thema geliefd. Zie De Jongh 2001, p. 272.
- 483 Dit werd op allerlei manieren in de toneel-
teksten weerspiegeld (ook elders in Europa,
zie voor Frankrijk bijv. Powell 2000, p. 143:
'The connection between music, dance,
and health was explored in several plays
and comédies-ballets of the mid seven-
teenth-century'). Hetzelfde kon bereikt
worden met sport of spel, een goed gesprek
of een mooie omgeving. Over het belang
van spel en spelen voor de gezondheid van
de zeventiende-eeuwse mens: Arcangeli
1999. Met betrekking tot kluchten en in het
algemeen vermaak: Van Stipriaan 1996. In
Rodenburgh *Otto* 1616, fH2r speelde men
schaak om de overspannen hartstochten te

- kalmeren: 'Stelt ghy u stucken, lief, gh'lijck de myne stel, / En drijft gans uyt uw' zin dees woelende gedachten, / Want die wel schaken wil moet zich voor suffe wachten'. De overspannen Tyter in hetzelfde stuk had nog een ander medicijn tegen onrustige gedachten: kennis. Zie Abrahamse 1996, p. 63. Net als de slaap kon het landschap destijds een symbool zijn voor innerlijke rust en harmonie. 'O aengenaem warande, voor yemant die bekommert is', zong Luciane in Arp 1639, fD4r. Ook troostlieders in slaaps scènes bezingen vaak het landleven (beatus ille).
- 484 Beverwyck 1663, 2e deel, p. 37.
- 485 Mildert 1632, fF3v.
- 486 Colevelt 1634, fG3v–G4r (gecombineerd met gevangenisscène). Muzikale waanzin scènes komen in het Nederlands toneel nauwelijks voor, in tegenstelling tot het toneel en de opera elders in Europa. Over de waanzin scène in de Italiaanse opera: Fabbri 1995 en Kirkendale 2001, p. 200–201. Een van de beroemdste voorbeelden uit het Engelse toneel is Ophelia's muzikale 'mad-scène' in Shakespeares *Hamlet*. Vgl. Sternfeld 1971, p. 160.
- 487 Arendsz 1686, p. 50. In het kalmeren door muziek gelooft men in 1686 nog wel, in het afdoende bestrijden ermee van de waanzin echter niet meer. Dat is een verschil met de eerste helft van de zeventiende eeuw. Zie p. 165.
- 488 Zie over slaaps scènes in het Franse toneel Morel 1951, in het Engelse toneel McCleave 1996.
- 489 De scène in Rodenburgh 1601 is een gevangenissen- en slaaps scène in één. Soms komt in een toneelstuk meer dan één slaaps scène voor. In *Keyser Otto* zijn het er zelfs vier: in deel I Otto, en later Galdrada en Cupido, in deel II Laura en later Tyter. Vgl. ook de twee slaaps scènes in Krul 1637 (Paris en later Helena).
- 490 In *Trouwen Batavier* vertolkte het lied in de scène de gevoelens van de slapende Orania, de slaaps scène in *Keyser Otto* fungeerde als demonstratie van Galdrada's deugdzame karakter, Tyters slaaps scène in hetzelfde toneelstuk diende als vooraankondiging van zijn dood.
- 491 Hooft 1613, p. 129: 'D'oochscheelen worden swaer, en cracht van vaeck gedoogen: / Het droevich harte stemt met d'uytgewaecte ooghen'. Dat de rei tijdens de monoloog van de Vecht slaapt, blijkt uit haar reactie na afloop. Zie het citaat op p. 167.
- 492 Vgl. de slaaps scènes in Starter, *Kluchtigh t'Samen-Gesang* 1621, fC1v–fC2r; Arp, *Singhende klucht* 1630, fA2r–fA2v; Meyer, *Tieranny van Eigenbaat* 1679, p. 99.
- 493 Het Nederlandse onderzoek naar toneeldromen heeft zich tot nog toe vooral op deze droomvertellingen geconcentreerd. Smits–Veldt 1986, p. 46; Smits–Veldt 1991, 43–49. Speciaal over Vondel: Strengholt 1998.
- 494 Rodenburgh 1600/1617, fB4r. Over de moralistische toevoeging in Nederlandse stukken Smits–Veldt 1986.
- 495 Zie de inleiding van Veenstra in Bredero, *Griane* 1616, p. 22; Konst 1993, p. 23; Van Gemert 1994. Vgl. de mannelijke uitspraak in Arp 1639, fH2v: 'Droomen in 't ghe-meen, en acht men maer voor windt', en de vrouw die dat poogt te weerleggen met de opsomming van een aantal beroemde dromen. Voorts over droomopvattingen in de Renaissance: Veenstra 1974–1975 (behandelt ook de klassieke en middeleeuwse invloeden); Strengholt 1977 (over Constantijn Huygens).
- 496 Dorsten 1633, fC3v. Vgl. Sternfeld 1993, p. 17: 'In fact, references to women's inconstancy and lack of emotional control abound in the time span from Plato to the Zauberflöte'. Een beroemd voorbeeld in dit verband is Verdi's aria 'La donna é mobile / Qual piuma al vento' uit *Rigoletto* (1851). Adoratie was de positieve kant van dit anti-feminisme.
- 497 Droomvertellingen waren ook buiten het toneel populair. Zie ill. 51. In liedboeken zijn diverse voorbeelden te vinden. Een verliefde jongeman vertelt wat hem in een droom is overkomen: hij droomde over zijn geliefde en werd wakker op het moment dat zij hem ging kussen. 'Die serrep-soete Lippe-druk / Daar ik na hijgde my ontwaaken dee. / Ik socht rontom na dat geluk / Maar och! het hield by my geen langer stee. / Mijn lief was weg, die gunde Fidamant / Niet dan een Roose-geur in d'ydle hand'. Dromen blijken bedrog. Droomlieders in liedboeken vlochten zo de droomvertelling en het bijbehorend moralistisch commentaar ineen. Citaat uit 'Nacht-droom' in Blasius 1663, p. 123. Andere Amsterdamse voorbeelden zijn: 'Droom-Liedt eens Minnaers' (*Pegasus* 1627); 'Herders-Droom' (Krul, *Sangh-Rympies* 1634); 'Lauraes Droom-Liedt' (*Laurierkrans* 1643); 'Cloris Minne Droom' (Krul, *Sangh-Rympies* ed. 1644); 'Droom'

- (Smeerbol 1645); ‘Lestmael Laura sliep’ en ‘Met de oogen toegeloooken’ (twee verhalende liederen, het eerste over een vrouw, in *Vrolijkheit* 1647); ‘Droom-zuchjes’ (*Stoorkant* 1655); ‘Mirtillus Mins-verhaal’ (*Nachtegaal* 1659); ‘Op ’t hoogste van de nacht’ (Luyken 1671); ‘Dromen is bedrogh’ (*Opdisser* 1677).
- 498 Bijv. Monteverdi, *L’incoronazione di Poppea* (Poppea valt zingend in slaap, voedster Arnalta zingt een slaaplid), *Il Ritorno d’Ulisse* (1, 7: slaapsceñe met najaden en tritons, Ulysses is de enige die de muziek hoort) en *La Finta Pazza*. Zie met name Bucciarelli 1990–1991, voorts Fabbri 1990, p. 174–178; Rosand 1991, p. 338–342; Romagnoli 1995, p. 35.
- 499 Claudio Monteverdi in een brief aan Alessandro Striggio (24 mei 1627). Rosand 1991, p. 339. Later o.a. Händel, *Giustino* 1724: Giustino, verkleed als boer, valt in slaap, Fortuna verschijnt ‘al suono d’allegro sinfonia’ en voorspelt hem een glorieuze toekomst. Zie Strohm 1987, p. 136.
- 500 Anthony 2001, p. 477: ‘Sommeil. A slumber scene found in many French stage works of the seventeenth and eighteenth centuries. Typically, it is composed of an orchestral prelude followed by a vocal trio sometimes involving classical deities of sleep such as Morpheus, Phobetor and Phantasos’. Zie ook Schneider 1982, p. 141 en 1987, p. 78 (hij behandelt de sommeil als een van de topoi van de Franse barokopera); Wood 1996, p. 327–334 (rangschikt de sommeil onder ‘special effects’).
- 501 Rodenburgh, *Bataavier* 1616, fH4v.
- 502 Voskuyl, *Dorastus* 1637, fC1v.
- 503 Krul, *Helena* 1629, p. 46–47; Zie ook Rodenburgh *Celia* 1617 (boer Prospero zingt, gaat liggen en valt in slaap); Krul 1639, regieaanwijzing p. 228: ‘Celion gaet in de groente leggen slapen’. Zijn tekst eraan voorafgaand: ‘Natuur beweeght de geest door haer ghewone lusten, / Mijn leden vol van slaep die soeken wat te rusten, / Dies ik hier in het groen een weynigh slapen moet, / Op dat een stille rust naturens graeght voldoet’. Zie ook eerder: ‘Ik voele dat de natuur myn herte trekt tot rust, / De soete slaep soo ’t schijnt, die prikkelt my de lust, / Om hier int lieve groen, omlommert vande bomen, / Een uwtjen, of een half in stille rust te komen: / Vermits myn herte in de Minne is ontstelt / Begeef ik my tot rust hier int begraesde velt’ (p. 161).
- 504 Coster 1619, vers 892–895, p. 98. Volgens Konst 1993, p. 128 is het tekenend voor Hecuba’s hartstochtelijke levensstijl dat ze hier om muziek in plaats van rationele argumenten vraagt (want muziek zal haar niet van haar passies bevrijden, zegt hij). Deze gedachte lijkt echter weer een geval van terugprojectie: in 1619 gold deze opvatting, dat alleen de rede in staat was om te genezen, nog niet.
- 505 In latere operascènes werd dat een standaardreactie bij het ontwaken, vgl. het personage Ginevra in Händels *Ariodante* (1735): ‘Che vidi? Oh Dei! Misera me non poño aver quiete mie pene anche nel Sonno’. McCleave 1996, p. 119.
- 506 Mildert 1632, ff2v. De regieaanwijzing luidt: ‘Hercilia sit aen een tafel, Lerdenia, Pandora, soecken haer te troosten en met spel in slaep te krijgen’.
- 507 Elders, bijvoorbeeld in het Engelse toneel, werd muziek bovendien ingezet om personen te doen ontwaken. Neighbarger 1992, p. 40 noemde ‘music to induce sleep or to awaken’ één van de ‘basic Elizabethan conventions’. Veel van zulke muzikale ontwaaksceñes zijn inderdaad terug te vinden in Shakespeares toneelstukken. In het Nederlands toneel zijn voorzover ik weet geen voorbeelden.
- 508 Mildert 1632, ff2v; Voskuyl, *Dorastus* 1637, fC1v.
- 509 ‘O droeve zinnen slaepet, / Op dat ghy ruste raepet’ (Rodenburgh 1619, p. 15). Voorts onder meer Prospero in Rodenburgh *Celia* 1617, en Colevelts *Hartoginne* 1634 (ff4r: ‘De ruste mijns ghemoet / Is nu soo oversoet’). Het is ook mogelijk dat in deze gevallen door een onzichtbare stem achter het toneel werd gezongen, maar de tekst geeft daarvoor geen aanwijzing.
- 510 Vgl. Rosand 1991, p. 341: ‘In later operas, the emphasis seems to have shifted from concentration on the act of falling asleep [...] to its more imaginative and inspiring results, dreams’.
- 511 Meyer 1667, Voorreeden, p. 7r. Verderop in hetzelfde toneelstuk komt trouwens wel een echte muzikale slaapsceñe voor (p. 55–57: Medea en Jason slapen, goden dalen uit de hemel neer, en er is onzichtbare muziek).
- 512 Arendsz 1686, p. 50.
- 513 Rodenburgh, *Vryagie-Spel* 1617, fC4r.
- 514 Ter overbrugging van de slaep kon de tooneeldichter ook gebruikmaken van andere elementen, zoals minderemanstonelen

- (zie Bredero, *Griane* 1616), sinnekensscènes (zie Rodenburgh, *Vryagie-Spel* 1617, daar tevens gepaard met muziek), of allegorische taferelen. Dat laatste in Hooft 1613, die de allegorische figuren Twist, Gheweldt en Bedroch tijdens Machtelts slaap haar benauwde dromen liet uitbeelden. Colevelt 1628, fD1v koos later in dezelfde dramatische situatie voor muziek (troostlied van Hemelsche Reyen voor de slapende Machtelt van Velzen). Slaap en lied volgen op een emotionele monoloog van Machtelt waarin zij de afschuwelijke voorgeschiedenis recapituleert. Vgl. Hooft, waar Machtelt vervolgens vraagt om vergetelheid in de slaap. Het is trouwens mogelijk, ook al staat dat niet aangegeven, dat in Hoofts scène eveneens muziek heeft geklonken.
- 515 Vgl. Garber 1974, p. 150; Sternfeld 1971, p. 159 (vaak muziek 'inaudible to the rest of the cast and heard only by those to whom it is addressed').
- 516 Dat gold althans voor 'solitaire' geesten; groepen van geesten en spoken zongen en dansten juist weer wel. Zie Sternfeld 1963, p. 19. In twee toneelstukken verschijnt de zingende geest van een overleden vrouw (Hooft, *Baeto* 1617 en Swol, *Constantinus* 1637). Over muzikale geestverschijningen in het Franse toneel: Powell 2000, p. 131.
- 517 In het slaaplied van Jacinta. Rodenburgh 1619, p. 15.
- 518 Van Mildert 1632, fF2v. Vgl. ook Krul, *Helena* 1629, p. 46. Helena gaat liggen slapen met als doel informatie te verkrijgen uit haar droom: 'Op hoop, of Karel ondertuschen hier mocht komen / Van wien ick in myn slaep, hoop heughelijck te dromen'.
- 519 Zie hierover Veenstra 1974-1975. Vgl. het met symboliek geladen dageraadlied voor Orania in Rodenburghs slaapscene, *Batavier* 1617 (o.a. de dubbele betekenis van 'Uw zon is nu gedaeld': 1. Orania, je slaapt. 2. Orania, je gaat sterven). In een aantal toneelstukken fungeert de slaapscene dan ook als een vooraankondiging van de dood, zie Rodenburgh, *Otto* II 1616 (Tyter: 'Komt doodens naebootsslaep') en Mildert 1632 (Harcilia).
- 520 Colevelt 1628, fD2r. Zie in de tweede helft van de eeuw bijv. de slaapscene in Meyer 1679 (Verstand legt zich te rusten, Vleyery zingt en speelt, Verstand ontwaakt en is verkwikt door de muziek). Soms was de verlichting maar van korte duur, zoals bij Orania in Rodenburgh, *Batavier* 1617, fH4v: 'Het scheen ick in myn droom
Goddinnen zag die speelden / Verheugelijck, helaes nu zie ick anders niet / Als een benaude boey vol naerheyd en verdriet', en bij Kornelia in Zoet 1650, fD4v: 'Des word mijn hart al weer van koude-vrees bekroopen; / Doch ik zal, door uw troost gesterckt, ten besten hoopen'.
- 521 Hooft 1617, p. 106.
- 522 Volgens de oude Griekse opvatting mocht een sterveling de goden niet zien. Vgl. de woorden van Pallas in Hooft 1636, p. 314: 'Want, waekende de goden / T'Aenschouwen, is, (gelijk ghy weet) doorgaends verboden'.
- 523 Arp 1639, fC3r.
- 524 Aristoteles in *Politica* VIII, 7, 4-8.
- 525 Deze gingen echter niet met muziek gepaard. In Rodenburgh *Otto* 1616 probeert Tyter verschillende orakels uit om tot inzicht te komen: eerst een echo, dan slaap en vervolgens een kluizenaar – maar het zijn wanhoopsdaden die hem uiteindelijk niet helpen (hij sterft). In Rodenburgh *Vryagie-Spel* 1616 werd de slaapscene eveneens voorafgegaan door een ehoscene. Daarnaast konden offerscenes als orakel fungeren: in Mildert 1632 raadpleegde Harcilia Juno in een offerscene (maar deze verhoorde haar bede niet) en zij belandt dan alsnog in een slaapscene. In het latere toneel werd het orakel-verschijnsel steeds met muziek verbonden (achttiende-eeuwse muzikale orakelspelen, o.a. Maurits van Hattums *De Orakelvaas* uit 1740).
- 526 Vgl. Miedema en Spies 1973.
- 527 Rodenburgh, *Vryagie-Spel* 1616, fC4r; Rodenburgh, *Batavier* 1617, fB4r; Swol, *Constantinus* 1637, fB1r.
- 528 Beverwyck 1663, tweede deel, p. 38.
- 529 Rodenburgh, *Eglentiers Poëtens Borst-Weringh* 1619, p. 2-3. Deze beschrijving vertoont grote gelijkenis met de uitbeelding van het personage Poesia in Ripa's *Iconologia*.
- 530 Voor zeven scenes is de melodie gegeven: 'Cornette Musicael' (Kemp 1623), 'Ik lijd in 't hart pijn ongewoon' (Colevelt 1628), 'Pronckje van de Maeghden' (Mildert 1632), 'De stille nacht genaect' (Colevelt 1634), 'Balette Bronchorst' (Krul 1637), 'Lust u in plaets van God uyt d'aerde vaten' (Arp 1639) en 'Op wat losser gront' (Graef 1665). Voor vijf scenes kon de melodie van het lied aan de hand van de strofevorm (aangevuld met andere argumenten) worden achterhaald: 'Fortuin Helaes' (Hooft 1613), 'Iets moet ik u Laura vragen'

- (Mildert 1618), ‘Sei tanto gratiosa’ (Coster 1619), ‘De stille nacht genaect’ (Rodenburgh 1619) en ‘Cessez mortels de souspirez’ (Hooft 1617) (aanvullende gegevens zijn hier: slaaplied Hooft 1613 verscheen ook in Hoofts lyriek, daar met wijsaanduiding. Costers slaaplied voor Hecuba (1619) is ook opgenomen in het liedboek *Apollo* (1615), daar met wijsaanduiding. Jacinta’s slaaplied in Rodenburgh 1619 werd later ‘geimiteerd’ door Colevelt 1634, daar met wijsaanduiding. De melodie ‘Ik lijd in ’t hart pijn ongewoon’ voor Machtelts troostlied in Colevelt 1628 werd door Struys 1634 eveneens gebruikt voor een troostlied). De muziek van Dubbels 1671, Peys 1681 is terug te vinden in het originele Franse toneelstuk (Quinault, *La comédie sans comédie* 1654) en van Arends 1686 in de oorspronkelijke Franse opera (Quinault/Lully, *Roland. Tragedie en musique* 1685). Van de liederen in resp. Rodenburgh, *Otto* 1616 (Tyter); Rodenburgh, *Batavier* 1617 (Orania) en Swol 1637 (Constantinus) is geen muziek bekend (de teksten hebben een uniek strofeschema: al komt het schema van Orania’s lied wel voor in Rodenburgh, *Melibea* III 1617, daar echter ook zonder wijsaanduiding). Nader onderzoek in de Spaanse toneelmuziek kan wellicht meer opleveren.
- 531 Zie over die scène p. 166. ‘Wanneer ick slaep’ was oorspronkelijk een vierstemmige air (‘Farewell dear love’) van de Engelse componist Robert Jones, opgenomen in zijn *First Booke of Songes and Ayres* (1600). Zie Van Baak Griffioen 1991, p. 244 e.v. Die melodie ook in een slaapsceen in Krul 1629 (Kemp gaf ‘Cornette Musicael’ als wijsaanduiding, maar daarmee werd dezelfde air bedoeld). Andere sprekende voorbeelden zijn: ‘De stille nacht genaect’ voor slaapsceen in Rodenburgh 1619 en Colevelt 1634, en ‘Droeve Princesse’ voor het troostlied in Moor 1635. Zie over dit verschijnsel van ‘thematische ontlening’ ook Grijp 1991, p. 38–41.
- 532 De Wyzes lied ‘Op wat lossere gront’ droeg zelf als wijsaanduiding ‘Non ha sotto il ciel’ (Wyze 1650, fD1r). De muziek hiervan is niet overgeleverd. Als wijsaanduiding werd het lied ook opgenomen in de liedboeken *Vreughdestroom* 1655 en *Nachtegael* 1659, een bewijs dat het ook buiten het toneel bekend was.
- 533 Rodenburgh 1619, p. 33. Vgl. Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621), tweede deel, p. 116: ‘Sine ore loquens, dominatum in animum exercet’ (sprekende zonder mond, oefent zij heerschappij uit over de ziel).
- 534 In de latere opera ontstond een complete ‘Rodelinda school of soothing’. Zie Austern 2000.
- 535 Vgl. het Engelse toneel, Sternfeld 1963, p. 247–248: ‘The practices of the Jacobean stage and the beliefs of the age suggest that music presumably emanating from above was performed on strings by the theatre musicians’. Zie p. 57 over het voor het toenmalige theater zo belangrijke onderscheid tussen ‘soft music’ en ‘loud music’.
- 536 Aanwijzingen resp. in Moor 1630, Rodenburgh 1600/1617, Schouwenbergh 1647, Kemp 1623 en Arends 1686.
- 537 Arp 1639, fC1v. Een sackpijp is een doedelzak, een lier een draailier. Zie over de ‘Noordsche Balk’ ofwel hommel (een soort citer): E. van der Straeten, *De noordsche balk*. Ieper 1868.
- 538 Arp 1639, fC1v: ‘Ick legh myn hooft wat neer, in ’t groene gras, om roncken, / (Ghelijck de Boere doen, wanneer sy zijn beschoncken)’.
- 539 Arends, *Roeland* 1686, p. 50. Zie ook p. 54: ‘En gy, wie gy ook zyt, die door uw minzaam kweelen / Half slaapende my in myn droefheid bly kwaamt streelen, / Met zang, en snaerenspel’. Schouwenbergh 1647, p. 27.
- 540 Zie Beverwijck 1663, tweede deel, p. 60: ‘een soet deuntjen, Musijck, [...] het ruyschen van water, gelyck by de Rivieren, [...] het leeken van veele fonteynken in de beckens’. Vgl. ook Cos 1663, p. 11: ‘Kond ick u droeve ziel met zang, en snaerenspel / Niet blijde maecken, Lief?’.
- 541 Voor de liefde gold hetzelfde als voor slaap en muziek. Vgl. Lindley 1990, p. 81: ‘Both love and music are at once supra-rational, symbolic of the divine, and sub-rational, sensual and disorderly’.
- 542 Voskuyl, *Dorastus* 1637, fC1v.
- 543 ‘De Gordijnen half op ghehaelt sit Helena en slaepet, Cupido komt aen d’ander syde uyt’. Krul 1637, fC4r. Cupido’s strofische passage van zes regels werd vermoedelijk gezongen.
- 544 Rodenburgh, *Otto* 1616, eerste deel. De scène op fC4v – fE1r. Zie Abrahamse 1997, p. 134–135; Abrahamse 1993, p. 202.
- 545 Coornhert 1616. Dit was een herdruk van de Leidse uitgave van 1585. Dat Rodenburgh hier van Coornherts vertaling gebruikmaakt, wordt duidelijk bij vergelijking

- van het door Galdrada gelezen 'vijfde boeck de vierde proos' met de desbetreffende passage in Coornherts vertaling: de eerste twintig regels zijn letterlijk in het toneelstuk overgenomen. Het is in dit verband ook interessant te constateren dat Coornherts uitgave naast filosofische prozagedeelten tevens liederen bevat, die zijn voorzien van muzieknotatie. Proza en lied wisselen elkaar in de bundel af: 'want alle bedructe naturen na eenige veranderingh ofte iet nieus haken', zoals Coornhert in zijn voorwoord opmerkt. Het is goed mogelijk dat bij de opvoering van Rodenburghs toneelstuk een lied uit Coornherts vertaling heeft geklonken. De regieaanwijzing geeft alleen 'Musijck', Cupido daarentegen spreekt over 'ghespel, verzelt met zoet ghesangh'.
- 546 Vgl. Shakespeares *Pericles*, waarin 'Marina's perfect virtue is symbolized in her musical skill'. 'Her ability in music is a reflection of her ordered soul'. Dunn 1969, p. 398.
- 547 Of eigenlijk het voorbeeld van Euphrosyne, één van de drie gratiën, naar wie Galdrada (als personificatie van de reine liefde) lijkt te zijn gemodelleerd.
- 548 'The stand at which the people looked with the greatest pleasure was the history of the three goddesses represented nude by living women'. Jean Molinet, aangehaald door Healy 1997, p. 31. Deze vijftiende-eeuwse Paris ligt met gesloten ogen, elders werd hij doorgaans gepresenteerd als een contemplatieve figuur. Het publiek zag Paris kijken, en zag tegelijkertijd wat hij zag. Naaktheid kon op het toneel worden gesuggereerd met woorden, of de personages gingen verkleed als naakten. Vgl. Tamboer 1989 en Duerr 1994. Een ontbloot bovenlijf was in het theater geoorloofd, ook voor vrouwen. Healy 1997, p. 31.
- 549 Hooft 1636, p. 376. Ook door de godinnen zelf wordt over het naakt-zijn gesproken (Venus is in tegenstelling tot Minerva graag bereid zich naakt aan Paris te tonen). Zie over deze twee scènes bij Hooft en Krul ook Meeus 2003, die twijfelt aan de naaktheid van de godinnen.
- 550 Dubbels 1671, p. 66.
- 551 Krul 1628, fE2r.
- 552 Krul 1629, fE3v: 'Elizabeth hoe dus, hoe dus ontstelt van sinnen, / Bedaert, en siet oft ghy een weynich rust kent vinnen. / Ick stel my wat ter neer: waer doch heb ick geweest? / Wat maect my dus ontstelt? wat maect my dus bevrees, / Bedaerd u lieve maecht, stelt u een weynich neer'.
- 553 Krul 1629, fF1r.
- 554 Schipper 1644, p. 62.
- 555 Zoet 1650, fD4v. Vgl. de reactie van Ariane op het troostlied in Schippers *Ariane* 1644, p. 62: 'Ay my! wat of 't beduyt, dat my Diaen zoo klaer, / En zichtbaerlijk verscheen? is 't droom, of is 't waar?' Ook Machtelt in Hooft 1613 is tijdens de muzikale slaapsceën in gebed (Rey van Aemstellsche Jofferen slaapt).
- 556 Rodenburgh, *Otto* 1616, tweede deel, fB4r.
- 557 Struys 1634, fE3v. Over versterking van de reeds aanwezige emotie door muziek, zie p. 116. Vgl. in dit verband ook Shakespeare, *As you like it* 1623, II, 5 (Jacques): 'I can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs'.
- 558 Resp. Halmael 1699, p. 49 en Vincent 1708, p. 24. Vgl. in dit verband ook de eerder besproken scène in Wyze 1650 (zie p. 171) en Graef 1669, p. 66: 'Het snarenspel, Vorstin, bekoort het hart en ooren. / Waer door, ha Rijx tiran! Gy nu zult gaen verlooren'. In al deze scènes gaat het om vermomde personages, dus in feite is er zelfs sprake van een dubbel (namelijk een visueel en muzikaal) bedrog.
- 559 Westerling 1919, p. 292 maakt melding van een archiefstuk in het Amsterdams Gemeentearchief (dit had waarschijnlijk betrekking op de operaplannen van Arendsz aan het eind van de zeventiende eeuw), waarin gewezen werd op de 'politieke gevaren, die er verbonden zijn aan de omgang van de jeunesse dorée met lichtzinnige buitenlandse zangeressen'.
- 560 Van Gemert 1990, p. 317-327 gaf een lijst van (mogelijk) gezongen reien voor het eerste kwart van de zeventiende eeuw. Naar de ontwikkeling van de rei als muzikale vorm moet nog meer onderzoek worden gedaan. Dit zou idealiter moeten gebeuren binnen het bredere kader van een studie naar 'strofische vormen' in het renaissancetoneel, zie p. 42-45. De indruk bestaat dat de reien c.q. koren in de loop van de eeuw (door de opkomst van de slecht voor zang geschikt geachte 'zang-tegenzang-toezang'-vorm) minder vaak werden gezongen (zie Grijp, 'Muziek en literatuur' 2001, p. 252), maar tegenvoorbeelden als de gezongen-tegenzang-toezang-reien in Vondels *Gebroeders* (1640) en Bidloos *Faëton* (1685) ontcrachten deze hypothese vooralsnog.
- 561 Het scherpe onderscheid tussen de genres betrof niet alleen de muzikale kant ervan;

- men keurde in het algemeen mengvormen af. Zie Smit 1964, p. 20.
- 562 Zie over het verschijnsel van bedrog en illusie in het renaissance-toneel Van Stipriaan 1996 en Van Stipriaan 2002, p. 169; over muzikaal bedrog Veldhorst 2002.
- 563 Alleen Kruls debuteert *Diana* (1627) bleef geliefd, het werd tot in de achttiende eeuw gespeeld. Wijngaards 1964, p. 292–301.
- 564 Zie voor een overzicht van toneelstukken uit die periode De Haas 2001. Ook het later in Nederland zo populaire genre van de Franse opéra comique vertoont opmerkelijke verwantschap met het toneelwerk van Krul c.s. Zo opent bijvoorbeeld *Raton et Rosette ou La Vengeance inutile* (Den Haag 1760) met een muzikale dageraadsscène, verderop gevolgd door een echo-afluister-scène.
- 565 Smits-Veldt 1991, p. 93; Buitendijk 1975, p. 82–83.
- 566 Price 1984, p. 17–26 (o.a. over ‘meanings of keys in theatre music’). De traditionele relatie tussen muziek en retorica (vooral de affectenleer) speelt in dit verband een belangrijke rol. Vgl. tevens Aristoteles, *Politica* VIII, 7 (8–11).
- 567 Krul 1635, openingsscène p. 287: ‘Theodoor, in zijn hand hebbende een Vyool’. Van dit toneelstuk is geen opvoering op de schouwburg bekend.
- 568 Smit 1964, p. 8 (deze verwijst tevens naar Worp 1907). Zie speciaal met betrekking tot de rei Van Gemert 1990, p. 64: ‘De invloed van de theorie lijkt beperkt geweest te zijn en was [...] veel kleiner dan de voorbeeldwerking van de drama’s zelf’. Dit gaat in elk geval op voor de periode voorafgaand aan de opkomst van het classicisme.
- 569 Zie voor zulke systematische studies naar toneelliederen o.a. Seng 1967, Duckles 1968, Bowden 1951. Met de inventarisatie van Nederlandse toneelliederen werd in het kader van het vnc-project, waarvan deze studie onderdeel uitmaakt, een begin gemaakt: het gezongen aandeel uit circa 450 Noord- en Zuid-Nederlandse toneelstukken werd in een databestand ingevoerd (Nederlandse Liederenbank, Meertens Instituut Amsterdam). Voor een goede vergelijking zouden dit er nog meer moeten zijn, en bovendien zouden ook latere edities van toneelstukken opgenomen moeten worden.
- 570 Voor het zestiende-eeuwse rederijkers-toneel werd daaraan wel aandacht besteed, zie Coigneau 1994 en Hüsken 1994.
- Voor de zeventiende eeuw o.a. Buisman 1950, Stuiveling 1967, Spies 1987 (p. 251) en Bijlage 1 van deze studie.
- 571 Vgl. Hattaway 1982, p. 98: ‘might there not be patterns in the organization of the Elizabethan troupes and the dramaturgy of their plays which might help [...] to realize a drama with some of the liveliness of theirs?’.
- 572 Op die verwaarlozing wees Croiset 2003, p. 10.
- 573 Ik denk onder meer aan Shakespeare-uitvoeringen van Trevor Nunn, zoals *Love’s Labour’s Lost* in Victoriaanse setting met nieuw gecomponeerde muziek (National Theatre London, maart 2003): ongerijmd op het eerste gezicht, maar zo’n ahistorische opvatting komt soms dichterbij het oorspronkelijke karakter van het stuk dan een zogenaamd ‘authentieke’ benadering, waarin bijvoorbeeld een willekeurige prelude van Bach wordt ingezet om het drama maar een historisch tintje te geven.
- 574 Te denken valt aan het moment waarop de eerste actrice op het Amsterdams toneel verscheen (Ariana Nooseman in 1655), dit gebeurde een jaar eerder dan in Londen (Mrs. Coleman in 1656). Winn, ‘Theatre and music’ 1998, p. 106.
- 575 Zie over muzikale herdersscènes c.q. de ‘garden party’ in de schilderkunst: Rodney Nevitt 2003, p. 24 e.v.
- 576 Een andere keuze, bijvoorbeeld voor de combinatie gevangenis-scène, echoscène, brief-scène en waanzin-scène, zou een vertekend beeld hebben opgeleverd – omdat deze scènes alle vier in het Nederlands toneel weinig voorkomen.
- 577 Zie noot 507.
- 578 Meer in elk geval dan door een vergelijking met elders vigerende theorieën, zoals dat tot nog toe vooral is gedaan. Zie De Haas 1997 en Konst 1999, p. 212–213. Juist ook voor een goed inzicht in de classicistische toneelpraktijk in tweede helft van de zeventiende eeuw is het achterhalen van de eigen Nederlandse opvoeringsgewoonten van belang.
- 579 Opgenomen in Zoet 1675, p. 313–316. Er volgt een lijst van dansende personages, een beschrijving van het eerste ballet, een tweede ballet ‘agter het tweede Deel’, een ballet ‘agter ’t derde Deel’ en ‘agter ’t vierde Deel’, en een ‘Groot Ballet, agter het vijfde Deel’. Het stuk *Den Getemden Mars* heb ik niet kunnen terugvinden. Het toneelstuk en de balletten worden niet

- genoemd in Albach 1977. Gaat het hier wellicht om de ‘door Jan Soet ontworpen vertoningen waarmee in 1660 de uitbalingschap terugkerende nieuwe Engelse koning Karel II, op doorreis in Den Haag, verwelkomd werd’? Zie Smits-Veldt 1996, p. 244. Zij merkt op dat dit waarschijnlijk gebeurde ‘door de troep van Van Fornenbergh in diens nieuwe theater, begeleid door muziek, zang en dans’.
- 580 Sternfeld 1963, p. 21 (het gaat over Shakespeare): ‘Another contrast which has much impressed students is concerned with the presence or absence of the texts of songs in the extant copies of the tragedies. The best summary of the scholarly literature on this subject has been given by William Bowden who employs the convenient term “blank song” for lyrics which are indicated only by rubrics but are not preserved in the text’.
- 581 Alewyn doelde op het bekende lied van Bredero. Bredero 1622, p. 47-49. De teksten van de originele liederen werden soms erg verbasterd. Een voorbeeld is het fragment ‘Tsa Trompen en Trompetten’ in Asselijn 1682 (2 maal 4 regels), dat voorkomt als het ‘Bruylofts-Lied van den Heer Tromp’ in ‘t *Groot Hoorns, Enkhuyser en Alkmaerder Liede-Boeck*. Liede-Boeck 1702, p. 221 (met 6 maal 8 regels).
- 582 Door Grijp en Meeus 1996, p. 123 ‘cantat-formule’ genoemd.
- 583 Zulke tekens werden gebruikt door Vos voor zijn eerste rei in *Aran en Titus* (1641).
- Hetzelfde komt voor in liedbundels van dichters uit deze periode, o.a. Sweerts 1705, p. 132 en Pels 1717.
- 584 In het gebruik van typografie is nauwelijks een systeem te ontdekken; er werd door toneeldichters c.q. drukkers zeer inconsequent mee omgegaan. Wat vaak voorkomt is een cursieve letter voor het lied, en romein voor de omringende tekst. Vgl. Walls 1994, p. 90 die met betrekking tot de Engelse *court masque* spreekt over ‘the convention of alternating italic and roman type for sung and spoken verse’, en daarover opmerkt: ‘After that date [1616] such typographical distinctions were made – but only inconsistently. Masque texts had to accommodate so many different sets of words (spoken dialogue, songs, stage directions, and descriptions of scenes or costumes) that it would have been almost impossible to reflect these different verbal functions typographically’.
- 585 Zoals we die kennen van ‘sententiae’. Zie het voorwoord in Bidloo *Lykplichten* 1685: ‘Tot onderrichtinge dient, dat wy de Zangen, waar onder wy op de raad van veele dies kundigste deezzer Stad, eenige der bekende Italiaansche Zangmaaten gebruikt hebben, met deeze „ teekenen [...] hebben aangewezen’. Daarentegen duiden in Schouwenbergh 1647 precies dezelfde tekens op een ‘Alleen-spraakke’ (dus een gesproken monoloog).
- 586 Zie noot 145.

GECITEERDE BRONNEN

In de linkermarge is de vroegst bekende druk vermeld, de rechtermarge geeft de titelbeschrijving van de gebruikte uitgave. Toneelstukken zijn aangegeven met een *.

- * Anoniem z.j. Anoniem, *Piramus ende Thisbe*. In: G.A. van Es, *Piramus en Thisbe. Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw*. Zwolle 1965, 159–275.
- Anoniem z.j. Anoniem, *De Triomfeerende Schouburg aan Apollo*. Amsterdam ca. 1685. Gemeente Archief Amsterdam, T 700.005.
- Anoniem 1600 Anoniem, *Een testament van een jongman van Antwerpen, welcke te Diest tot zijn onschult onthooft is, om een jonghe dochters wille. Met noch een liedeken*. Antwerpen ca. 1600.
- * Anoniem 1620 Anoniem, *Spiegel des loops deser wereld*. Dordrecht 1620.
- * Anoniem 1623 Anoniem, *Eglantier Nieu Tafelspel van twe Personagien. Noch een nieu Tafel-spel van een Personagie*. Amsterdam 1623.
- * Anoniem 1628 Anoniem, *Boertighe Klucht van de Feyl*. Amsterdam 1628.
- * Anoniem 1658 Anoniem, *Singende Klucht van Domine Iohannes, ofte Den Jaloersen Pekelharing*. Amsterdam 1658.
- * Anoniem 1659 Anoniem, *Klucht van de Koeck-Vreyer*. Amsterdam 1659.
- * Anoniem 1674 Pasquilmaker voor den Duyvel, *Klucht Van de Uyterse Juffers, En haer wonderlijke Avontuur by de Fransen uytgestaen*. Amsterdam 1674.
- * Anoniem 1687 Anoniem, *Cadmus en Hermione, Treurspel in maatzang*. Amsterdam 1687.
- * Anoniem 1689 Anoniem, *Voorspel De Dichtkunst en de Schouwburg*, ook genoemd *Voorspel. Met Muzyk, en Danssen*. Amsterdam 1689.
- * Anoniem 1693 Anoniem, *Belachelycke kluchte van den onstantvastighen minnaer, ofte l'Amant inconstant. Musicalijck verthoont op het Antwerps Opera van den Jaere 1683*. Antwerpen 1693.
- * Anoniem 1699 E.G., *Arlequins Fransche bedryven van de Keyser in de Maan*. Amsterdam 1699.
- * Anoniem 1708 Constantia et Labore, *De verstoorde serenade. Kluchtspel*. Amsterdam 1708.
- Anoniem 1728 Anoniem, *Verhandeling over de tooneelspeelen, bestaende in verscheide zaemenspraken, tusschen Adam d'aerdse mensch, die dezelve voorspreekt, en Daniël het oordeel Gods, die dezelve tegenspreekt*. Utrecht 1728.
- * Alewyn 1695 Abraham Alewyn, *Orpheus hellevaart om Euridice*. Amsterdam ca. 1695.
- * Alewyn 1703 Abraham Alewyn, *Latona, of de verandering der boeren in kikvorschen; Kluchtig Treurspel*. Amsterdam 1703.
- * Angelkot 1682 Hermannus Angelkot, *Misan trope. Blyspel*. Amsterdam 1682.
- Apollo 1615 Anoniem, *Apollo of Gesangh der Musen*. Amsterdam 1615.
- * Arendsz 1686 Thomas Arendsz, *Roeland. Treurspel. Het Frans Opera gevolgt*. Amsterdam 1686.
- * Arendsz 1689 Thomas Arendsz, *De Krooninge van haare Majesteiten Wilhem Hendrik, en Maria Stuart, tot Koning, en Koninginne van Engeland, Vrankryk, en Yrlant*. Amsterdam 1689.
- * Arendsz 1695 Thomas Arendsz, *Ter Lykstaatzie van de alleruytmuntenste Koninginne Maria, Gemalinne van den onverwinnekyken Willem Hendrik, Koning van Engeland, Schotlant, Vrankryk en Yrlant*. Amsterdam 1695.
- * Arp 1630 Jan van Arp, *Singhende klucht van Droncke Goosen*. Amsterdam 1630.
- * Arp 1631 Jan van Arp, *Helvaert van Iuno*. Amsterdam 1631.

- * Arp 1639 Jan van Arp, *Chimon*. Amsterdam 1639.
- * Arp 1639 Jan van Arp, *Boertighe Clucht van Claes Klick*. Amsterdam 1639 (tweede druk 1640).
- * Arp 1640 Jan van Arp, *Tolimond, Prince van Rodes*. Amsterdam 1640.
- * Asselyn 1671 Thomas Asselyn, *De Moort tot Luyk door den Graaf van Warfusé*. *Treurspel*. Amsterdam 1671.
- * Asselyn 1682 Thomas Asselyn, *Jan Klaasz off Gewaande Dienstmaaght*. *Blyspel*. Amsterdam 1682.
- * Asselyn 1684 Thomas Asselyn, *De Stiefmoer*. *Kluchtspel*. Amsterdam 1684.
- * Asselyn 1691 Thomas Asselyn, *Juliaan de Medicis*. *Treurspel*. Amsterdam 1691.
- * Bara 1656 Jan Bara, *Galteno en Alimene, of verdoemde Ontrouw*. Amsterdam 1656.
- * Bara 1668 Jan Bara, *Klught van het Verslingert Moekroesje*. Amsterdam 1668.
- * Beets 1668 Johan Beets, *Daphne, of Boschvryagie*. *Blyhoopspeel*. Hoorn 1668.
- * Bergh 1638 B. van Bergh, *Don Ieronimo, marschalck van Spanjens: treurspel*. Amsterdam 1638.
- * Berghe 1540 Jan van den Berghe, *De Wellustighe Mensch*. Haarlem 1540.
- * Bernagie 1684 Pieter Bernagie, *De Belachchelyke Jonker*. *Kluchtspel*. Amsterdam 1684.
- Beverwyck 1663 J. van Beverwyck, *Schat der Ongesontheyt*. Amsterdam 1663.
- * Bidloo 1684 Govert Bidloo, *Naspel op de dood van Pompeus*. Amsterdam 1684.
- * Bidloo 1685 Govert Bidloo, *Beschryving der Spreekende Perzoonen, Zangen, Danssen, Konstwerken en Vertoogen*. Gevoegd by J.V. Vondels *Faëton, of Roekelooze Stouthed*. Amsterdam 1685.
- * Bidloo 1685 Govert Bidloo, *J.v.Vondels Salmoneus*. *Treurspel*. *Versiert met een Voor-Tusschen- en Naspel in Maatzang, verscheide Konstwerken, Danssen, spreekende, en stomme Perzoonen, en andere toestellen*. Amsterdam 1685.
- * Bidloo 1685 Govert Bidloo, *Eere- Zege- en Lykplichten ter gedachtenisse van wijlen M. Adr. de Ruiter*. Amsterdam 1685.
- * Bidloo/Schenck 1686 Govert Bidloo, *Opera, op de zinspreuk: zonder spijs, en wijn, kan geen liefde zijn*. Amsterdam 1686.
- * Bie 1706 C. de Bie, *Meester Quinten Quack*. Brussel 1706.
- * Biens 1623 C.P. Biens, *Treurspel van Piramus en Thisbe*. Enkhuizen 1623.
- * Boelens 1649 A. Boelens, *Klucht van de Bedrooge Vryer*. Amsterdam 1649.
- * Blasius 1663 Johan Blasius, *Lysander en Kaliste*. *Bly-eyndend-Treur-spel*. Amsterdam 1663.
- Blasius 1663 Johan Blasius, *Fidamants Kusjes, Minne-wysen en By-Rymen aan Celestyne*. Amsterdam 1663.
- * Blasius 1671 Johan Blasius, *De Malle Wedding, Bly-spel*. Amsterdam 1671.
- * Bontius 1645 Reinier Bontius, *Beleg en ontset der stad Leyden*. *Treur-Bly-eyndend-Spel*. Ed. Amsterdam 1660.
- * Bormeester 1644 A. Bormeester, *Infidelitas Ofte Ontrouwe Dienstmaagt*. Amsterdam 1644.
- * Bos 1648 Lambert van Bos, *Lingua. Ofte Strijd tusschen de Tong ende Vyf Zinnen, Om de Heerschappy*. Amsterdam 1648.
- * Bos 1649 Lambert van Bos, *Rampzalige Liefde Ofte Bianca Capellis*. Amsterdam 1649.
- * Brande 1642 G. van den Brande, *Rosalinde*. Antwerpen 1642.
- * Brandt 1645 Geraert Brandt, *De Veinzende Torquatus*. Amsterdam 1645.
- * Bredero 1616 G.A. Bredero, *Griane*. Amsterdam 1616. Ed. F. Veenstra, Culemborg 1973.
- * Bredero 1616 G.A. Bredero, *Over-gesette Lucelle*. Amsterdam 1616. Ed. C.A. Zaalberg, Culemborg 1972.
- * Bredero 1617 G.A. Bredero, *Moortje*. Amsterdam 1617. Ed. P. Minderaa en C.A. Zaalberg, Culemborg 1984.
- * Bredero 1618 G.A. Bredero, *Stommen Ridder*. Amsterdam 1618. Ed. C. Kruyskamp, Culemborg 1973.
- * Bredero 1618 G.A. Bredero, *Spaanschen Brabander*. Amsterdam 1618. Ed. C.F.P. Stutterheim, Culemborg 1974.
- * Bredero 1619 G.A. Bredero, *De klucht van de koe*. Amsterdam 1619. Ed. Jo Daan, Culemborg 1971.
- * Bredero 1619 G.A. Bredero, *Symen sonder soetichedyt*. Amsterdam 1619. Ed. Jo Daan, Culemborg 1971.

- Bredero 1622 G.A. Bredero, *Boertigh, Amoreus, en Aendachtigh Groot Lied-boeck*. Ed. G. Stuiveling, Culemborg 1975.
- * Bredero 1638 G.A. Bredero, *Het daget uyt den Oosten*. Amsterdam 1638. Ed. B.C. Damsteegt, Culemborg 1976.
- * Breen 1656 Joost van Breen, *De Klucht van 't kalf*. Amsterdam 1656.
- Bret 1582 *Christelijcke Seyntbrieven gheschreven door eenen vromen Christen genaemt Hans Bret*. Z.p. (Antwerpen) 1582.
- Burton 1621 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*. London 1621. Ed. Holbrook Jackson, London/New York 1964.
- * Buysero 1679 Dirck Buysero, *Amphitruo. Blyspel*. Amsterdam 1679.
- * Buysero 1680 D. Buysero en C. Hacquart, *De Triomfeerende Min. Vredespel. Gemengt met zang- en snaarenspeel, vliegwerken, en balletten 1680*. Ed. P. Andriessen en T. Strengers, Leuven 1996.
- * Buysero 1680 D. Buysero, *Tafelspelletje ter Bruilofte van den edelen Heere Antony Tael, en Jonkvrouwe Brechtland Brassier*. Amsterdam 1691.
- * Buysero 1688 D. Buysero, *De Vryadje van Cloris en Roosje. Vertoond in Muzyk*. Amsterdam 1688.
- Cats 1632 Jacob Cats, *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt*. 's-Gravenhage 1632.
- * Cats 1644/1655 Jacob Cats, *Koningklyke Herderin Aspasia. Blyeyndig-spiel*. Geschreven, 1644, gedrukt Amsterdam 1655.
- * Claerbout 1661 Joost Claerbout, *Droef-bly-eyndig Vertoog op 't Beleg en Over-gaen van Middelburgh, onder 't Beleyt van Wilhelmus den Eersten, Prince van Oranje*. Middelburg 1661.
- * Codde 1641 Pieter A. Codde, *Herdoopers Anslagh op Amsterdam*. Amsterdam 1641.
- * Colevelt 1628 J.J. Colevelt, *Droef-Eyndend'-Spiel, tusschen Graef Floris en Gerrit van Velsen*. Amsterdam 1628.
- * Colevelt 1634 J.J. Colevelt, *Hartoginne van Savoyen. Treur-Blyd'-Endend'-Spiel*. Amsterdam 1634.
- * Coornhert 1582 D.V. Coornhert, *Comedie van Lief en Leedt*. Utrecht 1582.
- Coornhert 1616 *Boethius vande Vertrouwing der wijsheijd uijt 't Latijn op nieuw vertaalt. Door D.V. Coornhert*. Amsterdam 1616.
- * Cos 1663 J. Cos, *Rampzalige Arghlistigheid. Treurspel*. Amsterdam 1663.
- * Coster 1619 Samuel Coster, *Polyxena*. Amsterdam 1619.
- * Coster 1627 Samuel Coster, *Boere-klucht, van Teeuwis de Boer en men Juffer van Grevelinckhuysen*. Ed. R.A. Kollewijn, Haarlem 1883.
- * Crocus 1548 Cornelius Crocus, *Joseph*. Antwerpen 1548.
- * Croix 1685 Pieter de la Croix, *De Gewaande Advocaat. Kluchtspel*. Amsterdam 1685.
- * Cruyssen 1691 Cornelis van der Cruyssen, *De Waarschynelyke Toverij. Blyspel*. Amsterdam 1691.
- * Cruyssen 1697 Simon van der Cruyssen, *Ezopus. Blyspel*. Amsterdam 1697.
- * Daalen 1654 Jan van Daalen, *Klucht van de Jaloursze Jonkker*. Amsterdam 1654.
- * Daalen 1654 Jan van Daalen, *Klucht van de Aerdige Colicoquelle*. Amsterdam 1654.
- * Dekker 1600 Thomas Dekker, *The Shoemakers Holiday or the gentle craft* (1600). Ed. A. Parr, London 1990.
- * Dorsten 1633 J. van Dorsten, *Tragedie van Lucidamor en Fluria*. Amsterdam 1633.
- Dubbels 1645 Pieter Dubbels, *Helikon, Bestaande in Zangen, Kusjes en Mengel-rijm*. Amsterdam 1645.
- * Dubbels 1671 Pieter Dubbels, *Toneelspel zonder Tooneelspel*. Amsterdam 1671.
- * Duirkant 1632 G.A. Duirkant, *Klucht van Licht-hartige Joojsje*. Amsterdam 1632.
- * Dullaert 1669 Joan Dullaert, *Stantvastige Princes, of bedrooge Stiefmoeder. Treurspel*. Amsterdam 1669.
- * Duym 1600 Jacob Duym, *Den Spieghel der Reynicheit*. Leiden 1600.
- * Eembd 1618 G. van der Eembd, *Getrouwen Herder*. Amsterdam 1618.
- * Elias 1688 Michiel Elias, *De ontvoogde vrouw, Kluchtspel*. Amsterdam 1688.
- * Elzevier 1666 P. Elzevier, *De Broekdragende Vrouw. Kluchtspel*. Amsterdam 1666.
- * Enden 1657 F. van den Enden, *Philedonius*. Amsterdam 1657.
- * Febure 1636 P. le Febure, *Treurspel van Lucidorus en Lucella*. Leiden 1636.

- * Focquenbroch 1674 W.G. van Focquenbroch, *De Min in het Lazarus-huys. Blyspel*. Amsterdam 1674.
- Focquenbroch 1679 W.G. van Focquenbroch, 'De Herders-Sangen van Virgilius Maro. In Nederduyts gesongen op twee verscheydene Toonen'. In: *Alle de Wercken*. Amsterdam 1679.
- * Fonteyn 1633 Barend Fonteyn, *Mr. Sullemans soete vriagi*. Amsterdam 1633.
- * Fonteyn 1643 Barend Fonteyn, *Monsieur Sullemans Soete Vryagi*. Den derden druck van nieuws oversien en verbeteret. Amsterdam 1643.
- * Fonteyn 1637 Nicolaes Fonteyn, *Casta, ofte spiegel der kuysheyd*. Amsterdam 1637.
- * Fonteyn 1638 Nicolaes Fonteyn, *Aristobulos*. Amsterdam 1638.
- * Fonteyn 1643 Barend Fonteyn, *Fortunatus beurs en wensch-Hoedt. Bly-droef-eyndend spel*. Amsterdam 1643.
- * Fonteyn 1644 Barend Fonteyn, *Romilius en Pelagia*. Amsterdam 1644.
- * Fockens 1657 Melchior Fockens, *Klucht van Dronkken Hansje*. Amsterdam 1657.
- * Fries 1600 Arent Jansz Fries, *Het Loon der Minnen. Een treurspel oft tragædie*. Hoorn 1600.
- * Fuyter 1654 L. de Fuyter, *Don Jan de Tessandier. Treur-Spel*. Amsterdam 1654.
- * Germez 1670 Adam Karels van Germez, *De Klaagende Kleazjenor en doolende Doristee*. Amsterdam 1670.
- Geuzenliedboek Anoniem, *Het geuzenliedboek, naar de oude drukken uit de nalatenschap van E.T. Kuiper*. Ed. P. Leendertz jr., Zutphen 1924-1925.
- * Graef 1665 H.D. Graef, *Aurora, en Stella of Zusterlijke Kroon-zucht. Blyspel*. Amsterdam 1665.
- * Graef 1669 H.D. Graef, *Joanna Koningin van Napels, of Den Trotzen Dwinger, Treur-bly-eindspel*. Amsterdam 1669.
- * Graef 1671 H.D. Graef, *Alcinea, of Stantvastige Kuysheydt. Treur-bly-eynd-spel*. Amsterdam 1671.
- * Gramsbergen 1650 M. Gramsbergen, *Kluchtighe Tragedie Of den Hartoog van Pierlepon*. Amsterdam 1650.
- * Grieck 1657 Claude de Grieck, *Don Japhet van Armenien. Bly-spel*. Amsterdam 1657.
- * Haecht 1561 Willem van Haecht, *Oordeel van Tmolus*. Antwerpen 1561.
- * Halmael 1699 Hendrik van Halmael, *Wysheid en Zotheid. Zinnespel, verciert met Vliegwerken, Zang, Dans, en Koopere Plaatens*. Amsterdam 1699.
- * Halmael 1708 Hendrik van Halmael, *Crispyn, en Crispiaan, Bedriegers, of de Gestrafte Beurs en Kelderplagen*. Amsterdam 1708.
- * Halmael 1708 Hendrik van Halmael, *De Geveinsde Kwaaker*. Amsterdam 1708.
- * Halmael 1711 Hendrik van Halmael, *De Koning van Luilekkerland. Blyspel; verciert met zang, en dans*. Titelprent vermeldt 1711, titelpagina Amsterdam 1714.
- * Halmael 1713 Hendrik van Halmael, *De Prins van Platte Marry, of de Schynheilige Bedrieger. Blyspel. Verciert met Zang, en Dans*. Amsterdam 1713.
- * Halmael 1714 Hendrik van Halmael, *Overdaad, en gierigheid. Zinnespel verciert door een Zangtragedie, Met dans, en prachtige Tooneelen. Op Maatzang gebracht door Monsr. Kooning*. Amsterdam 1714.
- * Haps 1699 Pieter van Haps, *De Mansmoer. Kluchtspel*. Amsterdam 1699.
- Harduyn 1620 Justus de Harduyn, *Goddelicke Lof-sanghen tot vermaekinghe van alle gheestighe lief-hebbers*. Gent 1620. Ed. O. Dambre, Antwerpen 1933.
- * Heemskerck 1647 Johan van Heemskerck, *Hebreeusche heldinne*. Rotterdam 1647.
- * Heerman 1639 Jacob Heerman, *Chryseide en Arimants. Treur-Bly-Eynde-Spel*. Amsterdam 1639.
- Helicon 1610 Anoniem, *Den Nederduytschen Helicon*. Haarlem 1610.
- * Herckmans 1624 E. Herckmans, *Slach van Vlaanderen*. Amsterdam 1624.
- * Heulen 1699 Christiaan van Heulen, *De Onbedreeve Minnaar. Kluchtspel*. Amsterdam 1699.
- * Heyden 1681 J. van der Heyden, *Cleander en Amaril, ofte gestadige liefde. Bly-einde spel*. Leeuwarden 1681.
- * Heynck 1650 Dirck Heynck, *De Gestrafte Kroonzucht. Treurspel*. Amsterdam 1650.
- * Heynck 1663 Dirck Heynck, *Veranderlyk Geval, of Standvastige Liefde*. Amsterdam 1663.

- Heyns 1606/1607 Zacharias Heyns (ed.), *Const-thoonende Iuweel, by de loflijcke stadt Haerlem ten versoecke van Trou moet blijcken, in 't licht gebracht*. Zwolle 1607 (de wedstrijd was in 1606).
- * Hooft 1613 Pieter Cornelisz Hooft, *Geeraerd van Velsen*. Amsterdam 1613. Ed. F.A. Stoett, Zutphen 1976.
- * Hooft 1602/1614 Pieter Cornelisz Hooft, *Theseus en Ariadne*. Geschreven 1602, gedrukt Amsterdam 1614. Ed. F.A. Stoett, Amsterdam 1900.
- * Hooft 1605/1615 Pieter Cornelisz Hooft, *Granida*. Geschreven 1605, gedrukt Amsterdam 1615. Ed. L. van Gemert m.m.v. L.P. Grijp. Amsterdam 1998.
- * Hooft 1617/1626 P.C. Hooft, *Baeto*. Amsterdam 1617. Ed. F. Veenstra, Culemborg 1970 (editie naar de eerste druk van 1626).
- * Hooft 1636 Pieter Cornelisz Hooft, *Paris oordeel*. Amsterdam 1636. In: T.H.J. Broekmans (ed.), *De 'Tafelspelen' van Pieter Cz. Hooft*. Amsterdam 1992.
- * Hooft 1622 W.D. Hooft, *Jan Saly*. Amsterdam 1622.
- * Hooft 1628 W.D. Hooft, *Cluchtigh Spel, Andrea de Piere, Peerde-kooper*. Amsterdam 1628.
- * Hooft 1630 W.D. Hooft, *Heden-daegsche Verlooren Soon*. Amsterdam 1630.
- * Houwaert 1621 J.B. Houwaert, *Narcissus en Echo*. Rotterdam 1621.
- * Hoven 1699 A. van Hoven, *Lof der Musyk. Kamer-spel*. Amsterdam 1699.
- * Huybert 1713 P.A. de Huybert, *De Vermiste Molenaar. Kluchtspel*. Amsterdam 1713.
- Huygens 1631 Constantijn Huygens, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*. Ed. A.H. Kan, Rotterdam 1946.
- Huygens 1641 Constantijn Huygens, *Ghebruyck of onghebruyck van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden*. Leiden 1641.
- Huygens 1647 Constantijn Huygens, *Pathodia sacra et profana occupati*. Parijs 1647.
- * I.N.S.L.M.N.S. 1662 *De Bedriegerij van de Licht-verkeerde boef*. Amsterdam 1662.
- * Jansz 1600 Lauris Jansz, *Een spel van sinnen beroerende het Cooren (1600)*. Ed. W.M.H. Hummelen en G.W.R. Dibbets, Zutphen 1985.
- Keersmaker 1577 Jacob de Keersmaker, *In dit teghenwoordighe Boeckken zijn veel schoone ende lieflijcke Brieuen. Van eenen ghenaeft Jacob de Keersmaecker, die hy wt zijnder gheuanckenisse ghesonden heeft*. Delft 1577.
- * Kemp 1623 Jacobus Kemp, *Moort van Sultan Osman*. Gorinchem 1623.
- * Kolm 1615 J.S. Kolm, *Baltaefsche Vrienden-Spieghel: wt levender jonste*. Amsterdam 1615.
- * Kolm 1622 J.S. Kolm, *Mahomet*. In: *Ghedencckboek*. Handschrift Amsterdam 1628.
- * Kolm 1624 J.S. Kolm, *'t Welcom-Speeltjen, Opde Vraghe Der Brabantsche Camer tot Amsterdam [= Levenders Reden-Feest]*. Amsterdam 1624.
- Konink 1698 Servaas de Konink jr., *Hollantsche Schouburgh en Pluggedansen, vermengelt met Sangh airen. Seer bequaem om op alle instrumenten gespeelt te worden*. 7 dln. Amsterdam 1698-1716, 1718 en 1721.
- * Koningh 1615 Abraham de Koningh, *Iephthah's ende zijn eenighe dochter. Treurspel*. Amsterdam 1615.
- * Koningh 1616 Abraham de Koningh, *Hagars Vluchte ende weder-komste*. Amsterdam 1616.
- * Koningh 1618 Abraham de Koningh, *Simsons treur-spel*. Amsterdam 1618. Ed. L. van Gemert m.m.v. N. Veldhorst en B. Wormgoor (in voorbereiding).
- Krook 1729 Enoch Krook, *Bloempjes, geplukt uit zynen Zangnimphs tuin: bestaande in: zeedige-, mengel-, snaakerige-, verjaar-, huwelyks-, zilvere en goude bruilofts- en lijk-bloempjes*. Amsterdam 1729.
- * Krul 1627 Jan Harmensz Krul, *Dianaes Treur-bly-eyndigh-Spel*. Amsterdam 1627.
- * Krul 1628 Jan Harmensz Krul, *Dianaes treur-bly-eyndig-spel*. Amsterdam 1628.
- * Krul 1628 Jan Harmensz Krul, *Amsterdamse Vryagie*. Amsterdam 1628.
- Krul 1628 Jan Harmensz Krul, *Vermakelijcke Uyren*. Amsterdam 1628.
- * Krul 1629 Jan Harmensz Krul, *Helena bly-eyndend-spel*. Amsterdam 1629. Ed. Amsterdam 1635.
- * Krul 1631 Jan Harmensz Krul, *Pastorael Bly-eyndigh-Spel van Cloris en Philida*. Amsterdam 1631.
- * Krul 1632 Jan Harmensz Krul, *Rozemondt en Raniclis. Bly-Eyndend-Spel*. Amsterdam 1632.

- * Krul 1634 Jan Harmensz Krul, *Diana*. Amsterdam 1634.
- * Krul 1634 Jan Harmensz Krul, *Inleydinge, Gedaen op de Amsterdamsche Musyck-Kamer, Ie blijft in Eelen doen*. In Mayo 1634. Amsterdam 1634. In: *Pampiere Wereld ofte Wereldsche Oeffeninge*. Amsterdam 1681, 215–221.
- * Krul 1634 Jan Harmensz Krul, *Pastorel Muzykspel van Juliana en Claudiaen*. Amsterdam 1634.
- Krul 1634 Jan Harmensz Krul, *Minnelycke Sangh-Rympies*. Amsterdam 1634.
- Krul 1634 Jan Harmensz Krul, *Minne-Beelden: toe-ghhepast, de lievende ionckheyt*. Amsterdam 1634.
- * Krul 1635 Jan Harmensz Krul, *Theodorus en Dianira*. Amsterdam 1635.
- * Krul 1637 Jan Harmensz Krul, *'t Vonnis van Paris, en d'onschaeckinghe van Helena*. Amsterdam 1637.
- * Krul 1639 Jan Harmensz Krul, *Alcip en Amarillis*. In: *Minnespiegel ter Deughden*. Amsterdam 1640.
- * Krul 1641 Jan Harmensz Krul, *Rosilion en Rosanire. Bly-eynde-Spel. Wt de fransche Astrea in Nederduytsche Rijmen gestelt*. Amsterdam 1641.
- * Krul 1643 Jan Harmensz Krul, *Diana*. Amsterdam 1643.
- * Krul 1644 Jan Harmensz Krul, *Liefdbloeyends Offerande*. Amsterdam 1644.
- Lairesse 1740 G. de Lairesse, *Groot schilderboek, of grondig, volledig en beredeneerd onderwijs in de schilderkunst*. Amsterdam 1740.
- Laurierkrans 1643 Anoniem, *Nieu dubbelt Haerlems-Lietboek Ghenaemt den Laurier-Krans, der Amoureuzen*. Haarlem 1643.
- * Lawet 1571 R. Lawet, *Gheestelick meyspel van tReyne Maecxsele (1571)*. Ed. L. Scharpé. Amsterdam/Leuven 1906.
- * Leeuw 1662 Adriaan Leeuw, *De Vryer-zieke Vryster, of 't Huwelik van Niet. Kluchtspel*. Amsterdam 1662.
- * Leeuw 1669 Adriaan Leeuw, *Klucht van Piramus en Thisbe, ofte Boertig Treurspel*. Amsterdam 1669.
- * Lemborch 1600 Otto van Lemborch, *Een nieuwe commedia, van den loep jegenwordiges tydts*. Z.p. 1600.
- * Lemmers 1651 J. Lemmers, *Scipio. Bly-endigh Spel*. Amsterdam 1651.
- * Lemmers 1688 J. Lemmers, *Het Gasthuis der Gekken. Tooneelspel*. Amsterdam 1688.
- Liede-Boeck 1702 Anoniem, *'t Groot Hoorns, Enkhuyser en Alkmaerder Liede-Boeck, Versiert met veel mooye Bruylofts-liedekens en Gesangen*. Amsterdam 1702.
- Liedekens 1569 Anoniem, *Veelderhande Liedekens*. Franeker 1569.
- Liet-boec 1605 Anoniem, *Prinsesse Liet-boec*. Amsterdam 1605.
- * Lingelbach 1669 David Lingelbach, *De Liefde van Diana en Endimion, Treurspel Met Konst- en Vlieghwerken*. Amsterdam 1669.
- * Lingelbach 1686 David Lingelbach, *De Liefde van Amintas en Amarillis, vertoont op de Nederduytsche opera tot Buyksloot*. Amsterdam 1686.
- Lodenstein 1676 J. van Lodenstein, *Uyt-spanningen, behelsende Eenige Stigtelyke Liederen en andere Gedigten*. Utrecht 1676.
- * Lust 1652 S. van der Lust, *Ongheblanckette Maria Stuart*. Haarlem 1652.
- * Lust 1660 S. van der Lust, *Herstelde Hongers-dwangh, of Haerlems langh en strenghe Belegeringhe. Treur-spel*. Haarlem 1660.
- Luyken 1671 Jan Luyken, *Duytse Lier*. Amsterdam 1671.
- * Maas 1700 H. Maas, *Gentilhome bourgeois, ofte burgerlycken edelman*. Amsterdam 1700.
- * Macropedius 1535 Georgius Macropedius, *Aluta (1535)*. Ed. Jan Bloemendal en Jan W. Steenbeek, Voorthuizen 1997.
- Mander 1599 Karel van Mander, *De Harpe oft des Hertens Snaren-spel*. Haarlem 1599.
- Mander 1616 Karel van Mander, *Uytleeggingh op den Metamorphosis Pub. Ovidii Nasonis*. Amsterdam 1616.
- Mengel-Moez 1658 Anoniem, *Het Eerste Deel Van de Amsterdamsche Mengel-Moez. Bestaende Uit veelderhande Bootzigh, en Geestigh Rym-tuigh, als Kusjens, Minne-deunen, Verjaar-zangen, Drink-lieden*. Amsterdam 1658.
- * Meyer 1667 Lodewijk Meyer, *Ghulde Vlies, Treurspel Met Konst- en Vlieghwerken*. Amsterdam 1667.

- * Meyer 1670 Lodewijk Meyer, *Het Spokend Weeuwte*. Amsterdam 1670.
- * Meyer 1671 Lodewijk Meyer, *Voor- én Naspél, Gemaakt om vertoond te worden by De Malle Wedding, óf Gierige Geeraard, Blyspel*. Amsterdam 1671.
- * Meyer 1679 Lodewijk Meyer, *Tieranny van Eigenbaat In het Eiland van Vrije Keur, Zinnespel*. Amsterdam 1679.
- * Meyer 1682 Lodewijk Meyer, *Kluchtspel, van het Gedwongen Houwelyck, of Mariage Forcé*. Amsterdam 1682.
- * Meyer 1689 Lodewyk Meyer, *De Gelukte List, of Bedrooge Mof. Kluchtspel*. Amsterdam 1689.
- * Meyster 1655 E. Meyster, *Hemelsch Land-Spel, of Goden Kout, Der Amersfoortsche Landdouwten*. Eerste deel. Amsterdam 1655.
- * Mildert 1618 A. van Mildert, *Virginia*. Amsterdam 1618.
- * Mildert 1631 A. van Mildert, *Boertighe Clucht: Van Sr. Groen-Geel*. Amsterdam 1631.
- * Mildert 1632 A. van Mildert, *Harcilia*. Amsterdam 1632.
- Minnebeeckje 1645 Anoniem, *Amsteldams Minnebeeckje*. Amsterdam ca. 1645.
- Minneplicht 1625 Anoniem, *Minne-plicht ende Kuysheyt-Kamp als mede Verscheyden Aardighe en Geestige Nieuwe Liedekens en Sonnetten*. Amsterdam 1625.
- Minne-zuchjens 1643 Anoniem, *Het Eerste Deel van d'Amsteldamsche Minne-zuchjens*. Amsterdam 1643.
- * Molenhof 1658 J. Molenhof, *De Krollende Ritzaart, met de Gulde legenden van Jan van Tongeren. Klucht*. Amsterdam 1658.
- * Moor 1630 Hendrick Moor, *Hel en Hemelvaert van Theodore en Constancy. Treur-Blyeynde-Spel*. Amsterdam 1630.
- * Moor 1630 Hendrick Moor, *Engelsche Tragedie: ghemaecten Geck*. Amsterdam 1630.
- * Moor 1635 Hendrick Moor, *Olimphia*. Amsterdam 1635.
- Nachtegaal 1659 Anoniem, *De Nieuwe Haagsche Nachtegaal vol van de Nieuwste Deunen en aartigste zangen*. Amsterdam 1659.
- * Neuye 1664 J. Neuye, *Eneas of Vader des Vaderlants*. Amsterdam 1664.
- * Nieuwelant 1624 G. van Nieuwelant, *Aegyptica*. Antwerpen 1624.
- * Nooseman 1644 J. Nooseman, *Hans van Tongen, Razende-Liefdens-Eynd*. Amsterdam 1644.
- * Nootmans 1627 P. Nootmans, *Spel, Van den bloedigen Slach van Pavyen*. Amsterdam 1627.
- * Norel 1692 Rob Norel, *De Listige Minnaars, of de Jonker Boer, en Boer Jonker. Blyspel*. Amsterdam 1705.
- * N.V.M. 1699 N.V.M., *Broeder-moort, gepleeght aen Jan de Wit, raet-pensionaris van Holland, en Cornelis de Wit, ruwaardt van Putten, geschiedt den 20. Aug. 1672. in 's Gravenhage*. Amsterdam 1699.
- * Ogier 1682 G. Ogier, *De seven Hoof-sonden speels-ghewys vermakelyck ende leersaem voor-gestelt*. Amsterdam 1682.
- Olipodrigo 1654 Anoniem, *De Olipodrigo bestaande In vrolijk Gezangen*. Eerste deel, Amsterdam 1654.
- Opdisser 1677 Anoniem, *Den Vermakelijcken Opdisser*. Amsterdam, tweede deel 1677.
- Padbrué 1646 C.T. Patbrué, *De Tranen, Petri ende Pauli, Door I.V. Vondel. Op muzyck gebracht, met 2, 3, 4, en 5, Stemmen, en een Gemeene-Grondstern*. Amsterdam 1646.
- * Paffenrode 1671 J. van Paffenrode, *De klucht van Sr. Filibert, genaemt Oud-Mal. Op het spreek-woort: als oud-mal begint te scheuren, soo is 'er geen stoppen aen*. Amsterdam 1671.
- * Peele 1584 George Peele, *The Arraignment of Paris* (1584). In: *The Works of George Peele*. Ed. A.H. Bullen, Washington/New York 1966.
- Pegasus 1627 Anoniem, *Amsteldamsche Pegasus*. Amsterdam 1627.
- * Pels 1668 Andries Pels, *Julfus. Blyspel*. Amsterdam 1668.
- * Pels 1682 Andries Pels, *De Schilder door Liefde. Blyspel*. Amsterdam 1682.
- * Pels 1684 Andries Pels, *De Verwaande Hóllandsche Franschman. Blyspel*. Amsterdam 1684.
- Pels 1684 Andries Pels, *Minne-liederen en mengelzangen*. Amsterdam 1684.
- Pels 1717 Andries Pels, *Mengelzangen*. Amsterdam 1717.
- * Peys 1680 Adriaan Peys, *d'Advocaet Sonder Study*. Amsterdam 1680.

- * Peys 1681 Adriaan Peys, *De Toveryen van Armida, of het Belegerde Jeruzalem, Treur-spel; Met konst- en Vliegwerken.* 's-Gravenhage 1681.
- * Pinto 1695 Isaac de Pinto, *De Knorrepot, of de Gestoorde Doctor. Blyspel.* Amsterdam 1695.
- * Pook 1707 Jan Pook, *De Dood van Eigenbaat: of de herstelde Wil, in het Eiland van Vrye Keur; zinnespel.* Amsterdam 1707.
- * Potter 1650 D. de Potter, *Den Getrouwen Herder.* Amsterdam 1650.
- * Pouwelsz 1540 Reynier Pouwelsz, *'Tspel van de Christenkercke* (1540). Ed. G.A. Brands, Utrecht 1921.
- Prieel 1617 Anoniem, *Het Prieel der Gheestelicker Melodië.* Antwerpen 1617.
- * Questiers 1633 Salomon Davidsz Questiers, *Griecxsen Amadis.* Amsterdam 1633.
- * Questiers 1665 Catharina Questiers, *D' Ondanckbare Fulvius en Getrouwe Octavia, Blyspel.* Amsterdam 1665
- * Rijk 1692 J. de Rijk, *De Besteedster van Meisjes en Minnemoers; of School Voor de Dienstmeiden. Kluchtspel.* Amsterdam 1692.
- * Rijk 1699 Frans Rijk, *Andromeda. Treurspel. Verciert met Zang, Dans, Konst-en Vliegwerken.* Amsterdam 1699.
- * Rijk 1714 Frans Rijk, *Krispyn Dragonder; Kluchtspel.* Amsterdam 1714.
- * Robyn 1647 W. Robyn, *Ferdinand en Oratyn, of Tooneel der Dwaeshey.* Amsterdam 1647.
- * Rodenburgh 1616 Theodore Rodenburgh, *Batavische Vryagie-Spel.* Amsterdam 1616.
- * Rodenburgh 1616 Theodore Rodenburgh, *Keyser Otto den Derden en Galdrada Bly-Eynde-Spel.* Deel 1. Amsterdam 1616.
- * Rodenburgh 1600/1617 Theodore Rodenburgh, *Anna Rodenburghs trouwen Batavier Treur-bly-eynde-spel.* Geschreven 1600, gedrukt Amsterdam 1617.
- * Rodenburgh 1617 Theodore Rodenburgh, *Casandra Hertoginne van Borgonie, en Karel Baldeus Treur-bly-eynde-Spel.* Amsterdam 1617.
- * Rodenburgh 1617 Theodore Rodenburgh, *Hertoginne Celia en Grave Prospero Bly-eynde-spel.* Amsterdam 1617.
- * Rodenburgh 1617 Theodore Rodenburgh, *Ialoersche Studenten Bly-Eyndende Spel.* Leiden 1617.
- * Rodenburgh 1617 Theodore Rodenburgh, *Melibéa Treur-bly-eynde-spel.* Amsterdam 1617.
- * Rodenburgh 1618 Theodore Rodenburgh, *Treur-bly-eynde-spel van Alexander.* Amsterdam 1618.
- * Rodenburgh 1618 Theodore Rodenburgh, *Rodomont en Isabella Treurspel.* Amsterdam 1618.
- * Rodenburgh 1619 Theodore Rodenburgh, *Hertoginne van Savoye en Don Juan de Mendossa.* Amsterdam 1619 (Afschrift van het handschrift door J. Alblas, kopie Meertens Instituut Amsterdam).
- * Rodenburgh 1619 Theodore Rodenburgh, *Bruylofts Eergaef.* Amsterdam 1619.
- Rodenburgh 1619 Theodore Rodenburgh, *Eglentiers Poëtens Borst-Weringh.* Amsterdam 1619.
- * Rodenburgh 1628 Theodore Rodenburgh, *Hoecx en Cabeliaws.* Amsterdam 1628.
- * Rodenburgh 1632 Theodore Rodenburgh, *Aurelia. Treur blij eijnde.* Amsterdam 1632.
- * Rodenburgh 1634 Theodore Rodenburgh, *Mays Treur-bly-eynde-Spel.* Amsterdam 1634.
- * Roelandt 1625 H. Roelandt, *Biron.* Amsterdam 1629.
- * Roggeveen 1669 Arent Roggeveen, *'t Nederlantsche treur-spel.* Middelburg 1669.
- Rommelzoo 1655 Anoniem, *De Nieuwe Hofsche Rommelzoo.* Amsterdam 1655.
- Rycen 1588 Christiaan Rycen, *Tgetuygenisse, ende de nae-ghelaeten Schriften.* Haarlem 1588.
- * Ryndorp 1690 J. van Ryndorp, *De Geschaakte Bruid, of De Verliefde Reizegers; Blyspel.* Amsterdam 1690.
- * Ryndorp/Buysero 1700 J. van Ryndorp en D. Buysero, *Het Boere Opera, of Kloris en Roosje.* Amsterdam 1700.
- Sanderus 1671 Josua Sanderus, *'sWeerelds gods-diensten of, Vertoog van alle de religien en ketteryen in Asia, Africa, America en Europa, van 't begin des weereldts, tot desen tegenwoordigen tijdt toe.* Amsterdam 1671.
- * Santen 1617 G. van Santen, *Lichte Wigger.* Leiden 1617.
- * Schabaelje 1617 D. Schabaelje, *Spel des geschils tot Athenen, Ghenomen uyt het 17. Cap. van de Handelinghen der Apostelen.* Amsterdam 1617.

- * Schipper 1644 J.J. Schipper, *Ariane, Treur-Spel*. Amsterdam 1644.
- * Schipper 1656 J.J. Schipper, *Onvergelijkelijke Ariane in Thessalien*. Amsterdam 1656.
- * Schouwenbergh 1647 Schouwenbergh, *Sigismundus, Prince van Polen, of 't Leven is een droom, Bly-eyndig Treur-spel*. Brussel 1647. Ed. Amsterdam 1668.
- * Serwouters 1659 J. Serwouters, *Hester, oft Verlossing der Jooden*. Amsterdam 1659.
- * Shirley 1640-1646 John Shirley, *The Constant Maid* (1640) en *The Triumph of Beauty* (1646). In: W. Gifford en A. Dyce (ed.), *The Dramatic Works and Poems of John Shirley*. New York 1966.
- Smeerbol 1645 J. Smeerbol, *Bruylofts-Kost, Bestaande in verscheyden zedighe en boertighe Echts-Gezangen*. Amsterdam, na 1645.
- * Smids 1688 Ludolph Smids, *De Geschaakte Cinthia, Kluchtspel*. Amsterdam 1688.
- * Smit 1620 G. Smit, *Absaloms treur-spel*. Amsterdam 1620.
- * Smidt 1668 Joannes Smidt, *Eurymedon en Pasithea of Geluckigh Bedrogh, Bly-eyndendt Treurspel*. Amsterdam 1668.
- * Soet 1645 H.J. Soet, *Batavische Eneas*. Alkmaar 1645.
- Somerbloempjes 1646 Anoniem, *Haerlemsche Somer-Bloempjes*. Haarlem 1646.
- * Soolmans 1671 J. Soolmans, *De Gedwongen Doctor, Klucht-spel*. Amsterdam 1671.
- Speybroeck 1670 M. van Speybroeck, *Syons Wijn-bergh, Inhoudende Verscheyden Schrijftuerlijcke Liedekens*. Vlissingen 1670.
- Stalpart 1671 J.B. Stalpart van der Wiele, *Extractum Catholicum*. Leuven 1631.
- Stapel 1692 C. Stapel, *Lusthof der Zielen. Beplant met verscheiden soorten van Geestelijke Gezangen*. Rotterdam 1692.
- Starter 1621 J.J. Starter, *Friesche Lust-Hof*. Amsterdam 1621.
- * Starter 1621 J.J. Starter, *Daraide*. Amsterdam 1621.
- * Starter 1621 J.J. Starter, *Kluchtigh t'Samen-Gesang Van dry Personagien*. Amsterdam 1621.
- Stootkant 1655 Anoniem, *Stootkant of Nieuwe-Jaars-Gift, aan de Amstelsche Jonkheid*. Amsterdam 1655.
- * Struys 1631 Jacob Struys, *Styrus en Ariane. Droef-eynde-spel*. Amsterdam 1631.
- * Struys 1634 Jacob Struys, *Romeo en Iuliette*. Amsterdam 1634.
- * Struys 1634 Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina, met de Bruyloft van Pluto*. Amsterdam 1634.
- Swaen 1664 G. de Swaen, *Den Singende Swaen*. Antwerpen 1664.
- Sweerts 1690 Cornelis Sweerts, *Nieuwe Boertige en Ernstige Minne-Zangen*. Amsterdam ca. 1690.
- Sweerts 1694 Cornelis Sweerts, *Mengelzangen en Zinnebeelden*. Amsterdam 1694.
- * Sweerts 1694 Cornelis Sweerts, *Den verliefden Rykaart/Den verliefden Gryn bedrogen. Blyspel*. Ed. Amsterdam 1722.
- Sweerts 1705 Cornelis Sweerts, *Boertige en Ernstige Minnezangen*. Amsterdam 1705.
- * Swol 1630 Jan van Swol, *Margrietje*. Amsterdam 1630. Ed. Rotterdam 1634.
- * Swol 1637 Jan van Swol, *Constantinus*. Amsterdam 1637.
- * Takama 1658 Henrik Takama, *Blyspel van de Grilligers*. Amsterdam 1658.
- Tengnagel 1639 M.G. Tengnagel, 'Amsteldamsche Lindebladen'. In: Idem, *Alle werken. Waarin opgenomen de paskwilen die ten onrechte aan Tengnagel toegeschreven zijn*. Ed. J.J. Oversteegen, Amsterdam 1969, 205 e.v.
- * Tengnagel 1643 M.G. Tengnagel, *De Spaensche Heidin, Bly-spel*. Amsterdam 1643.
- Tengnagel 1652 M.G. Tengnagel, 'D'onbekende Voerman van 't Schou-burgh'. In: Idem, *Alle werken*. Amsterdam 1969, 554 e.v.
- Til 1692 Salomon van Til, *Digt- sang- en speel-konst, soo der ouden, als bysonder der Hebreen*. Dordrecht 1692.
- * Toledo 1669 J. van Toledo, *Gestrafte Ontugt. Vertoont in de Liefde van Helionore, en Zanobio. Treurspel*. Amsterdam 1669.
- * Verwers 1644 Catharina Verwers, *Spaensche Heydin*. Amsterdam 1644.
- * Vincent 1708 Ysbrand Vincent, *Ondergang van Eigenbaat In het Eiland van Vrye Keur; zinnespel*. Amsterdam 1708.
- * Vincent 1709 Ysbrand Vincent, *Loon naar Werk; Kluchtspel*. Amsterdam 1709.
- * Vincent 1712 Ysbrand Vincent, *De Belachelyke Serenade. Kluchtspel*. Amsterdam 1712.

- Vingertuig 1645 Thomas Fontein (ed.), *Arions Vingertuig, Opdeunende Verscheide Minneklagjes, Koozingen, Boertigheên, en andre Rijmpjes en Gezangen*. Haarlem 1645.
- * Vollenhove 1661 B. Vollenhove, *Broedermoort te Tranziane. Treurspel*. Amsterdam 1661.
- * Vondel 1612 Joost van den Vondel, *Het Pascha Ofte De Verlossinge Israels wt Egijpten. Tragedycomedischerwijse een yeder tot leeringh opt tonneel gestelt*. Schiedam 1612.
- * Vondel 1640 Joost van den Vondel, *Gebroeders. Treurspel*. Amsterdam 1640.
- * Vondel 1647 Joost van den Vondel, *Leeuwendalers. Lantspel*. Amsterdam 1647.
- * Vondel 1647 Joost van den Vondel, *Jozef in Egypte*. Amsterdam 1647.
- * Vondel 1654 Joost van den Vondel, *Lucifer. Treurspel*. Amsterdam 1654.
- Vondel 1655 Joost van den Vondel, *Inwydinge van 't Stadthuis t'Amsterdam*. Amsterdam 1655. Ed. Saskia Albrecht e.a., Muiderberg 1982.
- * Vondel 1659 Joost van den Vondel, *Jephtha of offerbelofte. Treurspel*. Amsterdam 1659.
- * Vondel 1663 Joost van den Vondel, *Faëton Of Reuckelooze Stoutheit. Treurspel*. Amsterdam 1663.
- * Vondel 1664 Joost van den Vondel, *Adam in Ballingschap, of aller treurspeelen treurspel*. Amsterdam 1664.
- * Vondel 1668 Joost van den Vondel, *Herkules in Trachin. Treurspel*. Amsterdam 1668.
- * Vos 1641 Jan Vos, *Aran en Titus, of wraak en weerwraak*. Amsterdam 1641.
- * Vos 1642 Jan Vos, *De Klucht van Oene*. Amsterdam 1642.
- * Vos 1644 Isaac Vos, *Klucht van de Mof*. Amsterdam 1644.
- * Vos 1649 Isaac Vos, *Singende-Klucht van Pekelharing in de kist*. Amsterdam 1649.
- * Vos 1650 Isaac Vos, *Klucht van Robbert Leverworst*. Amsterdam 1650.
- * Vos 1667 Jan Vos, *Medea. Treurspel*. Amsterdam 1667.
- * Voskuyl 1636 Meynert Voskuyl, *Kuyssche Roelandyne Bly-Eynde-Spel*. Amsterdam 1636.
- * Voskuyl 1637 Meynert Voskuyl, *Bellaria en Pandostos Treur-Spel. Eerste Deel*. Amsterdam 1637.
- * Voskuyl 1637 Meynert Voskuyl, *Dorastus en Fauniaas Treur-bly-eyndend' Spel. Het Tweede Deel*. Amsterdam 1637.
- * Voskuyl 1639 Meynert Voskuyl, *Ouden en Jonghen Hillebrant. Bly-Eynde-Spel*. Amsterdam 1639.
- * Voskuyl 1639 Meynert Voskuyl, *Fiameta*. Amsterdam 1640.
- Vossius 1647 G.J. Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*. Amsterdam 1647.
- Vreugdebeekje 1645 Anoniem, *Amsterdams Vreugdebeekje*. Amsterdam 1645.
- Vreughdebron 1643 Anoniem, *Sparens Vreughden-Bron*. Haarlem 1643.
- Vrolikheyd 1647 Anoniem, *Amsteldamse Vrolikheyd*. Amsterdam 1647.
- Wellens 1612 Boudewijn Jansz Wellens, *'t Vermaeck der Jeught*. Franeker 1612.
- * Wels 1666 D. Wels, *Den dollen Amintas, oft Verloste Minne-plaag*. Amsterdam 1666.
- * Wyze 1650 Joris de Wyze, *Voorzigtige Dolheit, Hof-spel*. Amsterdam 1650.
- * Zeeryp 1646 Pieter van Zeeryp, *Arfleura en Brusanges. Droef Bly-eyndend Spel*. Amsterdam 1646.
- * Zeeryp 1653 Pieter van Zeeryp, *De Dood van Brutus en Cassius. Treur-spel*. Amsterdam 1653.
- * Zoet 1640 Jan Zoet, *Clorinde en Dambise. Bly-Eynd-Spel*. Amsterdam 1640.
- * Zoet 1640 Jan Zoet, *Olimpias Treur-spel*. Amsterdam 1640.
- * Zoet 1641 Jan Zoet, *Thimoklea*. Amsterdam 1641.
- * Zoet 1648 Jan Zoet, *Zabynaja, of Vermomde Loosheid. Pots-spel*. Amsterdam 1648.
- * Zoet 1650 Jan Zoet, *Kornelia Bentivogli, of Geluckige Ongelucken*. Amsterdam 1650.
- Zoet 1675 Jan Zoet, *Hel en Heemel. Of Poëtische Vertooningen. Begrijpende 't Begin, Midden, en Einde der Spaanze, en Fransze Oorloogen*. Amsterdam 1675.

BIBLIOGRAFIE

- Adolf Aber, *Die Musik im Schauspiel*. Leipzig 1926.
- Wouter Abrahamse, 'Schaken en liefdesverdriet in Keyser Otto den derden van Theodore Rodenburgh'. In: *Literatuur* 10, 4 (1993), 200-206.
- Wouter Abrahamse, 'Gekabaste cierselen. Bronnen van Theodore Rodenburgh'. In: *Nederlandse letterkunde* 1, 4 (1996), 367-376.
- Wouter Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh (1574-1644)*. Amsterdam 1997.
- W. Abrahamse en A. Fleurkens (red.), *Kort tijt-verdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca. 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*. Amsterdam 1996.
- Ben Albach, *Langs kermis en hoven. Ontstaan en kroniek van een Nederlands toneelgezelschap in de 17de eeuw*. Zutphen 1977.
- Ben Albach, '30 juni 1655: Ariana Nooseman ontvangt f 76,50 voor zeventien optredens in de Schouwburg. De eerste vrouw op het toneel van de Schouwburg'. In: Erenstein 1996, p. 234-241.
- Ben Albach, 'Morianen en morendansen op het toneel van de Amsterdamse Schouwburg 1648-1651'. In: *De zeventiende eeuw* 13, 2 (1997), 385-399.
- Detlef Altenburg, 'Bühnenmusik'. In: Blume en Finscher 1995.
- Ton Amir, '26 mei 1665: de opening van de verbouwde Schouwburg te Amsterdam. Van suggestie naar illusie; kunst- en vliegwerken in de Amsterdamse Schouwburg'. In: Erenstein 1996, 258-265.
- Pieter Andriessen, *Carel Hacquart (±1640-1701?). Een biografische bijdrage*. Brussel 1974.
- James R. Anthony, 'Sommeil'. In: Sadie 2001.
- Alessandro Arcangeli, 'Play and health in medical literature'. In: *De zeventiende eeuw* 15, 1 (1999), 3-11.
- Linda Phyllis Austern, *Music in English children's drama's of the later renaissance*. Philadelphia 1992.
- Linda Phyllis Austern, 'Alluring the auditorie to effeminacie: Music and the idea of the feminine in early modern England'. In: *Music and letters* 74 (1993), 343-354.
- Linda Phyllis Austern, 'Musical treatments for lovesickness: the early modern heritage'. In: P. Horden (ed.), *Music as medicine. The history of music therapy since antiquity*. Aldershot [etc.] 2000, 213-245.
- Ruth van Baak Griffioen, *Jacob van Eyck's Der Fluyten Lust-Hof (1644-ca. 1655)*. Utrecht 1991.
- D.J. Balfourt, *Het muziekleven in Nederland in de 17de en 18de eeuw*. 2de herz. dr. door Rudolf Rasch. Den Haag 1981.
- D. Barnett, 'La rhétorique de l'opéra'. In: *xviii siècle* 132 (1981) [spec. nr. 'Rhétorique du geste et la voix à l'âge classique'], 335-355.
- C.R. Baskerville, *The Elizabethan jig and related song drama*. Chicago 1965.
- T. Becker, R. Woebis en M. Zenck, 'Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen'. In: *Die Musikforschung* 56, 3 (2003), 272-281.
- H.C. van Bommel, *Bibliografie van de werken van Jan Hermans Krul*. 2 dln. Arnhem 1984.
- Gerald E. Bentley, *The profession of player in Shakespeare's time 1590-1642*. New Jersey 1984.
- D.J.M. ten Berge, 'Het Nederlandse pastorale spel'. In: *De nieuwe taalgids* 69, 1 (1976), 33-38.
- D.J.M. ten Berge, 'De Koningklyke herderin Aspasia van Jacob Cats (1)'. In: *De nieuwe taalgids* 69, 4 (1976), 315-335.
- Elise Bickford Jorgens, 'The singer's voice in Elizabethan drama'. In: M.C. Horowitz, A.J. Cruz en W.A. Furman (ed.), *Renaissance rereadings. Intertext and context*. Urbana/Chicago 1988, 33-47.
- Anton Blok, 'Charivari's als purificatie-ritueel'. In: Rooijackers en Romme 1989, 266-280.
- F. Blume en L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [etc.] 1995.
- F.C. van Boheemen en Th.C.J. van der Heijden, *Retoricaal memoriaal. Bronnen voor de geschiedenis van de Hollandse rederijkerskamers van de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw*. Delft 1999.
- Johannes Bolte, *Die Singspiele der englischen Komoedianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien*. Liechtenstein 1977 (1e dr. 1893).

- H. Bongers, *Leven en werk van D.V. Coornhert*. Amsterdam 1978.
- Dieter Borchmeyer, 'Libretto'. In: Blume en Finscher 1995.
- Eugène Borrel, 'La musique au théâtre au xviiie siècle'. In: *xviiie siècle* 39 (1958) [spec. nr. 'La vie théâtrale au xviiie siècle'], 184-195.
- Wim Bosmans, *Traditionele muziek in Vlaanderen*. Leuven 2002.
- William R. Bowden, *The English dramatic lyric, 1603-1642. A study in Stuart dramatic technique*. New Haven/London 1951.
- S.A.M. Bottenheim, *De opera in Nederland*. Amsterdam 1946.
- M.C. Bradbrook, *Themes and conventions of Elizabethan tragedy*. Cambridge 1980 (1e dr. 1935).
- G.W. Brandt en W. Hogendoorn, *Theatre in Europe. A documentary history. German and Dutch theatre 1600-1848*. Cambridge 1993.
- P. van den Brink en J. de Meyere (red.), *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*. Zwolle/Utrecht 1993.
- S. Brinkkemper en I. Soepnel, *Apollo en Christus. Klassieke en christelijke denkbelden in de Nederlandse renaissance-literatuur*. Zutphen 1989.
- Melania Bucciarelli, *Scène di vaticinio nell'opera del seicento*. 2 dln. Roma 1990-1991.
- Melania Bucciarelli, *Italian opera and European theatre, 1680-1720. Plots, performers, dramaturgies*. Turnhout 2000.
- Julian Budden, 'Serenade'. In: Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of opera*. London 1992, 317.
- F.L.W.M. Buisman-de Savornin Lohman, 'Vondel, Horatius en David'. In: *Hermeneus* 21 (1950), 43-53.
- W.J.C. Buitendijk (ed.), *Toneelwerken van Jan Vos. Aran en Titus. Oene. Medea*. Assen/Amsterdam 1975.
- Christiane Caemmerer, *Siegender Cupido oder triumphierende Keuschheit. Deutsche Schäferspiele des 17. Jahrhunderts dargestellt in einzelnen Untersuchungen*. Stuttgart 1998.
- Mary Chan, *Music in the theatre of Ben Jonson (1573-1637)*. Oxford 1980.
- Dirk Coigneau, 'Een vreugdhich liedt moet ick vermanen. Positie en gebruikswijzen van het rederijkerslied'. In: J.B. Oosterman, Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middelieeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, 255-267, 404-413.
- Dirk Coigneau, 'Strofische vormen in het rederijkerstoneel'. In: Ramakers 1994, 17-58.
- Dirk Coigneau, '3 mei 1517: De twee plaatselijke rederijderskamers organiseren een interlokale liederenwedstrijd. Muziek bij de rederijkers'. In: Grijp 2001, 116-121.
- Dirk Coigneau, Elly Cockx-Indestege en Werner Waterschoot, *Uyt Ionsten Versaemt. Het landjuweel van 1561 te Antwerpen*. Brussel 1994.
- Ingeborg de Cooman, 'Dances and ballet in seventeenth-century theatre of the Southern Netherlands'. In: B. Ravelhofer, *Terpischore 1450-1900. Proceedings International dance conference Ghent 11-18 April*. Gent 2000, 115-130.
- Ingeborg de Cooman, 'Van podium naar liedboek. Guilelmus Bolognino en de toneelliederen in Dorothea Maeghet ende Martelresse (1641)'. In: *De zeventiende eeuw* 19, 2 (2003), 212-219.
- Hans Croiset, [zijn opvatting verwoord in] 'De toekomst van de zeventiende eeuw. Verslag van het op 30 augustus 2002 gehouden colloquium in het Rijksmuseum te Amsterdam'. In: *De zeventiende eeuw* 19, 1 (2003), 3-12.
- Albert Delahaye, *Archief van het stadsbestuur van Zevenbergen tot 1810*. Zevenbergen 1961.
- Alan C. Dessen en Leslie Thomson, *A dictionary of stage directions in English drama 1580-1642*. Cambridge 1999.
- Norbert Dubowy, 'Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685-1686)'. In: *Analecta musicologia* 30, 1 (1998), 167-235.
- Norbert Dubowy, 'Templi, vergini e sacerdoti: Aspekte des Sakralen in der Venetianischen Opera Seria um 1800'. In: F. Passadore en F. Rossi, *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna*. Atti del convegno internazionale di studi 1997. Venezia 2000, 315-349.
- Vincent Duckles, 'The music for the lyrics in early seventeenth-century English drama: a bibliography of the primary sources'. In: Long 1968, 117 e.v.
- Hans Peter Duerr, *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*; dl. 1. Frankfurt am Main 1988.
- H. Duits, A.J. Gelderblom, M.B. Smits-Veldt (red.), *Eer is het lof des deuchts. Opstellen over renaissance en classicisme aangeboden aan dr. Fokke Veenstra*. Amsterdam 1986.
- Henk Duits, '11 november 1621. De Amsterdamse kerkenraad stuurt twee afgezanten naar de burgemeesters om te klagen over een opvoering van Samuel Costers Iphigenia in de Nederduytsche Academie. De moeizame relatie tussen kerk en toneel in de zeventiende eeuw'. In: Erenstein 1996, 178-185.
- Catherine M. Dunn, 'The function of music in Shakespeare's romances'. In: *Shakespeare quarterly* 20 (1969), 391-405.

- G. van Eemeren, 'Dramatische auteurs uit de periode 1600–1650 en sommige van hun voorkeuren. Een eerste overzicht'. In: G. van Eemeren en F. Willaert (red.), *'t Onderzoek leert. Studies over middeleeuwse en zeventiende-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van Prof. L. Rens*. Amersfoort/Leuven 1986, 165–178.
- G. van Eemeren. 'Echo-scènes in Nederlandse toneelstukken uit de eerste helft der zeventiende eeuw'. In: Duits, Gelderblom en Smits-Veldt 1986, 63–76.
- G. van Eemeren, *Elck raep wat. Inhoudsopgaven van de ernstige Nederlandstalige toneelstukken uit de periode 1575–1650*. 2 dln. Antwerpen 1991–1994.
- G. van Eemeren en H. Meeus, *Genres in het ernstige renaissance-toneel der Nederlanden 1626–1650*. Leuven/Amersfoort 1994.
- R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam 1996.
- T. Evans, F.W. Sternfeld (e.a.), 'Incidental music'. In: Sadie 2001.
- Paolo Fabbri, *Il secolo cantante*. Bologna 1990.
- Paolo Fabbri, 'On the origins of an operatic topos: the mad-scene'. In: I. Fenlon en T. Carter (ed.), *Con che soavità. Studies in Italian opera, song, and dance 1580–1740*. Oxford 1995, 157–195.
- G.L. Finney, *Musical backgrounds for English literature 1580–1650*. New Brunswick/New Jersey 1961.
- Leonard Forster, 'Dutch'. In: A.T. Hatto (ed.), *Eos. An inquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*. Den Haag 1965, 473–504.
- J. Franssen, *Les comédiens français en Hollande au xviiie et xviiiie siècles*. Paris 1925.
- W. Frijhoff en M. Spies, 1650: *Bevochten een-dracht. Nederlandse cultuur in Europese context*. Den Haag 1999.
- Marjorie B. Garber, *Dream in Shakespeare. From metaphor to metamorphosis*. New Haven 1974.
- Martin Geck, 'Charivari'. In: Blume en Finscher 1995.
- Marja Geesink, 'Hij leeft in treurdicht. Vondels toneelsucces tijdens zijn leven'. In: M. Geesink en A. Bossers, *Vondel! Het epos van een ambachtelijk dichterschap*. Den Haag 1987.
- Lia van Gemert, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556–1625*. Deventer 1990.
- Lia van Gemert, "'Hoe dreef ick in myn sweet": de rol van Louise de Coligny in de Oranje-drama's'. In: *De zeventiende eeuw* 10, 1 (1994), 169–180.
- Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*. Darmstadt 1988.
- Lesley M. Gilbert, 'The Edipes en Antigone (1618) of Willem de Baudous. An anglicised Dutchman's version of Robert Garnier's Antigone (1580)'. In: *Dutch crossing* 45 (1991), 3–103.
- J. de la Gorce en H. Schneider, *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque. Kongressbericht. Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*. Heidelberg 1990.
- E.M. Grabowsky en P.J. Verkruijsse, 'Gadeloos, en onuytsprekelyk van waerden. Netwerken rondom de Amsterdamse Schouwburg'. In: Abrahamse en Fleurkens 1996, 227–242.
- H. Gras en B. Pratasik, 'Theateronderzoek in Nederland: een historiografische en bronkritische verkenning aan de hand van Corvers Tooneel-aantekeningen 1786'. In: *De achttiende eeuw* 29, 2 (1997), 107–125.
- Thomas Griffin, *The late Baroque serenata in Rome and Naples. A documentary study with emphasis on Alessandro Scarlatti*. Los Angeles 1983.
- L.P. Grijp, 'Op zoek naar de reien van Geeraerd van Velsen'. In: *De zeventiende eeuw* 3, 1 (1987), 85–97.
- L.P. Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991.
- L.P. Grijp, 'De Rotterdamse Faem-Bazuyn. De lokale dimensie van liedboeken uit de Gouden Eeuw'. In: *Volkskundig bulletin* 18 (1992), 23–78.
- L.P. Grijp, 'Zingen in een kleine taal. De positie van het Nederlands in de muziek'. In: *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 46, 1 (1996), 76–78.
- L.P. Grijp en H. Meeus, 'Muziek op het toneel van de Gouden Eeuw. Eerste vruchten van een Vlaams-Nederlands samenwerkingsproject'. In: Abrahamse en Fleurkens 1996, 118–131.
- L.P. Grijp, 'Zingend de dood in'. In: F. Willaert (red.), *Veelderhande Liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600*. Antwerpen 1997, 118–148.
- L.P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam 2001.
- L.P. Grijp, 'Muziek en literatuur in de Gouden Eeuw'. In: Grijp 2001, 245–253.
- E.K. Grootes, 'Zeventiende-eeuws drama. Bredero's Spaanschen Brabander'. In: Marijke Spies (red.), *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*. Groningen 1984, 59–74.

- E.K. Grootes, 'Heydensche afgoden, beelden, tempels en offerhanden: een Nederlandse mythografie uit 1646'. In: Duits, Gelderblom en Smits-Veldt 1986, 286–295.
- E.K. Grootes (ed.), *Heydensche Afgoden, Beelden, Tempels en Offerhanden; met De vreemde Ceremonien naer elcks Landts wijze*. Deventer 1987.
- E.K. Grootes, 'Het jeugdige publiek van de 'nieuwe liedboeken' in het eerste kwart van de zeventiende eeuw'. In: W. van den Berg en J. Stouten (red.), *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*. Groningen 1987, 72–88.
- Andrew Gurr, *The Shakespearian playing companies*. Oxford 1996.
- Anna S. de Haas, '18 juni 1660: prinses Mary en haar zoon Willem wonen in de Amsterdamse Schouwburg een voorstelling bij van het spel "Beleg en ontset der stad Leyden". Vertoningen in toneelstukken in de zeventiende en achttiende eeuw'. In: Erenstein 1996, 250–257.
- Anna S. de Haas, *De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland, 1700–1772*. Amsterdam 1997.
- Anna S. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700–1772*. Maastricht 2001.
- Frederick Hammond, *Music and spectacle in baroque Rome. Barberini patronage under Urban VIII*. New Haven 1994.
- A.J.E. Harmsen, *Onderwijs in de tooneel-poezy. De opvattingen over toneel van het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*. Rotterdam 1989.
- Michael Hattaway, *Elizabethan popular theatre. Plays in performance*. London [etc.] 1982.
- Fiona Healy, *Rubens and the judgement of Paris. A question of choice*. Turnhout 1997.
- John H. Heyer (ed.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French baroque. Essays in honour of James R. Anthony*. Cambridge 1989.
- A.J. Hoenselaars, '23 april 1586: Engelse toneelspelers voeren in Utrecht De Werken van Hercules op. Beroepsacteurs en rederijkers'. In: Erenstein 1996, 142–147.
- W. Hogendoorn, 'To the dumbness of the gesture ... : on the fidelity of pictorial stage documents'. In: *Dutch quarterly review of Anglo-American letters* 10 (1980), 306–322.
- P. Holman en M. Laurie, 'Music for the stage'. I. Spink (ed.), *Music in Britain. The seventeenth century*. The Blackwell history of music in Britain, dl. III. Oxford 1992, 282–340.
- Johan Huizinga, *Herfsttij der middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. 2de herz. dr. Haarlem 1921.
- Robert D. Hume, *The development of English drama in the late seventeenth century*. Oxford 1976.
- W.M.H. Hummelen, *Inrichting en gebruik van het toneel in de Amsterdamse Schouwburg van 1637*. Amsterdam 1967.
- W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijkersdrama 1500–ca. 1620*. Assen 1968.
- W.M.H. Hummelen, 'Typen van toneelinrichting bij de rederijkers'. In: *Studia neerlandica* 1 (1970), 51–109.
- W.M.H. Hummelen, *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw. Studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie's*–Gravenhage 1982.
- W.M.H. Hummelen, *De Wellustige Mensch. Afscheidsrede*. Nijmegen 1993.
- W.M.H. Hummelen, 'Pause en selete in de Bliscapen'. In: Hans van Dijk en B. Ramakers (e.a.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*. Amsterdam 2001, 339–344.
- W.N.M. Hüsken, 'Strofische vormen in het rederijkerstoneel in historisch perspectief'. In: Ramakers 1994, 45–58.
- W.N.M. Hüsken, B.A.M. Ramakers en F.A.M. Schaars (red.), *Trou moet blijcken. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijderskamer 'De Pellicanisten'*. 8 dln. Assen 1992–1998.
- R.W. Ingram, 'Patterns of music and action in Fletcherian drama'. In: Long 1968, 75–95.
- E. de Jongh en G. Luijten, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550–1700*. Amsterdam/Gent 1997.
- E. de Jongh, '25 mei 1640: Hendrick van Vliet voltooit een familieportret met acht blokfluiten. Muziek en schilderkunst'. In: Grijp 2001, 261–273.
- Gisela Just, *Magische Musik im Märchen. Untersuchungen zur Funktion magischen Singens und Spielens in Volkserzählungen*. Frankfurt am Main 1991.
- G. Kalff, *De letterkunde en het toneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*. Amsterdam z.j.
- Ruth Katz, *Divining the powers of music. Aesthetic theory and the origins of opera*. New York 1986.
- A. Keersmaekers, 'Drie Amsterdamse liedboeken 1602–1615. Doorbraak van de renaissance'. In: *De nieuwe taalgids* 74, 2 (1981), 121–133.
- P.K. King, *Dawn poetry in the Netherlands*. Amsterdam 1971.
- Warren Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri 'Gentiluomo romano'. His life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici court, and his musical compositions; with addenda to L'Aria di Fiorenza and The court musicians in Florence*. Firenze 2001.
- J.W.H. Konst, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weklachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*. Assen 1993.

- J.W.H. Konst, 'Nederlands toneel 1600-1730. Het onderzoek van de laatste twintig jaar'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 115 (1999), 201-217.
- J.W.H. Konst, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*. Hilversum 2003.
- E.F. Kossmann, 'De Amsterdamsche tooneel-spelers 1638 tot 1700'. In: Idem, *Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche tooneel in de zeventiende en achttiende eeuw*. 's-Gravenhage 1915, 91-122.
- W.F. Kümmel, *Musik und Medizin. Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*. Freiburg 1977.
- H.H.J. de Leeuwe, '11 mei 1772: brand in de Amsterdamsche Schouwburg. Reacties hierop en de veiligheid van schouwburgen'. In: Erenstein 1996, 332-339.
- David Lindley, 'Shakespeare's provoking music'. In: J. Caldwell, E. Olleson en S. Wollenberg, *The well enchanting skill. Music, poetry, and drama in the culture of the renaissance. Essays in honour of F.W. Sternfeld*. Oxford 1990, 79-90.
- John H. Long (ed.), *Music in English renaissance drama*. Lexington 1968.
- Bénédicte Louvat, 'Le théâtre musical: un genre nouveau?'. In: Mazouer 1994, 251-264.
- Bénédicte Louvat, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*. Paris 2002.
- Harold Love, 'The fiddlers on the Restoration stage'. *Early Music* 6 (1978), 391-399.
- J.J. Mak, 'De wachter in het rederijersdrama'. In: Idem, *Uyt ionsten versaemt. Retoricale Studiën 1946-1956*. Zwolle 1957, 91-102.
- H.J. Marx (ed.), *Zur Dramaturgie der Barockoper*. Bericht über die Symposien 1992-1993. Karlsruhe 1994.
- F.H. Matter, 'De melodieën van Bredero's liederen verzameld, ingeleid en toegelicht'. In: G.A. Bredero, *Boertigh, Amoreus en Aendachtigh Groot Liedboek* (dl. 3). 's-Gravenhage 1979.
- Charles Mazouer (ed.), *Théâtre et musique au XVIIe siècle*. Littératures classiques 21, Paris 1994.
- Sarah McCleave, 'The moment of Morpheus. The role of sleep scenes in Restoration and Georgian musical drama'. In: S. Dahms en S. Schroedter (ed.), *Tanz und Bewegung in der Barocken Oper*. Kongressbericht Salzburg 1994. Innsbruck [etc.] 1996, 107-124.
- Hubert Meeus, *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden 1600-1650*. Leuven 1983.
- Hubert Meeus, 'Verschillen in structuur en dramaturgie tussen het rederijkerstoneel en het vroege renaissance-drama. Poging tot het schetsen van een ontwikkeling'. In: Ramakers 1994, 97-118.
- Hubert Meeus, "'Ick die Liefde ben". Venus in het Nederlandse renaissance-toneel tot 1650'. In: M. van Vaeck, H. Brems en G.M.H. Claessens (red.), *De Steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*. Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat. Leuven 2003, 439-457.
- Dieter Mehl, *The Elizabethan dumb show. The history of a dramatic convention*. London 1965.
- S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München 1974.
- Hessel Miedema en Marijke Spies (ed.), *De Kerck der deucht. Karel van Mander*. Amsterdam 1973.
- Jacques Morel, 'La présentation scénique du songe dans les tragédies françaises au XVIIIe siècle'. In: *Revue de la société d'histoire du théâtre* 3, 2 (1951), 153-163.
- F.G. Naerebout, 'Snoode exercitien. Het zeventiende-eeuwse Nederlandse protestantisme en de dans'. In: *Volkskundig bulletin* 16, 1 (1990), 125-155.
- Randy L. Neighbarger, *An outward show. Music for Shakespeare on the London stage, 1660-1830*. Connecticut/London 1992.
- F.R. Noske, 'Padbrué en Vondel'. In: P. Fischer (ed.), *Organicae voces. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe, angeboten anlässlich seines 60. Geburtstages 18. April 1961*. Amsterdam 1963, 123-136.
- F.R. Noske, 'Ritual scenes'. In: Idem, *The signifier and the signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*. Oxford 1977, 241-270.
- F.R. Noske, 'L'influence de Lully en Hollande (1670-1700)'. In: De la Gorce en Schneider 1990, 591-598.
- J.M. Nosworthy, 'Music and its function in the romances of Shakespeare'. In: *Shakespeare survey* 11 (1958), 60-69.
- Jan Nuchelmans, 'Stadsmuzikanten in Antwerpen en elders in de Nederlanden'. In: Grijp 2001, 203-211.
- E. Oey-De Vita, 'Problemen van kopijonderzoek voor toneelstukken uit de zeventiende eeuw'. In: *Spektator* 3 (1973-1974), 661-679.
- E. Oey-De Vita, 'Vertoningen en pantomimes in vroeg-zeventiende-eeuwse toneelstukken (1610-±1620)'. In: *Scenarium* 8 (1984), 9-25.
- E. Oey-De Vita en M. Geesink, *Academie en schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*. Amsterdam 1983.
- N. Pirota en E. Povoledo, *Music and theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge 1982.

- Herman Pleij, 'Van keikoppen en droge konkers. Spotgezelschappen, wijkverenigingen en het jongerengericht in de literatuur en het culturele leven van de late middeleeuwen'. In: Rooijakkers en Romme 1989, 297-315.
- Lotte C. van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom. Prostitutie in de zeventiende en achttiende eeuw*. Amsterdam 1996.
- John S. Powell, 'Music, fantasy and illusion in Molière's *Le malade imaginaire*'. In: *Music and letters* 73 (1992), 222-239.
- John S. Powell, *Music and theatre in France 1600-1680*. Oxford 2000.
- Curtis A. Price, 'Restoration stage fiddlers and their music'. In: *Early music* 7 (1979), 315-322.
- Curtis A. Price, *Music in the Restoration theatre. With a catalogue of instrumental music in the plays 1665-1713*. Ann Arbor/Michigan 1979.
- Curtis A. Price, *Henry Purcell and the London stage*. Cambridge 1984.
- H. Prunières, *Oeuvres complètes de J.B. Lully (1632-1687)*. Dl. 1: Les opéras, *Cadmus et Hermione*. Parijs [etc.] 1930.
- B.A.M. Ramakers (red.), *Spel in de verte. Tekst, structuur en uitvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel*. Gent 1994.
- Rudolf Rasch, 'De muziek in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1664)'. In: *Spiegel historiael* 25, 4 (1987), 185-190.
- Rudolf Rasch, 'Muziek in de Muiderkring'. In: *De zeventiende eeuw* 8, 1 (1992), 151-159.
- Rudolf Rasch, 'Lully in Amsterdam'. In: *Jaarboek vakgroep muziekwetenschap Utrecht* 1 (1992-1993), 50-70.
- Rudolf Rasch, '19 februari 1685: onder regie van Govard Bidloo wordt Vondels Faëton opgevoerd als een muziekdramatische show. Toneel en muziek aan het eind van de zeventiende eeuw'. In: Erenstein 1996, 272-277.
- Rudolf Rasch, 'Waarom schreef Constantijn Huygens zijn "Pathodia sacra et profana"?' In: *Constantijn Huygens 1596-1996. Lezingen van het tweede Groningse Huygens-symposium*. Groningen 1997, 95-124.
- Rudolf Rasch, 'Trumpeting in the Dutch Republic'. In: *Proceedings of the Historic Brass Symposium. Utrecht 2000* (in voorbereiding).
- Rudolf Rasch, 'De moeizame introductie van de opera in de Republiek'. In: Grijp 2001, 311-316.
- Rudolf Rasch, 'A Venetian goes north: Pietro Antonio Fiocco in Amsterdam, Hanover and Brussels'. In: *Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap* 56 (2002), 177-207.
- Rudolf Rasch, *Een muzikale republiek. Muziek-geschiedenis van de zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795* (in voorbereiding).
- H. Rodney Nevitt, *Art and the culture of love in seventeenth-century Holland*. Cambridge 2003.
- Angela Romagnoli, 'Händel und die italienische Tradition der "scene di prigionie"'. In: Marx 1994, 193-211.
- Angela Romagnoli, *Fra catene, fra stili e fra veleni... , ossia della scena di prigionie nell'opera italiana (1690-1724)*. Rome 1995.
- Gerard Rooijakkers en Tiny Romme (red.), 'Charivari in de Nederlanden. Rituele sancties op deviant gedrag'. Spec. nr. *Volkskundig bulletin* 15, 3 (1989).
- A. Rosalind Jones en P. Stallybras, 'Of ghosts and garments: the materiality of memory on the Renaissance Stage'. In: Idem, *Renaissance clothing and the materials of memory*. Cambridge 2000.
- Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*. Berkeley [etc.] 1991.
- George Rousseau, 'The inflected voice: attraction and curative properties'. In: P. Gouk (ed.), *Musical healing in cultural contexts*. Aldershot [etc.] 2000, 92-112.
- Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2de druk, London/New York 2001.
- B. Salomon, 'Visual and aural signs in the performed English Renaissance play' 1974 (Bibliotheek Warburg Institute).
- Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo 1990.
- 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.
- Thomas Schipperges, 'Serenade/Serenata'. In: Blume en Finscher 1995.
- Carl B. Schmidt, 'Antonio Cesti's *Il pomo d'oro*. A reexamination of a famous Hapsburg court spectacle'. In: *Journal of the American musicological society* 29, 3 (1976), 381-413.
- Carl B. Schmidt, 'The geographical spread of Lully's operas during the late seventeenth and early eighteenth centuries: new evidence from the livrets'. In: Heyer 1989, 183-212.
- Herbert Schneider, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*. Tutzing 1981.
- Herbert Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*. Tutzing 1982.
- Herbert Schneider, 'Strukturen der Szenen und Akte in Lullys Opern'. In: De la Gorce en Schneider 1990, 77-98.
- Herbert Schneider, 'The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites'. In: Heyer 1989, 113-130.

- Herbert Schneider, 'Die Serenade im Bourgeois Gentilhomme'. In: Volker Kapp (ed.), *Le Bourgeois gentilhomme. Problèmes de la comédie-ballet*. Paris [etc.] 1991, 139-162.
- M. Scholz-Heerspink, 'Vondel's Gijsbreght van Amstel as emblematic and figural drama'. In: *Spektator* 4 (1974-75), 570-581.
- Gregory Scott, 'The poetics of performance. The necessity of spectacle, music, and dance in Aristotelian tragedy'. In: S. Kemal en I. Gaskell (ed.), *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge 1999, 15-48.
- J. Scott Odell, 'Charivari'. In: Sadie 2001.
- Peter J. Seng, *The vocal songs in the plays of Shakespeare. A critical history*. Cambridge/Massachusetts 1967.
- B. van den Sigtenhorst Meyer, 'Een volledig exemplaar van het Livre Septième'. In: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 15 (1939), 252-263.
- Françoise Siguret, 'Les violons de la farce'. In: Mazouer 1994, 31-43.
- Eric Jan Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*. Enschede 1986.
- Eric Jan Sluijter, *Seductress of sight. Studies in Dutch art of the Golden Age*. Zwolle 2000.
- W.A.P. Smit, *Het Nederlandse renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie*. Amsterdam 1964.
- Patrick Smith, *The tenth Muse. A historical study of the opera libretto*. London 1971.
- M.B. Smits-Veldt, *Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*. Groningen 1986.
- M.B. Smits-Veldt, 'Orpheus, dichter-leermeester, minnaar en martelaar. Literaire gedaanten van de mythe in de Nederlanden der zestiende en zeventiende eeuw'. In: *Lampas* 21 (1988), 361-382.
- M.B. Smits-Veldt, 'De wijze herder. Morele instructie in zeventiende-eeuwse Nederlandse pastorale poëzie'. In: *De nieuwe taal-gids* 82, 5 (1989), 385-401.
- M.B. Smits-Veldt, 'De aantekeningen bij Vondels Gebroeders'. In: *Literatuur* 8 (1991), 373-374.
- M.B. Smits-Veldt, *Het Nederlandse Renaissance-toneel*. Utrecht 1991.
- M.B. Smits-Veldt, '21 mei 1658: Jan Baptist van Fornenbergh koopt een huis en een erf aan de Denneweg in Den Haag om in de tuin een theater te bouwen. Toneel te Den Haag in de zeventiende eeuw'. In: Erenstein 1996, 242-249.
- M.B. Smits-Veldt en G. Teusink, *Conventies in de mise-en-scène op het toneel van Van Campen. Een onderzoek naar de 'gespeelde ruimte'*. Amsterdam 1978.
- M.B. Smits-Veldt en H. Luijten, 'Nederlandse pastorale poëzie in de zeventiende eeuw: verliefde en wijze herders'. In: Van den Brink en De Meyere 1993, 58-75.
- J. Smits van Waesberghe, *Muziek en drama in de Middeleeuwen*. Amsterdam 1942.
- Marijke Spies, 'Arion-Amphion: Huygens en Hooft in de stormen van 1621-1622'. In: E.K. Grootes (red.), *Uyt liefde geschreven. Studies over Hooft*. Groningen 1981, 101-116.
- Marijke Spies, *Des mensen op- en nedergang. Literatuur en leven in de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw*. Themanummer *Bulkboek*. Amsterdam 1984.
- Marijke Spies, 'Vondel in veelvoud. Het Vondel-onderzoek sinds de jaren vijftig'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 103 (1987), 235-269.
- Marijke Spies, 'De Amsterdamse doolhoven. Populair cultureel vermaak in de zeventiende eeuw'. In: *Literatuur* 18, 2 (2001), 70-78.
- Louise K. Stein, *Songs of mortals, dialogues of the gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain*. Oxford 1993.
- F.W. Sternfeld, *Music in Shakespearean tragedy*. London 1963.
- F.W. Sternfeld, 'La musique dans les tragédies Elisabethaines inspirées de Sénèque'. In: J. Jacquot (ed.), *Les tragédies de Sénèque et la Théâtre de la Renaissance*. Paris 1964, 139-151.
- F.W. Sternfeld, 'Shakespeare and music'. In: K. Muir en S. Schoenbaum, *A new companion to Shakespeare Studies*. Cambridge 1971, 157-167.
- F.W. Sternfeld, *The birth of opera*. Oxford 1993.
- R. van Stipriaan, *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance*. Amsterdam 1996.
- R. van Stipriaan, *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)*. Amsterdam 2002.
- L. Strengholt, *Dromen is denken. Constantijn Huygens over dromen en denken en dichten. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de Nederlandse letterkunde, Vrije Universiteit*. Amsterdam 1977.
- L. Strengholt, 'Dromen in Vondels drama's'. In: H. Duits en A. Leerintveld (red.), *Een lezer aan het woord. Studies van L. Strengholt over zeventiende-eeuwse Nederlandse letterkunde*. Münster 1998, 89-100.
- Reinhard Strohm, 'Vivaldi and Handel's settings of Giustino'. In: Nigel Fortune (ed.),

- Music and theatre. Essays in honour of Winton Dean.* Cambridge [etc.] 1987, 131–158.
- Piet Stryckers, 'Muziek aan het hof van Leopold Wilhelm en de opkomst van de barok in de Zuidelijke Nederlanden'. In: Grijp 2001, 296–301.
- Garmt Stuiveling, 'Het ritme als dramatische factor in Vondels Peter en Pauwels'. In: Idem, *Vakwerk. Twaalf studies in literatuur.* Zwolle 1967, 128–151.
- Annemies Tamboer, 'Dodenmaskers en adams-kostuum. Een dodendansopvoering in 1638'. In: L.P. Grijp, E. Hoek en A. Tamboer (red.), *De dodendans in de kunsten.* Utrecht 1989, 33–39.
- Fokke Veenstra, 'Dromen zonder Freud'. In: *Spektator* 4 (1974–1975), 582–616.
- Natascha Veldhorst, 'Elc hoor met vlijt: Van Manders leerzang Bethlehem als gedramatiseerde kerstboodschap'. In: *Doopsgezinde bijdragen*, nieuwe reeks 21 (1995), 21–38.
- Natascha Veldhorst (ed.), *De Haarlemse Bloempjes. Bloemlezing uit een zeventiende-eeuwse liedboekenreeks.* Haarlem 1999.
- Natascha Veldhorst, 'Muziekleven rond 1650'. In: Frijhoff en Spies 1999, 590–601.
- Natascha Veldhorst, 'A singing siren enchants men to sleep. Musical deceit in Dutch renaissance drama'. In: T. van Houdt, M. Spies en M. van Vaec (red.), *On the edge of truth and honesty. Principles and strategies of fraud and deceit in the early modern period* (Intersections. Yearbook for Early Modern studies). Leiden/Boston 2002, 253–267.
- K. Vellekoop en H. Wagenaar–Nolthenius (ed.), *Het Antwerps Liedboek. 87 melodieën op teksten uit 'Een Schoon Liedekens-Boeck' van 1544.* Amsterdam 1972.
- P.J. Verkruijsse, 'P.C. Hooft: een toontje lager; over liedbundels, lettertypes en lezers'. In: J. Jansen (red.), *Zeven maal Hooft. Lezingen ter gelegenheid van de 350ste sterfdag van P.C. Hooft, uitgesproken op het herdenkingscongres in de Amsterdamse Agnietenkapel op 21 mei 1997.* Amsterdam 1998, 79–97.
- P.E.L. Verkuyl, *Battista Guarini's 'Il pastor fido' in de Nederlandse dramatische literatuur.* Assen 1971.
- Thea Vignau–Wilberg, *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert.* München 1999.
- Mara R. Wade, *The German baroque pastoral Singspiel.* Bern 1990.
- P. Walker (ed.), *Church, stage and studio. Music and its contexts in seventeenth-century Germany.* Ann Arbor/London 1990.
- Peter Walls, *Music in the English courtly masque 1604–1640.* Oxford 1996.
- John Warrack, *German Opera. From the beginnings to Wagner.* Cambridge 2000.
- Piero Weiss, 'Opera and neoclassical dramatic criticism in the seventeenth century'. In: *Studies in the history of music.* Vol. 2: Music and Drama. New York 1988, 1–30.
- H.J. Westerling, 'De oudste Amsterdamsche opera, geopend dinsdag 31 december 1680, en de opera te Buiksloot van 1686'. In: *De Gids* 3 (1919), 277–294.
- Martin White, *Renaissance drama in action. An introduction to aspects of theatre practice and performance.* London 1998.
- N.C.H. Wijngaards, *Jan Harmens Krul. Zijn leven, zijn werk en zijn betekenis.* Zwolle 1964.
- Thiemo Wind, 'Musical participation in sixteenth-century triumphal entries in the Low Countries'. In: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 37 (1987), 111–169.
- J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandse letterkunde.* 7 dln. Haarlem 1922–1927.
- James A. Winn, *The pale of words. Reflections on the humanities and performance.* New Haven/London 1998.
- James A. Winn, 'Theatrical culture 2: theatre and music'. In: Steven N. Zwicker (ed.), *The Cambridge companion to English literature 1650–1740.* Cambridge 1998, 104–119.
- Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western art.* London 1967.
- Caroline Wood, *Music and drama in the Tragédie en Musique, 1673–1715. Jean-Baptiste Lully and his successors.* New York/London 1996.
- J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland.* 2 dln. Groningen 1903–1907 (afgekort als Worp 1907).
- J.A. Worp (ed.), *De briefwisseling van Constantijn Huygens (1608–1687).* 6 dln. 's-Gravenhage 1911–1917.
- C.N. Wybrands, 'De Amsterdamsche Schouwburg gedurende het seizoen 1658–59'. In: *Het Nederlandsche tooneel* 2 (1873), 246–322.

VERANTWOORDING ILLUSTRATIES

- 1 Jan Harmenszoon Krul, *Inleydinge, gedaen op de Amsterdamsche Musyck-kamer*. Amsterdam 1634. Titelpagina. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22.
- 2 Rembrandt van Rijn, *Portret van Jan Harmenszoon Krul*, 1633. Gemäldegalerie Kassel.
- 3 *Inventaire universel des oeuvres de Tabarin*. Paris 1623. Titelpagina. Bibliothèque Nationale de France, Paris, rés. 4² 2826.
- 4 *Onderwys in de Tooneel-Poëzy*. 'Zeste Dag', p. 21. Universiteitsbibliotheek Leiden. Collectie Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, LTK 1134.
- 5 Abraham Alewyn, *De Bedrooge Woekeraar, blyspel*. Amsterdam 1702. Titelprent. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, 689 E 7.
- 6 Rekeningen van de Amsterdamse Schouwburg, 1653. Gemeentearchief Amsterdam, ABW 367.
- 7 Michiel Elias, *De Bekeerde Dronkaard, kluchtspel*. Amsterdam 1691. Titelprent. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, 690 C 148.
- 8 Anton van Bourgoingne, *Ghebreken der tonghe ende middelen om die te verbeteren*. Antwerpen 1631, p. 112. Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, 328 N 11.
- 9 Nicolaes Vallet, 'Bruyloftsgesang'. In: Theodore Rodenburgh, *Bruylofts Eer-gaef. Aen d'Eersamen Vrouwen, en Deughd-lievenden Sr. Lucas van Valckenburgh en d'Eerbaere, Waerde Ioff. Susanna Koeymans*. Amsterdam 1619. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 760 F 7.
- 10 Hendrik van Halmael, *Crispyn en Crispiaen. Bedriegers of de gestrafte beurs en kelder plaagen*. Amsterdam 1708. Titelprent. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, 534 G 17 (7).
- 11 Crispijn van de Passe, 'Banket in een groot vertrek'. In: *Nieuwen ieuucht spiegel, verciert met veel schoonne nieuwe figuren ende liedekens te voren niet in druck geweest, ter eeren van de jonge dochters van Nederlant*. Z.p. z.j. (1617). Universiteitsbibliotheek Amsterdam UBM OK 69-111.
- 12 W. Schellinckx, illustratie in *D'Olipodriago, bestaande in vrolijke gezangen, kusjes*. Amsterdam 1654, deel 1, p. 19. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 7 E 12.
- 13 Willem Godschalck van Focquenbroch, *Min in 't Lazarus-huys, blyspel*. Amsterdam 1674. Titelpagina. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 788 H 8.
- 14 Jan Janszoon Starter, *Daraide*. Amsterdam 1621, fol. C1v-C2r. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM 690 F 11.
- 15 Jan van Ryndorp en Dirck Buysero, *Het Boere opera, of Kloris en Roosje*. Z.p. 1700. Titelpagina. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM 689 E 96.
- 16 Hendrik van Halmael, *Gierigheyd en Overdaad. Zinnespel*. Amsterdam 1711. Titelpagina. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 300 F 59.
- 17 Servaes de Koninck, 'De Vier Getyde des laars'. In: *Hollantsche Schouburgh en Pluggedansen, vermengelt met Sangh airen. Seer bequaem om op alle instrumenten gespeelt te worden*. 7 dln. Amsterdam, Estienne Roger 1713-1716, 1718, 1721. Openbare Bibliotheek Amsterdam, Toonkunstcollectie, 212 D 15.
- 18 Joost van den Vondel, aantekeningen in *Gebroeders*. Amsterdam 1640. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 392 H 28 (1).
- 19 Joost van den Vondel, aantekeningen in *Gebroeders*. Amsterdam 1640. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 392 H 28 (1).
- 20 W. van der Laegh naar Pieter Vingboons, *Grontteekening vande Schouburg*, 1658. Gravure. Gemeentearchief Amsterdam.
- 21 *Plattegrond van de Amsterdamse Schouburg na de verbouwing van 1665*. Detail. Gemeentearchief Amsterdam.
- 22 Jan Harmenszoon Krul, *Diana bly-eyndendspel*. Derde druk. Amsterdam 1634. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22.
- 23 Adam Karelszoon van Germez, *De Vervolgde Laura. Blij-eindigend treurspel*. Derde druk. Amsterdam 1679. Titelprent. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 32 L 57.
- 24 Willem Dirckszoon Hooft, *Heden-daegsche Verlooren soon*. Amsterdam 1630. Titelpagina. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM 434 G 16 (2).

- 25 Willem Dirckszoon Hooft, *Heden-daegsche Verlooren soon*. Gespeelt op de Amsterdamse Schouwburgh, op Vasten-avont. Tweede druk. Amsterdam 1640. Titelpagina. Universiteitsbibliotheek Leiden, 1098 B 65.
- 26 Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina, met de bruyloft van Pluto*. Amsterdam 1634, fol. F4v. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM 687 D 38.
- 27 Jan Harmenszoon Krul, *Rosemondt en Raniclis*. Amsterdam 1634, p. 42. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22.
- 28 Jan Harmenszoon Krul, *Minne-Beelden, toe-ghepast de lievende ionckheyt*. Amsterdam 1634, fol. G4v. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22.
- 29 Abraham de Koningh, *Jephtahs ende zijns eenighe dochters treur-spel*. Amsterdam 1615. Titelprent Universiteitsbibliotheek Amsterdam, Port. ton. 57-20.
- 30 Jan Harmenszoon Krul, *Dianaes treur-bly-eyndigh-spel*. Amsterdam 1627, fol. I4v-H1r. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM 459 F 14 (1).
- 31 Jan Harmenszoon Krul, *Pastorel bly-eynd-spel van Cloris en Philida*. Amsterdam 1640. Titelpagina. Universiteitsbibliotheek Leiden, 1094 D 11 (3).
- 32 Antonio Vivaldi, *Tito Manlio*. Venezia 1697. Biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna.
- 33 Salomon Savery, *Interieur van de Amsterdamse Schouwburg*, 1658. Rijksprentenkabinet Amsterdam.
- 34 Jan Harmenszoon Krul, *Diana bly-eyndend-spel*. Amsterdam 1634, p. 68. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22. Citaat uit de editie 1628, p. 74.
- 35 Jan Harmenszoon Krul, *Rosemondt en Raniclis*. Ed. Amsterdam 1634, p. 11. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22.
- 36 Jan Harmenszoon Krul, *Rosemondt en Raniclis*. Amsterdam 1632, fol. 8Av-B1r. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, 1306 E 1 (5).
- 37 Pieter Corneliszoon Hooft, *Emblemata Amatoria, Afbeeldinghen van minne. Emblèmes d'amour*. Amsterdam 1611, p. 13, nr. 1. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 76 H 4.
- 38 Ysbrand Vincent, *De Belachelyke Serenade*. Amsterdam 1712. Titelprent. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM 693 C 172.
- 39 Jacob Wimpfeling, *Serenade*, 1501. Hout-snede. Uit: Maurice Lever, *Zepter und Narrenkappe. Geschichte der Hofnarren*. München 1983. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM H 85-5359.
- 40 Jacob Westerbaan, *Gedichten*. Leiden 1644. Titelprent. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM Mini 444.
- 41 Johan de Brune, *Emblemata, of Zinne-werck*. Amsterdam 1624, p. 204, nr. 29. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 758 B 29.
- 42 Johan van Heemskerk, *Minnekunst, minnebaet, minne-dichten*. Amsterdam 1627. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, ok 80-145.
- 43 Crispijn van de Passe, 'Nachtelijke serenade'. In: *Nieuwen ieucht spiegel, verciert met veel schoonne nieuwe figuren ende liedekens te voren niet in druck geweest, ter eeren van de jonge dochters van Nederlant*. Z.p. z.j. (1617). Universiteitsbibliotheek Amsterdam UBM OK 69-111.
- 44 Jan Harmenszoon Krul, *Pastorel Muzykspel van Juliana en Claudiaen*. Amsterdam 1634, p. 14-15. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22.
- 45 Jan Harmenszoon Krul, *Minnelijcke Sangh-Rympies, vermenght met eenighe sonnetten, ende and're ghedichies*. Amsterdam 1634, p. 24-25. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22.
- 46 Joost van den Vondel, aantekeningen in *Gebroeders*. Amsterdam 1640. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 392 H 28 (1).
- 47 Jan Harmenszoon Krul, *Pastorel bly-eyndend spel van Cloris en Philida*. Amsterdam 1634, p. 48-49. Koninklijke Bibliotheek Den Haag, 12 E 22.
- 48 Pieter Serwouters naar Michel le Blon, 'De bron der minne', in Gerbrand Adriaenszoon Bredero, *Groot Lied-boeck*. Amsterdam 1622. Bibliotheek Rijksmuseum Amsterdam, 325 G 24.
- 49 Johannes Sadeler naar Joost van Winghe, *Nachtbanket met maskerade*, 1588. Gravure. Rijksprentenkabinet Amsterdam.
- 50 Abraham Bloemaert, *Mercurius in Argos*, circa 1592-1596. Centraal Museum Utrecht.
- 51 Philip Ayres, *Emblemata Amatoria*. London 1683, embleem 20. Exemplaar Bart Westerweel, Zegveld.
- 52 Jan van Swol, *Constantinus*. Amsterdam 1637. Titelpagina. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, UBM 689 C 112.
- 53 Jan van Arp, *Chimon. Treur-bly-eyndend-spel*. Amsterdam 1639. Titelpagina. Universiteitsbibliotheek Amsterdam, 687 H 18 (1).

SUMMARY

The Perfect Seduction

MUSICAL SCENES ON THE AMSTERDAM STAGE IN THE SEVENTEENTH CENTURY

This is the first in-depth study of seventeenth-century stage music in the Netherlands. The main focus is on Amsterdam, the cultural capital of the Dutch Republic. The use of music in plays by great playwrights like Joost van den Vondel and Gerbrand Adriaensz Bredero is discussed, as is that of lesser luminaries like Jan Harmensz Krul, Jan Jacobsz Colevelt and Abraham van Mildert.

The popular poet and ironmonger Jan Harmensz Krul (1601–1646) played a particularly significant role. Music and text are seamlessly welded together in his plays, and it was to that end that he founded the Amsterdam *Musyck-Kamer* (Chamber of Music), a society entirely devoted to the integration of poetry and music on the stage. This was a crucial moment in the history of Dutch theatre music, because for the first time music came into the spotlight, instead of automatically being an adjunct to the text. Krul focused attention on music and stressed its importance for theatrical practice.

Music had long been an essential part of stage productions. Actors and musicians played music, danced and sang in medieval Dutch plays and sixteenth-century plays performed by the chambers of rhetoric, and the practice continued in the seventeenth century. By accentuating the music, though, Krul went a step further than his predecessors.

The trick was to integrate the music in the drama as naturally as possible. It was part of the playwright's arsenal, and a successful use of music was a mark of literary skill. A writer implanted a realistic musical situation, introduced a character who was musical by nature (such as Orpheus, a shepherd or a singer), or

resorted to a musical scene, which at the time was one of the most tried-and-tested ways of achieving musical *naturaleza*.

Those scenes are the main subject of this study. Stereotype musical scenes involving sentinels, prisons, serenades, sacrifices and sleep were almost always accompanied by music, and were very popular with playwrights and audiences alike. They are an excellent illustration of how lively, playful and vigorous stage practice was in those days.

The arrangement of the book is as follows. Before examining the scenes listed above, I discuss the findings from my study of the material in two introductory chapters. These are conclusions about seventeenth-century Dutch stage music in general, and are not applicable solely to the musical scenes. Chapter 1, *Geen toneel zonder muziek* (No stage without music) explores more theoretical questions, such as the relationship between opera and plays in Europe, the function of theatre music, the musical influence of the playwright, the printed scripts as the frameworks of the original performance, and the phenomenon of musical scenes in a European context.

Chapter 2, *Een eeuw Nederlandse toneelmuziek* (A century of Dutch stage music), presents a survey of the practical aspects of the subject: the relationship between the theatre and the local culture of song, the musical repertoire in the theatre, musical influences from home and abroad, the practice of instrumental and vocal performance, and the development of stage music during the seventeenth century.

Five musical scenes from the work of Krul are the focus of Chapters 3–7. The scenes are from plays written between 1627 and 1637, the turbulent period leading up to the opening of the first Amsterdam Playhouse in 1637. The approach in each of these chapters is twofold: to trace the origins and evolution of the scene in question, and to evaluate a general theme of seventeenth-century stage music.

De trompetter en de dageraad (The trumpeter and the dawn) is about the scene with sentinels, and demonstrates how certain elements from the sixteenth century tradition persisted for a long time in the seventeenth-century theatre.

Klaagzang achter de tralies (Lament behind bars) discusses the prison scene, and shows how closely this and other Dutch scenes fitted in with the European tradition of stage music and opera.

De zingende minnaar onder het raam (The lover singing beneath the window) is devoted to the serenade, and explains how the stimulating power of music was employed by playwrights in amorous situations.

Meerstemmig eerbetoen aan de goden (Polyphonic tribute to the gods) deals with the scene of sacrifice, and shows how the traditional ritual functions of music were also exploited on the stage.

Zacht ruisend daalde het inzicht neer (Gently murmuring, insight descended) is about the sleep scene, and assesses the way in which Dutch poets used the classical idea of the soothing power of music in their dramas.

Music played a far more important part in seventeenth-century theatre than was previously thought, both quantitatively and qualitatively. It was used in plays of every kind, from moralities to farces, from tragedies to comedies, and above all in the tragicomic genre: the love story with a happy ending. That last is not very surprising, for the theme of love had long been associated with musical theatre.

That music was inextricably bound up with the performances is shown not only by the Amsterdam Playhouse accounts, which record payments to musicians and singers, but also by the surviving plays themselves. The hundreds of musical stage directions, songs and conversations about music reveal a flourishing musical theatre, which in its scale and range was second to none in Europe.

Music was also highly integrated in the plays, and often supplied an extra level of meaning. It could bewitch, cure, mislead, bring sleep, inflame love and desire, calm emotions, comfort, make people faint, and combat sorrow and melancholy. Characters were constantly manipulating each other and the audience in all kinds of ways. I have called this process musical deception, because the distinctive ability of music to befuddle the mind is reflected in such theatrical devices. Music revealed itself to be the perfect seductress on the boards. It blurred the boundaries between semblance and reality, effectively contributing to the *douce illusion* of the stage. Practice invariably proved more important than theory, with playwrights repeatedly borrowing melodies, instrumental functions, musical characters and scenes from each other.

Stage music is illuminated in this book from the perspective of the musical scene, which must have been one of the most essential conventions of musical drama. This approach is novel, even within the international context.

It supplements both Dutch research on Renaissance theatre and previous foreign studies of musical theatre that have sporadically dealt with this question. The musical scene corrects the existing picture of seventeenth-century Dutch theatre, which has been distorted by the fact that the research usually concentrates on the texts alone. Moreover, a better understanding of performance conventions (wardrobe, lighting and visual presentation, in addition to music and the use of the voice) is also of importance for modern performances of old plays.

The focus on the musical scene makes it possible to provide a detailed picture of Dutch stage music as a whole. It deepens our insight into the development of stage music in the course of the seventeenth century, into the functionality of music in plays, and into the ties between some musical themes and those in

foreign opera and the contemporary visual arts. The latter is demonstrated with a number of illustrations. The persuasiveness of the scenes clearly lay in a happy combination of musical and visual elements.

The diversity of their origins, evolution and functionality makes the five selected types of scene representative of the overall phenomenon of the musical scene. They cover the entire seventeenth century, reflect the practice of performing musical theatre, and show how Dutch theatre fitted in with an overarching European movement of musical theatre — and what is striking here is that the Dutch Republic was no slower in taking it up than any other country. The main function of the scenes for the audience was to send a signal. These were situations that people recognised immediately, reference points in the play that set in train a whole range of unspoken expectations and assumptions. For the playwright and the audience, the musical scene was what the music itself was for the characters in the play: an extraordinarily effective means of manipulation — a perfect seduction, of eye, ear and heart.

TRANSLATION — MICHAEL HOYLE

REGISTER

Dit register bevat de belangrijkste trefwoorden en alle namen en titels die voorkomen in de lopende tekst en de noten. De bijlagen zijn niet geïndexeerd. Titels zijn verkort weergegeven.

Trefwoorden

- altaar 12, 136, 138-139, 143, 148-149, 152, 176, 232, 234
Amsterdam PASSIM
Amsterdamse Schouwburg 12, 25-26, 36, 46, 49, 51-53, 58, 60-62, 66, 68-69, 100-101, 103, 109, 120, 139, 143, 152, 155, 182-183, 201-202, 208-209, 212-216, 218-219, 222, 225, 235
aubade 113, 116, 131-132, 227, 229
ballet 52-53, 131, 146, 208, 217, 231, 241
bas 38, 50-51, 56, 70-71, 104, 112, 115, 121-122, 124-125, 132, 205, 215, 217
basso continuo 108, 214, 216
bazuin 36, 55
beeldende kunst 24, 34, 118, 149, 151, 175, 183-184, 186, 204, 207-208, 210, 219, 229, 235
blank song 62, 242
blijspel 43, 62-63, 111-113, 181, 218
bordeel zie muziekherberg
Brussel 175, 212-213
Buiksloot 46
canon 233
cantate 108, 162
cantat-formule 242
carillon 36
ceremonies 145-146, 152
charivari 130, 132, 230
cimbaal 216, 223
citer 56, 171, 212, 216, 239
collegia musica 36
commedia dell'arte 19-20, 45, 203
componist 26, 29, 46-50, 99, 136, 139, 209, 211, 214-215, 231, 239
concert 37, 208
contrafactuur 30, 40, 49, 183, 209, 214
coupletten 88, 90,
court masque 16, 45, 201, 235, 242
dans 20, 24, 26-27, 33, 35, 39, 45, 51-52, 54, 58-59, 73, 75, 81, 96, 130, 139, 158-159, 174, 180, 202, 204-205, 209, 212, 214-217, 229, 231, 234-235, 241-242
dansmeester 51-52, 215
decor 20, 83, 103
doedelzak 26, 56, 171, 216, 239
draailier / liereman 22, 171, 219, 239
drama-opvatting 28, 63, 75, 165
droom 83, 156-158, 160-169, 173, 175-176, 235-238, 240
droomvertelling 161-162, 236
dwarsfluit 80, 216, 227
De Eglentier (Oude Kamer) 65, 147, 201, 225
exotisme 217
film 24, 204, 208
Florence 212
fluit / fluitist 25-26, 38, 51, 56, 70, 81, 104, 122, 125, 141, 154, 204-205, 208, 215-216, 227, 232-233
functie van muziek 26, 28, 59, 63, 66, 168, 180-181, 183-184, 186, 201, 205, 207
gebaren 20
geestverschijning 14, 161, 164, 166-167, 169, 173, 238
geluidseffecten 20, 57, 77, 109, 220
Den Haag 35, 208, 211, 225, 242
Haarlem 49, 156
hakkebord 56, 112, 216
harmonie der sferen 24, 57, 113, 130, 165, 182
harp 56, 125, 170, 216, 228
Heemstede 207
herder (zie ook pastorale) 12, 29-30, 36, 62-63, 76, 78, 87, 95, 102, 134-136, 138, 140-141, 143, 147-148, 155-157, 163, 170-171, 173, 180, 209, 222, 235, 241
hobo 57, 68, 115, 217
hof 36, 68, 108, 146, 157, 168, 208, 219, 222
hoorn 56, 216
illustraties (waarde van) 20, 66, 68, 70-71, 80, 82-83, 135, 203
imitatio 26-27, 33, 183-184, 208
intermedio 151, 206, 220
intocht 66, 146, 149, 175, 226, 233
jig 16, 45, 181, 201, 212
katharsis 168

- kattenmuziek 105, 129-130, 227, 230-231
keteltrom 56, 216, 219
kinderacteurs 54, 139, 216, 232-233
klaroen 221
klavecimbel 56, 174, 216
klokkenist 36
klucht 26, 54, 58, 62-63, 71, 111, 113, 181-182, 217, 235
kluzenaar 83, 168, 238
komisch versus ernstig toneel 56, 59, 62, 111, 120, 129, 161, 180, 186, 207, 209, 218, 224
Kontrastdramaturgie 205
kornet (zink) 56-57, 67-68, 216
kostumering 20, 103, 184
kransjes vlechten 30, 206
krijtertje (dansmeestersvool) 124, 216, 229
kunst- en vliegwerkspel (zie ook *pièce à machines*) 46, 63, 144, 147, 165, 181, 204, 218
lamento zie liedsort (klaagzang)
lettertype (zie ook typografie) 42, 88, 223-224, 242
libretto 20, 201, 203, 212-213, 233
Librettistik 32
liedboek 12, 31, 36-37, 39-43, 45, 51, 74, 76, 91, 94, 97, 132, 135, 137, 146, 150, 163, 183, 209-210, 223, 225-227, 230, 235-236, 239
lieddichter 31, 40-41, 45, 127, 129-131, 183, 226, 230
liedjesventer 74-75
liedsorten 31, 75, 171
 - bruiloftslied 34, 40, 42, 232-233
 - dageraadslid 40, 72, 76, 84-85, 221, 238
 - dialooglied 40
 - drinklied 40, 42, 51, 75, 95
 - klaagzang (*lamento*) 40, 59, 62, 87, 89-91, 93, 96-98, 105, 113, 116, 120, 142, 203, 205, 222, 224-225, 227
 - liefdeslied 40, 75, 106, 110, 115-116, 119-120
 - lofzang 40, 59, 94, 108, 120, 137, 139, 142, 144, 146, 232-234
 - martelaarslied 94, 100, 224
 - oud lied versus nieuw lied 115, 221
 - religieus lied 75
 - spotlied 94, 224
 - troostlied 62, 142, 159-161, 165, 170-171, 176-177, 236, 239-240
 - verhalend lied 75
liefde 24, 26, 29-31, 65, 76-77, 80, 84, 91, 93-94, 96-97, 103, 105-106, 111, 124-131, 138, 163, 168, 173-174, 176, 179, 181-182, 206, 209, 229, 232, 234, 239-240
Londen 8, 69, 241
luit/luitist 26, 33-34, 39, 41, 56, 71, 111, 114, 120-123, 125, 132, 151, 174, 216, 226, 229, 233
maagdewater 117-119
machinerie 21, 46, 62, 212, 218, 233
madrigaal 108
magische muziek 56, 62, 125, 130, 183, 216
make-up 20
mallebade 113, 116
maskerade (mommerij) 80-81, 130-133, 165, 170-171, 180, 231
meerstemmigheid 42, 135-137, 144-145, 209, 225-226, 233
melancholie 24, 94-95, 159, 168-169, 171, 177, 240
minderemansscène 218-219, 237
mis 152
morendans 202, 217
Musica / Musicus / Musyk (als personage) 11, 29, 37, 134-136, 201
Musyck-Kamer 10-13, 29, 62, 135-136, 180-181, 201
muziekboek 42-43, 104
muziekherberg (bordeel) 36, 130, 150-151, 231
muziekinstrumenten (zie ook onder instrumenten afzonderlijk) 12, 31, 36, 56-58, 72, 83, 96, 115, 133, 135-136, 141, 145, 173-174, 185, 211, 216, 219
 - strijkinstrumenten 48, 56, 171, 173
 - contrast strijkers - blazers (haut/bas) 57, 68, 239
 - instrumentensymboliek 56, 72, 184, 202, 217, 219
 - rituele of nepinstrumenten 75, 129, 133, 151, 217, 221
muzieknotatie 14, 26, 44-45, 51, 88, 100, 106, 137, 201-202, 210-211, 240
muziekonderwijzer 51-52, 63, 215
muzikaal bedrog (verleiding) 24, 65, 80-81, 107, 124, 131-132, 158, 162-163, 165, 171, 173-174, 177-178, 181-183, 187, 202, 225, 231, 235, 240-241
muzikaal repertoire 12, 17, 36-37, 39-40, 45, 48, 183, 207-209, 215
muzikale conventies 26, 31, 33, 45, 62, 68-69, 80, 91, 113, 144, 160, 166, 182, 184-185, 207-208, 224, 235, 237, 242
muzikale personages 28-29, 63, 75, 184
muzikale scènes 12, 14, 17-18, 28, 31, 33, 99, 109, 157-158, 180-183, 185-187, 202-203, 207, 218, 223-224
 - afluisterscène 58, 160, 241
 - arbeidsscène 62, 75, 186
 - banketscène 75, 79, 93, 103, 146, 186, 228
 - begrafenisscène 68, 186
 - briefscène 42, 186, 211, 241
 - bruiloftsscène 28, 32, 51, 93, 102, 121, 138-139, 146-147, 186, 225, 231, 233
 - echoscène 168, 182, 186, 238, 241
 - hemeldaling 32, 58, 156, 161, 166, 168, 171, 173-176, 186, 233, 235, 237
 - herbergscène 14, 59, 70, 75, 183, 186, 228

- gebedscène 148, 152, 160, 175-176, 186, 234, 240
- gevangenis-scène 14, 17, 30, 32, 62, 83, 85, 87-103, 137, 148, 160, 162, 186, 208, 211, 218, 223-225, 231, 236, 241
- offerscène 12, 14, 32, 35, 51, 58, 62, 85, 93, 99, 103, 134-153, 182, 186, 205, 218, 231-234, 238
- onderwereldscène 58, 139, 165, 203
- ontwaakscène 186, 237
- serenadescène 12, 14, 28, 30, 32, 51, 56, 58, 62-63, 97, 99, 103-133, 142, 161, 178, 186, 226-231
- slaapscène (zie ook *sommeil*) 14, 30, 32, 68, 92, 97, 99-100, 103, 142, 154-179, 186, 203, 229, 236-240
- waanzin-scène 91-92, 100, 159-161, 186, 203, 208, 236, 241
- wachterscène 14, 32, 58, 62, 65-85, 183, 186, 221, 222, 241
- muzikale wijzigingen 31, 183, 206, 223, 229
- muzikanten 12, 15, 20, 22, 25-26, 28, 36, 38, 44, 46, 49-51, 56, 59-60, 66, 70-72, 75, 79-81, 104-105, 108, 110-111, 114-123, 125-127, 129, 132, 136, 148-149, 161, 178, 181-183, 203, 205, 208, 213, 215-217, 220, 226-228
- muzikantenkamer 56, 58, 60-61
- Nederduytsche Academie* 101, 149
- Nederlandse Liederenbank* (Meertens Instituut) 241
- opera 16-18, 20, 28, 32, 36, 42, 46-51, 59, 63, 99-100, 103, 109, 115, 129, 139, 146, 152, 158, 160, 162, 165, 170, 181, 183, 186, 202-203, 205-207, 211-214, 217-220, 222, 225-226, 229, 233, 235, 237, 239-240
- opéra comique* 103, 241
- orakel 83, 166, 168, 232, 238
- oratorium 109, 162
- organist 36-37
- orgel 36, 115, 151, 217
- orkest 36, 51, 56, 61, 146, 148, 217
- Oude Doolhof 209
- Oude Kamer zie *De Eglentier*
- pastorale (zie ook herder) 30, 46, 56, 62, 78, 113, 138, 180, 203, 207, 209, 212, 218, 230
- Parijs 15
- parodie-scène 113, 129-30, 161, 171, 183, 227-228, 230
- Pekelharing 45, 211
- pièce à machines* (zie ook kunst- en vliegwerkspel) 46
- play-in-a-play* 158, 235
- poppenspel 33, 209
- processie 143
- programmaboekje 203
- psalm 94, 152, 209, 223, 234-235
- publiek 15, 32-34, 41, 66, 83, 85, 87, 90, 118, 121, 127, 143, 147-148, 151, 155, 165, 171, 175, 179, 181, 187, 206, 224
- refrein 59, 79, 89, 97, 137, 218
- regisseur 28, 51, 185
- rei (koor) 14, 44, 54, 62, 76, 78, 83, 137-139, 143-144, 148, 152, 156-157, 160-161, 167, 176, 180, 202-203, 205, 210-211, 217, 233-236, 238, 240
- reizend gezelschap 15, 35, 45, 201
- retorica 29-30, 142, 204, 241
- ritueel 12, 130, 137, 141, 143-144, 147-149, 152-153, 209, 230, 234
- Rome 8, 108, 212
- rommelpot 56, 216-217
- schalmei 170, 208, 217, 228
- schuiftrumpet 208, 217
- seks 24, 130, 204, 230
- Singspiel* 16
- sirene 132, 165, 178, 219
- slagwerk 56, 69, 83, 112
- sommeil* (zie ook slaapscène) 162, 237
- sonnet 42, 211
- spreken versus zingen 44, 77, 79, 86, 88, 180, 185, 202, 205, 211, 218, 222
- stadspeel-lieden 36-37, 121, 183, 208, 219-220, 229
- stilte 161
- strofevorm 20, 59, 79, 89, 91, 136-137, 185, 215, 224, 238-240
- strofische passage 20, 42, 86, 88, 185, 210, 223, 239-240
- tableau vivant* zie vertoning
- tamboer 25, 51, 56, 69, 215
- tamboerijn (speler) 27, 41, 82-83, 217, 223
- tempel 137-140, 146, 148, 231-234
- theorbe 52, 56, 120, 123, 216
- toneelgordijnen 58, 66, 149, 165, 173, 239
- toneelmuziek *PASSIM*
 - Duitsland 16, 108, 201-202, 207, 212
 - Engeland 16-19, 45, 62, 66-68, 89, 109, 129, 163, 180, 186, 201, 204, 207, 211, 218, 225, 227, 231, 236-237, 239
 - Frankrijk 15-17, 45-46, 62-63, 89, 109, 129, 138-139, 143, 145-146, 163, 180-181, 186, 202, 207, 211, 214-215, 222, 226, 236-237, 239
 - Frans-classicistisch toneel 19, 23, 144, 165, 181, 214, 233, 241
 - Grieks drama 14, 108, 201, 204-205
 - Italië 16-19, 45, 62, 89, 99-101, 108-109, 129, 151, 158, 180, 208, 212-213, 215, 220, 231
 - Latijns drama 205
 - liturgisch drama 14, 143, 201
 - Middeleeuws toneel 14, 108, 158-159, 175, 180, 235, 240

– Neolatijs drama 14, 221
 – rederijkerstoneel 14, 28, 59, 62, 72, 75–79, 84–85, 89, 94, 97, 109, 117, 127–128, 137, 159, 180, 186, 201, 208, 211, 223–224, 229, 233–234, 241
 – Scandinavië 212
 – Spanje 16–19, 89, 109, 111, 129, 163, 180, 204, 210, 218, 225, 239
 tonend versus vertellend toneel 28, 182, 202, 205, 218
 toonsoort 137, 145, 183
 tragedie 18, 23, 26, 54, 63, 120, 138, 152, 161, 166, 169, 171, 181–182, 204–205, 218, 230–231
tragédie lyrique 46, 109, 202
 tragikomedie 26, 29, 31, 44, 49, 62–65, 73, 84, 105, 109–111, 120, 127, 129–130, 132, 137–138, 141, 146, 148, 155, 160, 171–173, 182, 185, 207, 212, 218
 tralies 87–89, 93, 97–98, 100–101, 103, 149, 223–224
 trommels 68–69, 82–83, 139, 141, 204, 215, 219, 221, 227
 trompet / trompetter 11, 22, 25–26, 28, 36, 39, 51, 55–57, 66–85, 115, 141, 170, 205, 208, 215, 219–221, 223, 227
 typografie (zie ook lettertype) 20, 89, 223, 242
 uitvoeringspraktijk 17, 19–20, 34, 44–45, 62, 88, 184–187, 204–205, 207–208
 vedel 56, 115, 120, 141, 216, 232
 Venetië 46, 108, 203, 212, 225
 verleiding zie muzikaal bedrog
 verlichting 20, 184
 vermomming 29, 44, 119, 178, 181, 206, 216, 227, 240
 vertoning (*tableau vivant*) 20, 102–103, 148–149, 152, 175, 184, 203–206, 219, 230, 232, 234
 viola da gamba 56–57, 80, 123, 171, 216
 viool / violist 22, 25–26, 38–39, 47, 50–51, 56–57, 70–71, 90, 104, 112, 114, 119–122, 124–125, 132, 134, 145, 163, 171, 174, 177, 184, 205, 215, 219–220, 224, 227, 233, 241
 virginaal 50, 132
 voedsel 24, 124, 130, 159, 204, 220
 voedster 84, 223, 237
 vogels 30, 66, 155, 219, 227, 234
 vrouwenrollen (gespeeld door mannen) 53–54, 70, 175, 216
 waarschijnlijkheid (*verisimilitude*) 28, 63, 165, 173, 205
 wachter 28, 65–85, 87, 220–221, 223
 Wenen 108
 wildzang 115, 206, 227
 wolk 63, 140, 143, 157, 169, 173–174, 233
 zanger(es) 25–26, 29, 37, 39, 46–47, 52–54, 58–59, 75, 119, 121–122, 125, 144–145, 147–148, 215–216, 233–234, 240

zangснаar (*chanterelle*) 123, 229
 zangspel 40, 46–49, 139, 144, 147, 181, 209, 212–214
 zangstem 57–58, 108, 115, 144–145, 216–217, 233–234
 Zevenbergen 210
 zichtbare versus onzichtbare muziek 17, 31, 53, 56, 58, 83, 109, 165, 171, 237
 zingende klucht 45, 62, 181
 zingend opkomen 58, 62, 75, 217
 zink zie kornet
 zinnespel 42, 63, 76, 212–218

Namen en titels

A. Alewyn
Amarillis 213
Bedrooge Woekeraar 22
Latona, of de verandering der boeren in kikvoorschien 220
Orpheus hellevaart om Euridice 206
 V. Amadée le Chevalier 212–213
 H. Anders 213
 H. Angelkot
Misanthrope 221
 Anoniem
Arlequins Fransche bedryven van de Keyser in de Maan 213
Balthasar 221
Belachelycke kluchte van den onstantvastighen minnaer 228–229
Belegeringhe van Samarien 221
Boere Bruiloft 213
Boertighe Klucht van de Feyl 42
Cadmus en Hermione 216–217, 232
Eerste en Sevenste bliscap van Maria 201
Ghetrouwen Herder 42
Groote Hel 221
Hero en Leander 221
Josue 221
Klucht van de Uyterse Juffers 216–217
Liefdens-Tijd-Verdrijf of de Betrapte List 205
Nieu Tafelspel van twee Personagien 210
Piramus ende Thisbe 137
Singende Klucht van Domine Iohannes, ofte Den Jaloersen Pikelharing 45, 58, 211, 217
Singing Simpkin 211
Spiegel des loops deser wereldt 76, 221
Treves 208
Triomfeerende Schouburg aan Apollo 205
Verandering door Liefde 214
Verhandeling over de tooneelspeelen 23, 208
Verstoorde Serenade 113, 115, 119, 227
Voorspel De Dichtkunst en de Schouburg 214
 Apuleius 235

- T. Arendsz
Krooninge van Wilhem Hendrik en Maria Stuart 210, 214
Roeland 48, 160, 165, 167, 171, 239
Lykstaatzie van Koninginne Maria 96
- Aristoteles 28, 168, 204
Politica 238, 241
- T. Arne
Judgment of Paris 235
- J. van Arp 181
Boertighe Clucht van Claes Klick 206, 220
Chimon 161, 167–168, 171–172, 216, 229, 231
Helvaert van Iuno 206, 224, 232
Singhende klucht van Droncke Goosen 45, 236
Tolimond, Prince van Rodes 230
- T. Asselyn
Jan Klaasz off Gewaande Dienstmaaght 242
Stiefmoer 217
- Philip Ayres
Emblemata amatoria 163
- J.S. Bach 241
- F. Bacon 228
- J. Baet 54
- J. Bara 209
Galteno en Alimene, of verdoemde Ontrouw 220–221, 230
Klught van het Verslingert Moekroesje 119, 217
- Barberini (familie) 208
- L. von Beethoven 99
Fidelio 225
- J. Beets
Daphne, of Boschvryagie 232
- J. Belli 49, 213
- B. van Bergh
Don Ieronimo, marschalck van Spanjen 145, 220
- J. van den Berghe
Wellustighe Mensch 229, 233
- H. Berlioz
La damnation de Faust 109
- P. Bernagie
Belachchelyke Jonker 217
- J. van Beverwyck 159
Schat der Ongesontheyt 168
- T. de Bèze (Beza)
Abraham Sacrifiant 211
- H. von Biber 108
- G. Bidloo 30, 139, 205–206, 212–215
Eere- Zege- en Lykplichten 213, 242
Faëton, of Roekelooze Stoutheid 51, 53, 211, 215, 240
J.v. Vondels Salmoneus 147, 213, 232, 242
Naspel op de dood van Pompeus 210, 214, 216
Opera op de zinspreuk Zonder Spys en Wyn (ook als *Bacchus, Ceres, Venus*) 139, 213
Prachtige Minnaars 146
Zegepraalende Oostenryk 96
- C.P. Biens
Treurspel van Piramus en Thisbe 144
- J. Blasius
Fidamants Kusjes 227, 236
Lysander en Kaliste 210–211
Malle Wedding 215
- A. Bloemaert
Mercurius en Argos 154
- H. Bloemaert 210
- G. Boccaccio
Decamerone 229
- A. Boelens
Klucht van de Bedrooge Vryer 116, 128, 217, 229
- A. Boësset
Airs Bataille 233
- A. Boëthius 24, 125
Vertroostingh der Wijsheyt 174
- G. Bolhamer 49, 214
- G. Bolognini 202
- G.A. Bontempi 29
Il Paride 206
- R. Bontius
Beleg en Ontset der stad Leyden 68, 219
- A. Bormeester
Infidelitas Ofte Ontrouwe Dienstmaaght 96
't Nieuwsgierigh Aegje 58, 217
- L. van den Bos
Lingua: Ofte Strijd tusschen de Tong ende Vyf Zinnen 42, 57, 210, 217, 221
- G. Brandt
Veinzende Torquatus 210
- G.A. Bredero 62, 89, 101, 180, 234
Angeniet 88, 221
Griane 91, 204, 225, 238
Het daghet wyt den Oosten 152, 221
Klucht van de koe 217, 221
Groot Liedt-boeck 91, 150, 225, 242
Lucelle 217, 226, 230
Moortje 211, 216, 229
Stommen Ridder 165
Symen sonder soetichedyt 221
- J. van Breen
Klucht van 't kalf 217
- H. Bret
Christelijcke Seyntbrieven 224
- G.H. Breughel
Cluchte van eenen Cramer 75
- Bridard (voornaam onbekend)
Uranie 232
- J. de Brune
Emblemata of Zinne-werck 122
- R. Burton
Anatomy of Melancholy 239
- D. Buysero 46
Amphitruo 227
Min en Wijnstrijd 213

- Tafelspelletje* 212
Triomfeerende Min 213
Venus en Adonis 213
Vrydije van Cloris en Roosje 213, 215
- G. Caccini
Euridice 212
- C. Caillieu
Geboorte van Vrouw Margriete 137
- B. Castiglione
Il Cortegiano 206
- J. Cats 113, 230
Klaghende Maechden 230
Koningklyke Herderin Aspasia 52, 125
Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd 229
- F. Cavalli
Serse 229
- A. Cesti
Il Pomo d'Oro 158, 213
- A. Cicognini
Giasone 201
- J. Claerbout
Droef-bly-eyndig Vertoop op 't Beleg en Overgaen van Middelburgh 220
- P.A. Codde
Herdoopers Anslagh op Amsterdam 216
- D. Coigneau 137
- Mrs. Coleman (voornaam onbekend) 241
- J.J. Colevelt 30, 42, 62, 77–80, 89, 92, 101, 181
Graef Floris en Gerrit van Velsen 161, 167, 239
Hartoginne van Savoyen 78, 91, 160–161, 221, 237, 239
- C. Commelin
Beschrijvinge van Amsterdam 212
- D.V. Coornhert 225
Boethius vande Vertrouwingh der Wijsheyt 174, 239–240
Comedie van Liefen Leedt 101, 223
- P. Corneille 23, 143–144
Andromede 233
Pompeus 214
- T. Corneille
Le Charme de la Voix 229
- W. Cornelisz 25, 205
- J. Cos
Rampzalige Arghlistigheid 217, 239
- S. Coster 180, 209
Beschrijvinge van de Blyde Inkoopste 226
Ithys 202
Polyxena 138, 161, 164, 239
Boere-klucht van Teeuwis de Boer 217, 221
Tiisken van der Schilden 221
- I. de Cour (Koer) 25, 215
- C. Crocus
Joseph 221
- P. de la Croix
Gewaande Advocaat 213
- C. van der Cruyssen
Waarschynelyke Toverij 52, 216–217
- S. van der Cruyssen
Ezopus 124, 130, 216, 221, 227
- J. van Daalen
Klucht van de Aerdige Colicoquelle 123, 211, 217, 228–229
Klucht van de Jaloursze Jonkker 216, 227
- P. Datheen
De CL Psalmen des Propheten Davids 94, 223
- T. Dekker
Shoemakers Holiday or the gentle craft 212
- N. Desrosiers 212–213
- A.C. Dessen 184
- G. Donizetti
Don Pasquale 109
- J. van Dorsten
Tragedie van Lucidamor en Fluria 131, 162, 218, 222, 227, 230–231
- P. Dubbels 42, 175, 209, 226
Helikon 209
Toneelspel zonder Tooneelspel 123, 165, 216, 226, 228, 239
- G.A. Duirkant
Klucht van Licht-hartighe Joosje 221
- J. Dullaert 139
Alexander de Medicis 120, 229
Stantvastige Princes, of bedroogte Stiefmoeder 213, 232
- J. Duym
Spiegel der Reynicheit 109, 132, 225, 228
- R. Eekhout 36
- S. Eekhout 36, 216
- M. Elias
Bekeerde Dronkaard 27, 217
Ontvoogde Vrouw 95
- W. Elias 205
- P. Elzevier
Broekdragende Vrouw 231
- F. van den Enden
Philedonius 216
- C. Everaert
Tspel van Maria Hoedeken 137
- C. Favart
Raton et Rosette ou La Vengeance inutile 241
- P. le Febvre
Lucidorus en Lucella 149, 227
- S. Felt 214
- M. Ficino 24, 125
- Filips I 212
- P.A. Fiocco 212
Helena rapita da Paride (libretto van A. Aureli) 46
- W.G. van Focquenbroch 209–210

- Herders-Sangen van Virgilius Maro*
Min in 't Lazarus-huys 42-43
- N. Fonte
Sidonio e Dorisbe (libretto van F. Melosio) 225
- B. Fonteyn 30, 62, 181, 224
Fortunatus beurs en wensch-Hoedt 221
Mr. Sullemans soete vryagie 41, 45, 206, 211
Romilius en Pelagia 29, 127, 131, 140-141, 228, 232-233
Tranquilli de Mont 130
- N. Fonteyn 93, 101
Aristobulos 88, 92
Casta, ofte spiegel der kuyshedyd 211
Esther 89
Triumphs-Trompet Speelsghewijs uytghebeeldt 69
- M. Fockens
Klucht van Droncken Hansje 42, 117, 120, 127, 131, 210, 216, 227-230
- J. van Fornenbergh 242
- J-B. le Francq
Antioche 232
- T. Fransz 205
- D. Freschi 212
- A.J. Fries
Loon der Minnen 109, 117, 226, 228
- L. de Fuyter
Don Jan de Tessandier 52, 216-217
- J. Gaartz 213
- G. Gabrieli 49, 213
- G. Gastoldi 211
- J. Gay
The Beggar's Opera 202
- A.K. van Germez 52, 54, 215
Klaagende Kleazjenor en doolende Doristee 206
Vervolgde Laura 67-68
- A. Gier 20
- G. Gilbert
Les Amours de Diana et d'Endimion 222
- J. Gommersz
Bedrogen Minnaars 109, 226
- S. Gosson 231
- C. de Graef 66
- H.D. Graef 139
Alcinea 149, 216, 232
Aurora en Stella 170
Joanna Koningin van Napels 231, 240
- M. Gramsbergen
Kluchtighe Tragedie Of den Hartoog van Pierlepon 235
- N.F. le Grand 215
- A. Grelle 121
- C. de Griek
Don Japhet van Armenien 68, 114, 117, 127, 216, 226
- F. Groen 33
- B. Guarini
Il Pastor Fido 42, 89, 231
- C. Hacquart 213
- W. van Haecht
Dwerck der Apostelen 234
Oordeel van Tmolus 233
- G.F. Händel 99
Ariodante 237
Giustino 237
- H. van Halmael 218
Crispyn en Crispiaan 37-38, 222, 235
Geveinsde Kwaaker 96
Koning van Luilekkerland 119, 123, 227-228, 230
Overdaad, en Gierigheid 48, 50, 213, 235
Prins van Platte Marry of de Schynheilige Bedrieger 213
Wysheid en Zotheid 178
- P. van Haps
Mansmoer 218, 222
- J. de Harduyn
Godelicke Lof-sanghen 211
- M. van Hattum
De Orakelvaas 238
- J. Haydn
L'infedelta delusa 109
- J. van Heemskerck 77
Hebreeusche heldinne 73, 220
Minne-Kunst 124
- J. Heerman
Chryseide en Arimants 139-141, 234
- D. Heinsius 230
- A. Hendrix 54
- E. Herckmans
Slach van Vlaanderen 216
- C. van Heulen
Onbedreeve Minnaar 219
- J.P. Heus 212-213
- J. van der Heyden
Cleander en Amaril 211
Heydensche Afgoden, Beelden, Tempels en Offerhanden 150
- D. Heynck
Gestrafte Kroonzucht 221
Veranderlyk Geval of Standvastige Liefde 211
- Z. Heyns 62, 180
Const-thoonende Iuweel 235
- Homerus 128
Odyssee 166
- P.C. Hooft 30, 62, 180, 209-210, 212, 225, 230, 240
Achilles en Polyxena 209
Baeto 138, 143, 161, 167, 169, 231-233, 238-239
Emblemata Amatoria 111

- Geeraerd van Velsen* 160, 202, 221, 238–240
Granida 41, 183, 201, 207, 209, 212, 217, 221, 223, 226
Paris oordeel 157, 175, 238
Theseus en Ariadne 223
W.D. Hooft 201
Andrea de Piere 216–217, 231
Heden–daegsche Verlooren Soon 70–71, 75, 221
Jan Saly 206
B. van Hoorn 54, 144
A. van Hoven
Lof der Musyk 37
E. Howard
The Six Day's Adventure 227
W.M.H. Hummelen 20
P.A. de Huybert
Vermiste Molenaar 213
C. Huygens 23, 46, 108, 123, 211, 228, 236
Ghebruyck of onghebruyck van 't orgel 23
Pathodia sacra et profana occupati 226
A. Jansen 209
L. Jansz
Spel van sinnen beroerende het Cooren 89
R. Jones
First Booke of Songes and Ayres 239
Karel II 242
J. de Keersmaker
Schoone ende lieflijke Brieven 94
A. Kemp
Moort van Sultan Osman 161, 166, 170, 177, 227–228, 239
J. Kemp 54
C. Kist 46
J. Klein de Oude 215
A.A. Koer 25, 205
J.S. Kolm 62, 77, 180
Battaefsche Vrienden–Spiegel 72
Mahomet 73, 220
A. de Koningh 62, 180
Hagars Vluchte ende weder–komste 230
Iephthah's ende zijn eenighe dochter 82–83
Simons treur–spel 75, 165, 216, 223
S. de Konink jr. 213
Hollantsche Schouburgh en Pluggedansen 51, 53, 210, 215
Opera, of Zingende Tragédie van Piramus en Thisbe 48, 50
K. Kool 209
E. Krook 218
Bloempjes 209
J.H. Krul *PASSIM*
Alcip en Amarillis 58, 143, 217, 232
Amsterdamsche Vryagie 176, 217, 223
Blinden Minnaer van Smirne 207
Celion en Bellinde 237
Cloris en Philida 44, 88, 97–98, 138–139, 146, 220
Diana 44, 53, 64–66, 69, 75, 79–81, 83–84, 86–89, 96, 101–102, 105, 201, 205, 207, 211, 218, 221, 224, 241
Drooghe Goosen 207
Helena 176, 238–239
Inleydinge op de Amsterdamsche Musyck–Kamer 29, 201
Minnelycke Sangh–Rympies 136–137, 225–227, 234, 236
Minne–Beelden 80–81
Pastorel Muzykspel van Juliana en Claudiaen 10–11, 134–135, 137, 140, 143, 145, 201, 218, 231–232
Rosemondt en Raniclis 42, 74–75, 104–105, 107, 111, 126, 131, 211, 225, 229, 234
Rosilion en Rosanire 219, 231–233
Theodorus en Dianira 184
Tirannige Liefde 207
Vermakelijcke Uyren 234
Vonnis van Paris 155, 157, 161, 165, 173, 175, 234–236
G. de Lairesse 143
Groot Schilderboek 149
J. Lambrechts 211
P. Langendijk 232
N. Lanier 211
O. di Lasso 49, 214
H. Laurensz 209
R. Lawet
Gheestelick meyspel van tReyne Maecxssele 89, 223
A. Leeuw
Vryer–zieke Vryster of 't Huwelik van Niet 206, 230
Klucht van Piramus en Thisbe 217
S. Lefebre 25
O. van Lemborch
Nieuwe commedia van den loep jegenwordiges tydts 223
J. Lemmers
Gasthuis der Gekken 206, 215, 227
Scipio 232, 234
Leopold Wilhelm 212
Liedboeken en verzamelbundels
Aemsteldams Amoureuus Lietboek 39
Amsteldams Flyutertje 39
Amsteldams Minnebeekje 209, 227
Amsteldamsche Minne–zuchjens 42, 209
Amsteldamsche Vrolikheit 225, 237
Amsterdams Vreugdebeekje 210
Amsterdamse Mengel–Moez 41, 209
Amsterdamsche Pegasus 42, 236
Amsterdamsche Vreughde–Stroom 39, 239
Antwerps Liedboek 39, 71, 76, 221

- Apollo of Gesangh der Musen* 39, 209, 223
Arions Vingertuig 227
Geuzenliedboek 94, 224
Haerlems-Lietboek Ghenaemt den Laurier-Krans 42, 210, 236
Haerlemsche Somer-Bloempjes 209
Hoorns, Enkhuysen en Alkmaerder Liede-Boeck 242
Livre Septième 145, 233
Minne-plicht ende Kuyshyets-kamp 227
Musica Divina 42
Nederduytschen Helicon 227
Nieu Amstelredams Lietboek 39
Nieu Groot Amstelredams Lietboek 39
Nieuwe Haagsche Nachtegaal 210, 237, 239
Nieuwe Hofsche Rommelzoo 41-42, 128, 209-210, 227, 230
Olipodrigo 41, 209
Oude en Nieuwe Hollandse Boerenlieties en Contredansen 51, 214
Prieele der Gheestelicker Melodië 226
Prinsesse Liet-boec 210
Souterliedekens 94
Sparens Vreughdenbron 227
Stootkant of Nieuwe-Jaars-Gift 237
Testament van een jongman van Antwerpen 224
Uitnemen Cabinet 215
Veelderhande Liedekens 224
Venus Jeucht 42, 74, 210
Vermakelijcken Opdisser 237
- D. Lingelbach 78, 214, 222
Liefde van Amintas en Amarillis 48, 212-213, 217
Liefde van Diana en Endimion 78, 223
- J. van Lodenstein
Uyt-spanningen 210
- B. Louvat 16
- J.B. Lully 109, 202, 214, 231
Les Amants Magnifiques 162
Amadis 212
Andromaque 212
Atys 212
Bacchus 212
Cadmus et Hermione 139, 148, 212
Isis 46
Persée 212
Proserpine 212
Roland 48, 239
Temple de la Paix 213
- S. van der Lust
Herstelde Hongersdwangh 73, 220
Ongheblanckette Maria Stuart 212
- J. Luyken
Duytse Lier 237
- H. Maas 120
- H. Maas
Gentilhomme bourgeois ofte burgerlycken edelman 215-217
- G. Macropedius
Aluta 201
- K. van Mander
Harpe oft des Hertens Snaren-spel 235
Uytleggingh op den Metamorphosis 156-158, 235
- L. Marenzio 49, 213
 Prins Maurits 209, 226
- L. Meyer
Gedwongen Houwelyck of Mariage Forcé 52, 213-216
Gelukte List of Bedrooge Mof 213
Ghulde Vlies 165, 212
Spokend Weeuwytje 214
Tieranny van Eigenbaat 19, 213-214, 236, 238
Voor- en Naspel by Gierige Geraard of De Malle Wedding 214
- E. Meyster
Hemelsch Land-Spel of Goden Kout 216, 220
- L. Michielsz 25, 215
- A. van Mildert 62
Boertighe Clucht van Sr. Groen-Geel 221
Harcilia 160-161, 164, 166, 210, 224, 230, 234, 238
Virginia 239
- J. Molenhof
Krollende Ritzaart 216-217, 221
- J-B. Molière
Bourgeois gentilhomme 226
Malade imaginaire 230
Mariage Forcé 231
- P.A. Monsigny
Deserteur 103
- C. Monteverdi 162, 185
Arianna (libretto van O. Rinuccini) 201
L'Incoronazione di Poppea 237
Il Ritorno d'Ulisse 237
- H. Moor
Engelsche Tragedie ghemaecten Geck 217, 219
Hel en Hemelvaert van Theodore en Constancy 165, 177-178, 184, 206, 239
Olimphia 58, 164, 217, 239
- W.A. Mozart 214
Così fan tutte 109
Don Giovanni 109
Le nozze di Figaro 109
- Nil Volentibus Arduum
Onderwys in de Tooneel-Poëzy 21, 23
- G. Nollens 210
Seven-berchse-Haseldonck 42
- A. Nooseman 215-216, 241
 Jan Nooseman 54, 144
 Jelis Nooseman 54, 144
Hans van Tongen 116-117, 128, 227-228

- P. Nooseman 49, 214
P. Nootmans
Spel van den bloedigen slach van Pauyen 224
R. Norel
Listige Minnaars of de Jonker Boer 128, 227-228
- Odysseus 132
E. Oey-De Vita 19
G. Ogier
Seven Hoofst-sonden 218
U. Ogle 123
J. van Oldebarneveldt 94
Marie Anne van Oostenrijk 212
Orpheus 29, 56, 126, 178, 184, 206, 213
Ovide Moralisé 235
Ovidius Naso 128, 230
Ars Amatoria 124
Metamorfofen 154, 235
- C.T. Padbrué
Kruysbergh 214
Tranen Petri ende Pauli 49, 214
C. van de Passe
Nieuwen ieuucht spiegel 39, 132
J. van Paffenrode
Klucht van Sr. Filibert 58, 217
G. Peele
Arraignment of Paris 158
A. Pels 46, 213-214
Julfus 210, 212-213, 222
Mengelzangen 214
Minne-liederen en Mengelzangen 51, 214, 242
Schilder door Liefde 113-114, 214, 227, 230
Verwaande Höllandsche Franschman 221
N. Pels 209
J. Peri
Euridice 212
D. Petersen 213-214
M. Petiet 209
I. Petit 215
A. Peys
Advocaet Sonder Study 219
Toveren van Armida 165, 210, 239
P. Pieterssen 205
H. Pietersz de Boer 215
I. de Pinto
Knorrepot of de Gestoorde Doctor 215-217
Plato 24, 125
Plutarchus 143
A. Pointel 212-213
J. Pook
Dood van Eigenbaat 231
Holbollighe Lachgende Dokter 75
R. Pouwelsz
Spel van de Christenkercke 76, 109, 226
- J.S. Powell 16
M. Praetorius
Syntagma Musicum 226
F. Prendcourt 213
C. Price 17
J. Punt 203
H. Purcell 18, 183, 201
Pythagoras 24, 124
- S.D. Questiers
Griecxsen Amadis 68, 224
C. Questiers
Ondanckbare Fulvius en Getrouwe Octavia 230
P. Quinault (zie ook onder Lully)
La comedie sans comedie 239
- Racan, Honorat de Beuil
Bergeries 232
Rembrandt van Rijn 11, 13
J. de Rijk
Besteedster van Meisjes en Minnemoers 216
F. Rijk
Andromeda 214, 233
Krispyn Dragonder 215-216
C. Ripa
Iconologia 238
W. Robyn
Ferdinandt en Oratyn 233
T. Rodenburgh 29-31, 34, 62, 89, 91, 111, 113-114, 124, 126, 129, 171, 180, 187, 204, 209-210, 218, 223-224, 226, 239
Alexander 110, 120, 216, 227, 234
Anna Rodenburghs Trouwen Batavier 30, 89-90, 160, 162-163, 168, 210, 231-232, 236, 238-239
Aurelia 216, 217, 223
Bataviëse Vrygiespel 96, 160, 165, 167-168, 206, 221, 223, 231, 237-238
Bruylofts Eergaef 233
Cassandra Hertoginne van Borgonie 109-110, 217, 225
Eglentiers Poëtens Borst-Weringh 170, 179
Hertoginne Celia en Grave Prospero 206, 237
Hertoginne van Savoye 160, 165-166, 216, 237, 239
Hoecx en Cabeliaws 216, 221, 224
Jaloersche Studenten 110, 126, 206, 227
Keyser Otto den Derden en Galdrada 160, 174, 177, 179, 206, 229, 235-236, 238-239
Mays 66, 160, 219
Melibea 49, 96, 110, 115, 127, 211, 214, 222, 224, 227-228, 239
Rodomont en Isabella 223, 227, 229
H. Roelandt
Biron 224

- E. Roger 212, 214
A. Roggeveen
Nederlantsch treur-spel 212
L. Rossi
Il Palazzo Incantato d'Atlante 222
C. Rycen
Tgetuygenisse ende de nae-ghelaeten Schriften
224
J. van Ryndorp
Geschaakte Bruid, of De Verliefde Reizigers
42, 210, 213, 215
J. van Ryndorp en D. Buysero
Boere Opera of Kloris en Roosje 47, 213

J. Sadeler 150
Nachtbanket met maskerade 151
J. Salomon (alias Tabarin) 15
J. Sanderus 37, 209
'sWeerelds gods-diensten 232
G. van Santen
Lichte Wigger 42, 57, 210, 216-217
S. Savery 100, 223
F. Sbarra 213
D. Schabaelje
Spel des geschils tot Athenen 210
A. Schelte 212
H. Schelte 212
J. Schenk 139, 213
J.J. Schipper
Ariane 176, 240
Onvergelijkelijke Ariane in Thessalien 217
Schouwenbergh (voornaam onbekend)
*Sigismundus Prince van Polen, of 't Leven is
een droom* 68, 171, 216-217, 239, 242
Seneca 161-162, 205
J. Serwouters
Hester of Verlossing der Jooden 203
P. Serwouters 150
W. Shakespeare 8, 16, 124, 180, 185, 201-204,
218, 237, 242
As you like it 240
Hamlet 68, 236
Love's Labour's Lost 241
Merchant of Venice 126, 230
Midsummer Night's Dream 235
Pericles 240
Tempest 225
Twelfth Night 229
J. Shirley
Constant Maid 158, 235
Triumph of Beauty 158, 235
M. Smallegange
Bruiloft van de Vetpot 220
J. Smeerbol
Bruilofts-kost 42, 237
L. Smids
Geschaakte Cinthia 213, 219

G. Smit 77
Absaloms treur-spel 72
J. Smidt
Eurymedon en Pasithea 221
H.J. Soet
Batavische Eneas 220
J. Soolmans
Gedwongen Doctor 51, 215, 221
M. van Speybroeck
Syons Wijn-bergh 210
J.B. Stalpart van der Wiele
Extractum Catholicum 210
C. Stapel
Lusthof der Zielen 210
J.J. Starter 212
Daraide 44, 211, 216, 218, 227, 230
Friesche Lust-Hof 39, 211
Kluchtigh t'Samen-Gesang van dry Personagien
45, 236
L.K. Stein 16, 18
F.W. Sternfeld 16
W. Stoffelsz 25, 66, 205, 215
A. Striggio 108, 237
T. Strijcker 46, 212
G. Strozzi
La Finta Pazza 237
J. Struys
Ontschakingh van Proserpina 73, 75, 177, 239
Romeo en Juliette 84
Styrus en Ariane 51, 139, 215, 230, 232
Mary Stuart 46
A. Sybant
Dolle Bruiloft 215
G. de Swaen 226
Singende Swaen 210
J.P. Sweelinck 49, 213
C. Sweerts
Apollo en Dafne 213
Mengelzangen en Zinnebeelden 213
Nieuwe Boertige en Ernstige Minne-Zangen
213, 242
Verliefde Rykaart (Verliefden Gryn bedrogen)
123-124, 213, 227-228
J. van Swol
Constantinus 168-169, 216, 238-239
Margrietje 111, 119, 132, 217-218, 221, 227-
229
H. Takama
Blysel van de Grilligers 69
J. du Temps 215
M.G. Tengnagel
Amsteldamsche Lindebladen 128, 230
Klucht van Frik in 't veurhuys 58
Onbekende Voerman van 't Schou-burgh 201
Spaensche Heidin 49, 211, 217
L. Thomson 184

- S. van Til
Digt- Zang- en Speel-konst 150, 234
- J. van Toledo
Gestrafte Ontugt 116-117, 124, 126, 206, 210, 226, 228-229
- H. d'Urfé
L'Astrée 138
- A. Valerius
Nederlantsche Gedenckklanck 39
- N. Vallet 34, 121, 233
Secret des Muses 215
- H. Varenhorst 214
- O. Vecchio 108
- J. van der Veen 210
- L. de Vega 180, 204, 218
- G. Verdi
Rigoletto 236
- Vergilius 128, 230
- P. Vermaat 25
- C. Verwers
Spaensche Heydin 209
- Y. Vincent
Belachchelyke Serenade 112-113, 115, 214, 216, 227
Loon naar Werk 214, 216-217
Ondergang van Eigenbaat 52, 178, 213-217, 231
- A. Vivaldi
Tito Manlio 99
- B. Vollenhove
Broedermaort te Tranziane 234
- J. van den Vondel 14, 30, 62, 78, 138, 152, 180, 202, 206-207, 210, 212, 214, 236
Adam in Ballingschap 78
Faëton Of Reuckelooze Stoutheit 211, 215
Gebroeders 54-55, 144-145, 204, 233, 240
Gysbreght van Aemstel 152, 216
Herkules in Trachin 205
Inwydinge van 't Stadthuis t'Amsterdam 208
Jephta of offerbelofte 204, 231
Kruysbergh 213
Leeuwendalers 41, 232
Lucifer 204
Palamedes 232
Pascha 137-138, 140, 219, 233
Peter en Pauwels 49
Salmoneus 232
- I. Vos 41, 209
Klucht van de Mof 217
Klucht van Robbert Leverworst 216
Singende-Klucht van Pekelharing in de kist 45, 211
- J. Vos 206, 214
Aran en Titus 182, 207, 242
Klucht van Oene 234
Medea 158, 212
- S. de Vos 150, 234
- M. Voskuyl 62, 77
Bellaria en Pandostos 54, 73, 139, 148, 152, 232, 234
Dorastus en Faunia 164, 173, 210, 216, 221
Kuyssche Roelandyne 152
Ouden en Jonghen Hillebrant 66, 216-217
- G.J. Vossius
Poeticae institutiones 204
- R. Wagner
Die Meistersinger von Nürnberg 109
Tristan und Isolde 223
- J.J. Walther 108
- J. Webster
Duchess of Malfi 225
- B.J. Wellens
Vermaeck der Jeught 210
- D. Wels
Dollen Amintas oft Verloste Minne-plaag 217
- J. Westerbaen
Gedichten 121
- B. Wilder
Some like it hot 216
- Willem III 46
- J. Willemsz 54, 144
- J. Wimpfeling 118
- A. Wolfgang 212
- J. de Wyze
Voorzigtige Dolheit 170, 239-240
- G. Zamponi
Ulisse nell'Isola di Circe 212
- P. van Zeeryp
Arfleura en Brusanges 148, 203, 234
Dood van Brutus en Cassius 234
- P.A. Ziani
Le Fatiche d'Ercole per Deianira (libretto van A. Aureli) 46
- J. Zoet 181, 226, 242
Clorinde en Dambise 234
Getemden Mars 241
Hel en Heemel 241
Kornelia Bentivogli 152, 176, 238
Olimpia 147
Thimoklea 232, 234
Zabynaja of Vermomde Loosheid 231