

Rudolf Rasch

Muziek in de Republiek (Oude Versie)

Hoofdstuk Vijftien: Musici

Deze tekst maakt deel uit van de oude versie van het project “Muziek in de Republiek”, die eerder online beschikbaar was onder de titel *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden*. Een nieuwe, geheel bijgewerkte versie is, met talrijke illustraties en op groot formaat, in boekvorm (358 bladzijden) beschikbaar als

Muziek in de Republiek: Muziek en maatschappij in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795

Uitgeverij: KVNMM, 2018.

ISBN 978 90 6375 231 6

Prijs: €39

Zie: <https://www.kvnm.nl/nl/Webshop/Muziek-in-de-Republiek>

De documentatiedelen van de oude versie zijn niet in het boek opgenomen. Deze zijn raadpleegbaar op de website.

Voor literatuurverwijzingen zie de file “Literatuur”.

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Muziek in de Republiek (Oude Versie): Hoofdstuk Vijftien: Musici
<https://muziekinderepubliek.sites.uu.nl/>

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: r.a.rasch@uu.nl

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

7 december 2018

HOOFDSTUK VIJFTIEN

MUSICI

15.1 Inleiding

15.2 Beroepsmusici

15.3 Straatmuzikanten

15.4 Amateurmusici

15.5 Liedcultuur

15.1 Inleiding

Wanneer men zich bezighoudt met de muziekbeoefening in de zeventiende en de achttiende eeuw, kan een hoofdstuk over de executanten, de musici zelf, niet achterwege blijven, al hebben ze in het voorafgaande natuurlijk al voortdurend op allerlei manieren in de aandacht gestaan. Zonder hen zou de muziekgeschiedenis niet bestaan.

Voor een zinvolle bespreking van zaken die de musicerenden aangaan, is het noodzakelijk direct een onderscheid te maken tussen beroeps- en amateurmusici. Een *beroepsmusicus* was een ambachtsman, te vergelijken met een timmerman, een boekdrukker, maar ook met een dansmeester, een kunstschilder en een huisschilder, kortom lieden die tegen betaling diensten in de vorm van handwerk verrichten voor anderen. Ze behoorden tot de burgerlijke middenklasse van de maatschappij: ze huurden hun huis, waren in principe geletterd, kenden mogelijk een buitenlandse taal, maar hadden (meestal) geen onroerend goed in bezit en geen universitaire scholing genoten. Alleen de bekwaamsten uit deze klasse — en dan moet men uiteindelijk denken aan lieden zoals meester-schilder Rubens, de leden van het meester-boekdrukkersgeslacht Plantijn-Moretus, in Nederland wellicht musici als Sweelinck en Locatelli, enz. — wisten zich door het niveau van hun werk en hun daarmee vergaarde rijkdom tot een hoger sociaal niveau op te werken.

Tegenover de beroepsmusici (of liever: complementair ten opzichte van hen) stonden diegenen aan wie de musici en andere ambachtlieden hun diensten verlenen. Zij waren doorgaans welgesteld en onderscheidden zich van de musici door hun hogere scholing (universitair), hun bereidheid, het bezit van onroerend goed en door het vervullen van leidinggevende functies, waarbij het handwerk door anderen wordt uitgevoerd. Zeker in de eerste helft van de zeventiende eeuw leefde de oeroude sociale code, volgens welke leidinggevendenden zich niet met handwerk dienen in te laten, nog duidelijk voort. Een heer van stand vertoonde zich niet in het openbaar met vaardigheden die aan de werkende stand toebehoren. Globaal gold deze code voor de hoogste burgerlijke standen (regenten, kooplieden, geleerden, enz.) en voor alle trappen van adel daarboven (van baron tot keizer).

Het verkrijgen van handwerksvaardigheden was zeker toegestaan aan de bedoelde hogere standen. Naast dansen, toneelspelen, paardrijden, zwemmen, tekenen, schilderen, enz. was ook muziek een betrekkelijk vast onderdeel van de vorming van jongelieden van goeden huize. In deze klasse is het dan ook dat we de *amateurmusici* aantreffen, personen — mannen en vrouwen — die in hun vrije tijd de muziek beoefenden voor hun eigen genoegen. Hierbij moeten we bedenken dat het muziekleven in laatste instantie altijd drijft op (de financiële bijdragen van) amateurs. Het bestaan van een klasse van beroepsmusici is wel een noodzakelijke, maar geen voldoende voorwaarde voor de ontwikkeling van het muziekleven.

De amateurmusicus moest de beoefening van al zijn kunsten en kundes binnenshuis houden, met hoogstens een enkel familielid of een goede vriend of vriendin als aanschouwer of toehoorder. Op het gebied van de

muziek bestond er bovendien een zekere selectie wat betreft de instrumenten: sommige hadden duidelijk de voorkeur, andere waren ronduit taboe. Tot de uitverkoren instrumenten behoorden in de eerste plaats de luit en de viola da gamba. Het klavecimbel was in de zeventiende eeuw in kringen van amateuristische muziekbeoefening voornamelijk voorbehouden aan dames, zodat Constantijn Huygens, toen zijn zoons les op dit instrument kregen, het noodzakelijk vond om het volgende in zijn dagboek te noteren:¹

... ende dede ick niet soo seer om haer [=hun] gantsch meester van dit spel te maken, 't welck de dochters wel soo wel schijnt te voegen, als omdat ick begeerde dat sij daeraf, als van het principaelste ende volmaeckste van allen, in tijden ende wijlen, souden weten te oordeelen, ende met verstand spreken; mede sien hoe de partijen in de tabulature [klaviernotatie], bij gemeene noten van musique, onder den anderen wierden gestelt, ende die soo te kunnen doorgronden, sulx haer in de compositie soude seer te stade kunnen komen.

Huygens was trouwens vroeger zelf ook op dit instrument onderwezen en er zijn wel meer zeventiende-eeuwse klavecimbel-spelende mannelijke amateurs aan te wijzen. Maar inderdaad ziet men het instrument in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst — die sterk de conventies van de sociale wenselijkheid volgt — vrijwel steeds door dames bespeeld.

Verboden voor de welgestelde amateur, hetzij man, hetzij vrouw, waren, althans in de eerste helft van de zeventiende eeuw, de viool, de cello, enz. en de blaasinstrumenten, met uitzondering van de blokfluit. Deze instrumenten hadden teveel associatie met respectievelijk de dansmuziek en de muziek van speellieden en militaire musici.

Aangezien muzieklessen en de aanschaf van muziek, instrumenten en toebehoren geld kostten en musiceren zelf ook tijd, was het musiceren in amateurverband vóór 1650 als vanzelf grotendeels voorbehouden aan de betere kringen. De gewone burger beschikte eenvoudigweg niet over de financiële middelen om muziekinstrumenten en muziek te kopen en musici in te huren voor lessen en eventuele verdere begeleiding, noch over de ruimte om muziek uit te voeren.

Aldus kunnen de musici in de periode tot rond 1650 vrij eenvoudig in twee groepen worden ingedeeld: de beroepsmusici, lieden uit de burgerlijke middenklasse, die musiceerden voor anderen om hun brood ermee te verdienen, en amateurmusici, die speelden voor hun eigen genoegen zonder financiële bijbedoelingen en daarbij de hulp van beroepsmusici inriepen.

Na 1650 verruimden de genoemde categorieën en opvattingen zich geleidelijk, en wel op twee manieren. In de eerste plaats nam door de stijgende welvaart het aantal mensen toe dat zich amateuristische muziekbeoefening kon veroorloven. We zien in toenemende mate ontwikkelde lieden uit de middenklasse (de klasse waartoe ook de meeste musici zelf behoorden) als muzikaal amateur naar voren komen. De amateuristische muziekbeoefening was niet meer louter voorbehouden aan de hoogste klasse.

En in de tweede plaats werd de sociale codering van muziekinstrumenten veel minder dwingend. Vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw zien we regelmatig amateurs viool, cello en dwarsfluit spelen, iets wat eerder onmogelijk was. In de achttiende eeuw waren viool, cello, klavier (klavecimbel of pianoforte) en dwarsfluit de muziekinstrumenten die door amateurs het meest werden bespeeld. Blokfluit, luit en viola da gamba verdwenen om uiteenlopende redenen nagenoeg uit zicht, zowel bij amateurs als bij beroepsmatige spelers.

De sociale verruiming die na het midden van de zeventiende eeuw optrad wil overigens niet zeggen dat het principiële verschil tussen de beroeps- en de amateurmusicus werd opgeheven. Tot aan het einde van de

1. *Huygens herdacht* 1987, p. 136.

Republiek heeft er een tegenstelling bestaan tussen de welgestelde amateur enerzijds en de relatief behoeftige musicus anderzijds.

Gemiddeld had de musicus zelfs een vrij slecht imago: hij werd gerekend tot de klasse van lieden die een zwervend en weinig verheffend bestaan leidden. Over het algemeen had muziek in de gangbare zeventiende-eeuwse moraal geen al te hoge status: het vluchtige karakter van het produkt maakte het tot symbool voor ijdelheid en vergankelijkheid en de beoefenaren van het vak tot ijdele lieden. Het feit dat de muziek tevens noodzakelijk was voor de dans — in rechtzinnige ogen uitsluitend leidend tot zedeloosheid — maakte de zaak er niet beter op.

En inderdaad: gegevens over musici die zich aan dronkenschap of ander wangedrag hebben overgegeven zijn talrijk, maar hieraan zal niet zozeer de muziek debet zijn dan wel hun sociale positie. Zelfs onder de organisten, van wie men toch een redelijke levenswandel verwacht, kwamen zulke zwarte schapen voor: Claude Bernard (1595c-1626) heeft als organist van de Lebuïnuskerk in Deventer ernstige problemen met zijn werkgever, Sybrandus van Noordt (1659-1705) werd in 1694 ontslagen als organist van de Grote of Sint-Bavokerk in Haarlem wegens wangedrag, terwijl Johannes Albertus Groneman (1711-1778), organist van de Grote of Jacobskerk in Den Haag vele jaren in het dolhuis verbleef, vermoedelijk vanwege aan alcohol gerelateerde problemen. Zijn zoon Jodocus Groneman (1732-1770c?) werd na twee jaar organistschap aan de Engelse Kerk in Amsterdam ontslagen omdat hij in kennelijke staat achter het orgel werd aangetroffen (1762).

Constantijn Huygens' epigram 'Een speelman betaelt' [=betaald] is een aardige illustratie van het bovenbesproken vooroordeel ten aanzien van de muzikale kunsten:²

Een speelman, moe gekrauw't, sagh nae mijn' handen om,
En wachte voor de moeyt of groote of kleine somm'.
'Neen,' zeyd' ick, 'wij zyn quijt. Ghij hebt mij onderhouden
Met toonen van uw' slaghe, die'ck niet en weet t'onthouden,
En ick hebb' u gevoedt met hoop van goeden loon.
En beid' en zyn maar wind: soo staen wij even schoon.

De topos van de musicus die het moet stellen met de hoop op betaling tegenover zijn vluchtige klanken, heeft overigens al een lange geschiedenis: men vindt hem reeds bij Plutarchus.³ Een ander epigram van Huygens, 'Op Jan de speelman,' belicht aan de hand van de woordspeling muzikaal/muize-kaal het armoedige bestaan van de doorsnee-musicus:⁴

De musicale Jan,
Die alle deuntjens kan
Op veelen en op fluyjten,
Voelt vast sijn' darmen muijten
En zyn verdrooghde borst
Van honger en van dorst.
Het eten soud hem smaecken,
Het vocht soud hem vermaecken
In sijn gesonde pensch.

2. Gedateerd 23 november 1668; ed. Worp, dl. 7, p. 172.

3. *Moralia* 333F-334A.

4. Gedateerd 1666; ed. Worp, dl. 6, p. 98.

Maer 't schort den goeden mensch
Aen penningen die wegen,
Voer, dack en altemael.
't Komt machtich ongelegen,
Gesond en muijse-cael.

De beste verzekering tegen armoede voor een musicus was overigens het nemen van een dienstbetrekking: als organist bij een kerk, of als musicus bij een stad, theater, concertinstelling of legeronderdeel, of — echter slechts voor weinigen weggelegd — aan het stadhouderlijk hof. Dergelijke betrekkingen waren echter vaker niet dan wel volledig, zodat toch uitgekeken moest worden naar verdere werkzaamheden.

Beroeps- en amateurmusici waren tot elkaar veroordeeld. Beroepsmusici hadden de amateurs nodig voor hun inkomsten. Om te kunnen musiceren, moesten de amateurs les hebben of hebben gehad. Bovendien moest er iemand zijn om de instrumenten aan te schaffen, te onderhouden, te besnaren, te stemmen, enz. Er moest hulp aanwezig zijn bij samenspel, wellicht ook om basso-continuo te spelen. Een muziekmeester was ook vereist om aan repertoire te komen. Deze laatste bezocht de muziekhandel of handelde zelf in muziek.

Zoals al gezegd namen in de loop van de zeventiende eeuw en vooral in de achttiende eeuw de sociale vooroordelen tegenover musici af en werd ook het exclusieve gebruik van de instrumenten van de vioolfamilie en van de blaasinstrumenten door beroepsmusici doorbroken. Zeker speelde in deze ontwikkeling de Verlichting een rol: het denken in termen van traditionele categorieën ontleend aan het verleden (vaak de Klassieke Oudheid) werd vervangen door een meer rationele omgang van de mens met zijn omgeving, inclusief de kunsten.

De rietinstrumenten — de hobo en de fagot, de voorlopers ervan en later de klarinet, alsmede de hoorn — hebben de verbinding met de beroepspraktijk het langst behouden. Ze waren gedurende de gehele periode die hier onder beschouwing is, voorbehouden aan stadsspeelieden, andere speelieden en militaire musici. Trompettisten vormden een aparte klasse, alsook de tamboers en later de paukenisten. De associatie met het militaire of paramilitaire beroep was ook hier sterk.

Als men uitvoerende musici in beroeps- en amateurmusici kan indelen, dan is een dergelijke indeling ook ten aanzien van componisten mogelijk. Daarbij moeten we ons het feit realiseren dat, of een beroepsmusicus uit zijn composities inkomsten verwierf of niet, geen rol speelt in de beslissing hem al of niet beroepsmusicus te noemen. Een musicus verdiende zijn geld in eerste instantie met spelen en lesgeven. Inkomsten uit composities waren onberekenbare en onvoorspelbare extra's. Een dienstbetrekking als *componist* was dan ook een grote zeldzaamheid in de Republiek: Christian Ernst Graf's positie aan het stadhouderlijk hof van 1758-1766 als hofcomponist is uniek voor de hier behandelde periode. Dat neemt niet weg dat het heel gewoon was dat musici speciale muziek schreven voor de instellingen waarbij ze in dienst zijn. Musici die bij muziekcolleges werkten verschaften dikwijls eigen composities; Bartholomeus Ruloffs heeft bijvoorbeeld als dirigent bij de Schouwburg en bij Felix Meritis onder meer cantates voor zijn werkgevers gecomponeerd.

Overigens is de term 'beroepsmusicus' in de Republiek eigenlijk een tautologie: de woorden musicus of muzikant (of speelman) geven vanzelf iemand aan die met muzikaal spel (of zang) zijn brood verdient en die daardoor beroepsuitoefenaar is. Een amateur werd wel eens *musicus* (eventueel *musicien*) genoemd in de klassieke zin van het woord, in de tegenstelling *musicus* tegenover *cantor*, waarin de *musicus* de kenner is, en de *cantor* de zanger. In het dagelijks woordgebruik van de zeventiende en de achttiende eeuw waren de speelman, de musicus en de muzikant steeds beroepsmusici.

In het algemeen is de indeling van musici en componisten in beroepsbeoefenaren en amateurs niet moeilijk, noch vóór 1650, noch daarna. Aan de ene zijde kennen we van de beroepsmusici hun muzikale werkkringen,

aan de andere kant van de amateurs hun niet-muzikale emplooi en de bijbehorende sociale status. Zo kunnen we van de eerder gestelde top-tien van Nederlandse componisten uit de tijd van de Republiek Jan Pieterszoon Sweelinck, Johan Schenck, Willem de Fesch, Pieter Hellendaal en Graf als beroepsmusicus specificeren, Constantijn Huygens en Unico Wilhelm van Wassenaer als amateurmusicus.

Maar van sommige componisten is de precieze status toch niet helemaal duidelijk. Voor deze twijfelgevallen zal de term *semi-amateur* worden gebruikt. Zo kan men Henrico Albicastro vanwege zijn universitair kapelmeesterschap als beroepsmusicus beschouwen, maar op de titelbladzijde van zijn opus 2 noemt hij zich echter uitdrukkelijk ‘Amatore di musica.’ Hij is dan ook op dat moment een carrière als officier in het Staatse leger aangegaan. Wat betreft David Petersen bestaat er eveneens onzekerheid: een beroepsmatige muzikale functie is niet bekend; wat we over hem weten wijst meer op een bestaan als koopman of iets dergelijks; maar er zijn ook situaties waar zijn naam in één adem met die van andere musici wordt genoemd. Joos Verschuere Reynvaan is ook zo’n halve amateur: aan de ene kant zijn er zijn rechtenstudie en zijn juridische loopbaan, aan de andere kant was hij organist in Vlissingen en *frère à talents* van een vrijmetselaarsloge. De aanduiding semi-amateurmusicus, c.q. semi-amateurcomponist geeft deze dubbelzinnigheid goed weer.

Nadere beschouwingen over het beroep van musicus en de beoefenaren van dit beroep zullen worden gegeven in §15.2. Het musiceren door amateurs zal worden besproken in §15.4. Daartussenin is een paragraaf uitgetrokken voor musici in de marge van het muziekleven, de straatmuzikanten, inclusief de herbergmuzikanten en de straatzangers (§15.3). De laatste paragraaf van dit hoofdstuk (§15.5) is gewijd aan één van de meest kenmerkende aspecten van het muziekleven van de Nederlandse Republiek: de liedcultuur. Deze cultuur dreef in hoge mate op de bijdrage van muzikale amateurs en daarom past het om deze te behandelen in het kader van de muziekbeoefening door amateurs.

Meer dan enig ander hoofdstuk in deze muziekgeschiedenis zal dit hoofdstuk tal van verwijzingen naar andere bevatten. Immers, de hier besproken musici zijn door hun werkzaamheden voor instellingen al op allerlei plekken voor het voetlicht geweest. Omdat dit het laatste hoofdstuk is, zijn alle verwijzingen bovendien terugverwijzingen. Geen ander hoofdstuk is daarom geschikter om een behandeling van het muziekleven af te sluiten dan juist een over de musici.

15.2 Beroepsmusici

Tijdens de beginperiode van de Republiek, de decennia rond 1600, volstonden twee categorieën om professionele musici in te vatten: een groep van organisten, in dienst *bij* een kerk (maar meestal *van* een stad), en een van speellieden, een algemene benaming voor allerlei soorten van musici, die niet aan een kerk waren verbonden. De speellieden hadden een geschiedenis die tot ver in de middeleeuwen (en de oudheid?) teruggaat. Men kan een onderscheid maken in twee groepen: de stadsspeellieden en de overige (‘vrije’) speellieden. Het stadsspeelmanschap is reeds besproken in §7.4, in het hoofdstuk over de muziek van de steden. In deze paragraaf zullen de ‘vrije’ musici aan de orde komen. Gilden van speellieden, zoals die in het buitenland (o.m. Antwerpen) bestaan, waren binnen de Republiek onbekend.⁵

Wat betreft de uitoefening van het muzikantenberoep is er een globaal onderscheid te maken tussen de zeventiende en de achttiende eeuw. In de zeventiende eeuw komt de benaming *speelman* nog zeer frequent voor. Hij trad alleen of in een kleine groep (tot bijvoorbeeld vijf man) op met een eenvoudig repertoire,

5. De reden hiervoor is niet geheel duidelijk. Het kan zijn dat de aantallen beroepsbeoefenaren te klein waren voor de vorming van dergelijke gilden. Het is ook mogelijk dat de eisen van godsdienst (de Hervormde) en poorterschap de vorming van gilden hebben belemmerd.

misschien vaak *ad hoc* vervaardigd. In de achttiende eeuw overheersten de termen *muzikant*, *musicien* en *musicus*. Behalve als lesgever traden deze de musici dan vooral op als orkestmusicus; hij speelde gewoon uitgegeven repertoire als sonates, concerten en begeleidingspartijen van vocale muziek.

Het muzikantschap kwam vaak in familieverband voor. Vaak waren de vader, broer(s), zoon(s) en/of schoonzoon(s) van een musicus ook musicus. Evenzo waren er vaak familierelaties met dansmeesters, dansers, toneelspelers en schilders. Talrijk zijn de vader-en-zoon-paren in de muzikantenwereld (Servaas de Konink sr. en jr.) en de broederparen (Jean en Charles Malherbe). Grotere families zijn bijvoorbeeld de Dahmens en de Kleines, beide belangrijk in de decennia rond 1800. Eerder (§7.2) zijn al voorbeelden van organistenfamilies gegeven.

De stap van het muzikaal beroep naar dat van dansmeester was slechts een kleine, en tot op zekere hoogte kan men de dansmeester als een gespecialiseerde musicus zien. De connecties tussen beide beroepen waren talrijk, al was het maar omdat de muziek een voorwaarde voor de dans is. Guillaume Dumanoir, dansmeester aan het stadhouderlijk hof in Den Haag van 1636 tot 1640, werd later violist aan het Franse hof. Verschillende latere dansmeesters van het stadhouderlijk hof en het Franse Theater in Den Haag in de achttiende eeuw, zoals Nicolas Gautier (hof) en J. Baland (Frans Theater), zijn bekend als componist van menuetten en contredansen. In de zeventiende en de achttiende eeuw kwamen musici en dansmeesters uit dezelfde milieus en behoorden ze dikwijls zelfs tot dezelfde families. Jacob Kleyn de Oude, dansmeester van de Amsterdamse Schouwburg rond 1700 (aan wie Estienne Roger in 1702 zijn uitgave van de vioolsonates opus 5 van Corelli opdroeg), was de vader van de amateur-componist Jacob Kleyn de Jonge. Even talrijk waren de familierelaties tussen musici en dansers. Een goed voorbeeld is de achttiende-eeuwse Amsterdamse familie De Bruin, waarin men zowel musici, dansers en zangeressen aantreft. Ook in de families Hacquart en De Fesch komen deze combinaties voor.

Evenzo waren er nauwe connecties tussen de sferen van musici en toneelspelers. Diverse schouwburgen employeerden musici en vrijwel steeds zien we dan familiebanden, hetzij door huwelijk hetzij door ouderschap, tussen muzikanten en acteurs. Op de planken zelf was de overgang tussen zingende en sprekende spelers eveneens een vloeiende: sommige zangers speelden nooit gesproken rollen en sommige spelers zongen nooit, maar gemengde aanstellingen kwamen veel vaker voor. Wat lossier was het verband tussen de muzikantenkringen en die van schilders. Maar ook tussen deze twee groepen bestonden relaties: er is een behoorlijk aantal families geweest met zowel musici als schilders, waarbij zeker niet de geringste, zoals de families Sweelinck, Van Noordt, De Vois en Dusart.

Verdere connecties bestonden tussen de muzikantenwereld en die van de instrumentenbouw. Organisten deden vaak klein reparatiewerk aan hun orgels, orgelbouwers werkten soms ook als organist, vooral in de beginperiode van de Republiek. Voorbeelden hiervan zijn de verschillende Morlets in Arnhem. Hendrik Galtuszoon van Hagerbeer (1695c-1648), organist in Gouda vanaf 1636, is een voorbeeld van een organist uit een typische orgelbouwersfamilie. Bouwers van blaasinstrumenten zien we af en toe als musicus (Coenraad Rijckel bij de Amsterdamse Schouwburg) of als componist (Albertus van Heerde). De handel in bladmuziek, muziekinstrumenten en toebehoren (vooral snaren) werd gedreven door zowel musici als door muziekhandelaren en instrumentenbouwers.

Het valt op dat muzikale publicaties in veel mindere mate dan bijvoorbeeld dichtkundige uitgaven, toneelstukken en werken op wetenschappelijk, medisch, historisch, rechtskundig gebied, enz. zijn voorzien van lofdichten op de maker. Oorzaak hiervan moet wel zijn dat de auteurs van de genoemde andersoortige publicaties veel vaker uit de geletterde bovenlaag van de bevolking kwamen dan de gewone musicus. Er zijn wel uitzonderingen, zoals bijv. de twee delen van *'t Lof van Jubal* van de Haarlemse speelman Cornelis Thymenszoon Padbrué (Amsterdam 1643, 1645), die voorzien zijn van lange reeksen lofdichten, deels in het

Latijn en deels door zeer bekende dichters (Caspar Barlaeus, Jacob Westerbaen). Maar in het algemeen zijn lofdichten in muziekgedichten weinig talrijk. Men kan stellen dat het vóórkomen van gedichten voorin muziekgedichten een (zestiende- en) zeventiende-eeuws verschijnsel is, dat in de achttiende eeuw eerst afnam en na het midden van die eeuw zelfs nagenoeg verdween.

Gedichten op musici niet gepubliceerd in de muziekwerken zelf maar in gedichtenbundels of anderszins betreffen voor het overgrote deel organisten, en dan meestal stadsorganisten, de maatschappelijk meest gerespecteerde groep onder de musici. Voorbeelden zijn de gedichten van Huygens op Jan Pieterszoon Sweelinck en Pieter de Vois, dat van Jacob Revius op Claude Bernard, en dat van Samuel Sylvius op Quirinus van Blankenburg. Van de schaarse gedichten op andere musici dan stadsorganisten kan hier Cornelis Sweerts gedicht op David Petersen worden genoemd.

Op dezelfde wijze zijn er niet zo veel componistenportretten bewaard gebleven uit de tijd van de Republiek, misschien maar weinig meer dan een dozijn. Het bestaan van deze portretten (bijv. van Sweelinck, Schenk, Locatelli, Nozeman, Solnitz, Colizzi en Ruloffs) voegt uiteraard iets toe aan de status van de afgebeelde, zeker wanneer de afbeelding is voorzien van een deftig Latijns bijdicht. Onder de prent die Jacob Nozeman afbeeldt lezen wij:

Orphea ab Elysiis revocatum Fritschius oris
Artifici voluit sistere in aere manu;
Fata negant reditum, Stygias ni leniat umbras
Nozeman Orpheae, quam tenet, arte lyrae:
Aere Nozemanni faciem citharamque canoram
Condidit, Odrysium restituitque senem.

Fritsch wilde Orpheus, uit de Elyse Velden teruggeroepen,
In koper vastleggen met een kunstige hand.
[Maar] het lot kent geen terugkeer, zolang niet Nozeman de Stygische schimmen
Vermurwt met de kunst van de Orpheïsche lier, die hij hanteert.
[Daarom] sneed hij [Fritsch] Nozemans portret en zijn welluidende citer in koper
En riep hij [zodoende] de oude Thraciër [Orpheus] terug.

Verder kon de musicus zijn status verhogen door het schrijven en publiceren van boeken over muziek. Hiermee kende men zich namelijk de kenmerken toe van de hoger ingeschatte klasse van literatoren en geleerden. De belangrijkste in dit opzicht waren Quirinus van Blankenburg, Jacob Wilhelm Lustig, Joachim Hess en Joos Verschuere Reynvaan, maar naast hen is zeker een dozijn andere componisten actief geweest met de pen.

De gefortuneerde amateurmusicus was de ideale persoon om een muziekgedicht aan op te dragen. In zo'n situatie kan de componist in principe op een materiële beloning rekenen, al is hierover zeer weinig *in concreto* bekend. Zo wordt er in de opdrachttekst nooit over geld gesproken, eerder over de verplichting tot de opdracht op grond van gunsten in het verleden verleend.

Dat een opdracht ertoe kon leiden dat de 'ontvanger' (een beter woord om de persoon mee aan te geven aan wie iets wordt opgedragen, vergelijkbaar met het Duitse *Widmungsträger* en het Italiaanse *dedicatario*, is er niet) een bijdrage leverde in de publicatiekosten door middel van directe betaling aan de uitgever lijkt onwaarschijnlijk. Anders ligt het in de gevallen waarin de componist tevens uitgever was of wanneer de uitgever de opdracht verzorgde. Dit laatste is regelmatig het geval met betrekking tot verzamelbundels, minder vaak bij bundels met muziek van één componist. Een voorbeeld van de eerste situatie is de opdracht van

Estienne Roger aan Leone d'Urbino in de *Concerts à 5, 6 et 7 instruments ... par ... Bitti, Vivaldi et Torelli* (Amsterdam 1714), van de tweede situatie die van Friedrich Ernst Fischer, kapelmeester van de Leidse universiteit, aan Franciscus Lotharius baron en rijksgraaf van Hoensbroek (1722-1796), dan student in Leiden, in Anton Wilhelm Solnitz' *VI Sinfonie ... Opera terza* (1745c). Een derde variant is de opdracht door de editor, zoals die van Carlo Ricciotti aan Willem Bentinck in de anoniem uitgegeven *Sei concerti armonici* van Unico Wilhelm van Wassenaer

Naast welgestelde amateurs vormden enerzijds stadsbesturen en stadsbestuurders en anderzijds hoge adel en leden van het Oranje-huis graag gekozen doelwitten van opdrachten. Voorbeelden van de eerste soort zijn de opdracht door Gerhardus Havingha van zijn *VIII Suites gecomponeerd voor de clavecijmbal off spinet* (Amsterdam 1724) aan de burgemeesters van Alkmaar en die door David Petersen van zijn *Speelstukken* (Amsterdam 1683) aan Johannes Hudde, oud-burgemeester en raad van Amsterdam. Voorbeelden van opdrachten aan het Oranje-huis zijn die van Carolus Hacquart's *Cantiones sacrae ... Opus primum* (Amsterdam 1674) aan Willem III en Christian Ernst Graf's *Sei sinfonie ... Opera terza* [Den Haag 1760c?] aan prinses Carolina, de oudere zuster van Willem V.

Onze kennis van de speelliedenstand gedurende de zeventiende eeuw is beperkt. Voor een aantal steden kennen we de namen van de stadsspeellieden. Voor Amsterdam kennen we voor de periode 1638-1672 de namen van de speellieden die aan de Schouwburg verbonden zijn (zie §10.3). Andere namen komen te voorschijn uit de registratie van nieuwe burgers, die bij hun aanvraag voor het poorterschap hun beroep moeten opgeven. Ondertrouwinschrijvingen bij kerk en stad vermelden dikwijls het beroep van de bruidegom en leveren daarmee namen van musici. Maar deze bronnen vertellen weinig over de werkzaamheden van de betrokkenen. Om deze lacune op te vullen kunnen voorbeelden worden aangehaald die afkomstig zijn uit notariële akten. De kennis uit dergelijke akten is uiteraard nogal willekeurig van aard, maar zeker niet onbelangrijk. Ze verschaffen bijvoorbeeld informatie over dienstverbanden (contracten) en conflicten.

Speellieden bespeelden allerlei soorten instrumenten, maar vooral goed transporteerbare. Typische speelmansinstrumenten waren de viool, de violoncello (ook wel de viola da gamba), de blokfluit, de dwarsfluit, de luit en de citer. Uiteraard werd er door de speellieden ook gezongen. De combinatie viool, dwarsfluit en cello (of gamba) komt in de eerste helft van de zeventiende eeuw zo vaak voor in afbeeldingen en elders, dat men deze wel het *speelmansensemble* kan noemen. De Amsterdamse Schouwburg had in de periode 1638-1772 zo'n ensemble in dienst; daarnaast getuigen nog diverse afbeeldingen, voornamelijk prenten, van de populariteit van deze combinatie en de varianten ervan.

Een zeventiende-eeuwse speelman haalde zijn inkomsten grofweg uit twee bezigheden: het spelen op 'bruiloften en partijen' en het lesgeven aan amateurs. PAVANES en GAILLARDES voor instrumentaal ensemble golden in de zeventiende eeuw vermoedelijk als kenmerkende muziek voor bruiloften. Cornelis Schuyts *Dodici paduane et altrettanti gagliarde* (Leiden 1611) verschenen samen met zijn *Hymeneo* (Leiden 1611), een bundel met zesstemmige Italiaanse bruiloftsmadrigalen; ook in Schuyt's nalatenschap zijn beide bundels aan elkaar gekoppeld. Van Cornelis Thymanszoon Padbrué kennen wij een drietal bruiloftsmuzieken, waarvan twee bestaan uit een pavane-gaillarde-paar voor vijf partijen. Er zijn echter ook andere vormen van bruiloftsmuzieken, zoals het vijfstemmige *Bruylofts-gesang* van Nicolas Vallet (1619). De Amsterdamse stadsspeelman Anthonie Pannekoek heeft diverse bruiloftsmuzieken geschreven, waarvan echter helaas niets bewaard is gebleven. Constantijn Huygens liet voor de trouwerijen van zijn kinderen (Susanna: 1660; Lodewijk: 1674) ensembles van zes speellieden komen, 'violons' genaamd, bij elkaar dus zeker een strijkersensemble uit de vioolfamilie.⁶ (Voorzover bekend was van bruiloftsliederen bij deze bruiloften geen sprake.)

6. In zijn jeugd (1614, 1615) had Huygens tweemaal zelf een bijdrage aan het genre van het bruiloftslied geleverd, éénmaal

Buiten het domein van de meerstemmige muziek bestond in de zeventiende eeuw het genre van het bruiloftsdicht, meestal een combinatie van een gedicht (zonder zangbedoeling) en een lied (met wijsaanduiding). Maar deze producten werden doorgaans niet door musici aangeleverd, maar door dichters, hetzij uit de vriendenkring, hetzij broeddichters (zoals bijvoorbeeld Jan Janszoon Starter). Vondel's 'Muzijk ter bruiloft van Joan van Papenbroeck en Maria Coeck' (1655) lijkt tekst voor muziek te zijn, maar die muziek is niet bekend.

Verder repertoire van de speellieden kan hebben bestaan uit bewerkingen van liederen en dansen in tal van bezettingen. Het is zeker niet ondenkbaar dat het eenvoudige repertoire in deze sfeer dat is bijeengebracht in de twee delen van *'t Uitnement Kabinet* (Amsterdam 1646, 1649; één of twee melodie-instrumenten en [onbecijferde] bas) in wezen speelmansrepertoire is. Vanuit deze bundel lopen er duidelijke verbindingen naar de muziek aan de Amsterdamse Schouwburg, wat ook geldt voor bijvoorbeeld Nicolas Vallets *Apolloos soete lier* (Amsterdam 1642; melodie en bas) en Pieter Meyers *'t Konstigh speel-tooneel* (drie delen Amsterdam 1658-1660; viool en bas). Misschien is zelfs Jacob van Eycks *Der fluyten lust-hof* (twee delen Amsterdam 1646, 1649) voor sopraanblokfluit primair als speelmansmuziek op te vatten. Van Eycks eigen spel van deze muziek moet als een speelmansactiviteit worden opgevat en de vrij eenvoudige manier van uitvoeren (in het ongebruikelijke sexto-formaat, net als *'t Uitnement Kabinet* en Meyer's *'t Konstigh speel-tooneel*) lijkt ook een aanwijzing voor professionele toepassing.

Speellieden gaven les aan amateurs, tegen betaling uiteraard. Zo had Constantijn Huygens aan het begin van de zeventiende eeuw in Den Haag luitles van de speelman Jeronimus van Someren en klavierles van de organist Pieter de Vois. In de periode 1637-1645 liet hij muzieklussen aan zijn zoons Constantijn jr. en Christiaan geven door dezelfde Van Someren (luit) en Steven van Eyck, schoonzoon van De Vois en later diens opvolger (gamba, klavier). Huygens' dochter Susanne ontving luitles van de speelman van Engelse origine James Rosseter. In de adellijke familie Van Wassenaer werd in de jaren tegen 1700 lesgegeven door de Haagse musici Paul du Sorton en Florence Saintelier, later ook door de organist Quirinus van Blankenburg en de opera-violist Carlo Ricciotti.

Soms herinneren bewaard gebleven handschriften aan een lesrelatie. Het 'Klavierboek van Anna Maria van Eijl' (Atb) is zeker samengesteld door haar leermeester Gisbert Steenwick, organist in Arnhem (1671).⁷ Het ligt voor de hand aan te nemen dat het 'Klavierboek van Susanna van Soldt' (1585c-1615) een soortgelijke achtergrond had, maar in dit geval kennen wij niet de naam van de leraar *c.q.* samensteller. Het handschrift draagt het jaartal 1599; Susanna was toen ongeveer dertien jaar oud.

Lessen door speellieden aan toekomstige collega's gingen meestal niet tegen directe betaling. Indirect werd er betaald doordat de pupil een bijdrage leverde aan de inkomstenverwerving van de speelman. Zo nam Nicolas Vallet in 1616 Jeremias Gibson aan als leerling voor een periode van zes jaar, op de luit en andere instrumenten. Gedurende de eerste jaren betaalde Jeremias' vader David Gibson nog 54 per jaar voor kost en inwoning, daarna kon de leerling door optreden zijn eigen opleiding bekostigen.⁸ In 1620 volgde een verwante overeenkomst tussen Vallet en Richard Swift, in 1626 één met Anthony Grelle en in 1627 met Eduard Hancock en Robert Tindall. De leerlingen kregen instructie, maar waren tevens gehouden waar en wanneer Vallet dat nodig achtte voor hem op te treden. Ook moesten zij meewerken in de dansschool die Vallet wilde oprichten.

zeker en de andere maal waarschijnlijk als contrafact van Franse airs de cour.

7. Het woord *klavierboek* voor een verzameling klavierstukken in handschrift is zo ingeburgerd dat ik het niet wil vervangen door het meer passende 'klavierhandschrift.'

8. Dit voorbeeld naar Balfourt 1938, pp. 48-49, en Giskes 1980, p. 349.

Naast *free-lance*-activiteiten konden speellieden een werkverband hebben bij het theater, maar daarbij ging het slechts om een kleine groep. Ook waren er speellieden/musici die met het componeren en uitgeven van muziek nog wat bijverdienden.

Ook andere steden van de Republiek dan alleen Amsterdam zullen in de zeventiende eeuw wel een speelliedenstand hebben gehad, maar de omvang van die groepen kan niet groot zijn geweest. Ruwweg zal het aantal speellieden evenredig aan de totale bevolking zijn geweest en dat betekent dat we nog het meest kunnen verwachten in steden als Haarlem, Leiden, Den Haag en Utrecht, in mindere mate in steden als Rotterdam, Middelburg, Arnhem, Leeuwarden en Groningen.

Het is niet altijd eenvoudig om de biografie te schetsen van deze ‘vrije jongens’ in de muziek. Het is soms niet eens mogelijk om ze op te sporen. In de regel waren ze niet erg vermogend en dat betekent dat ze weinig geschreven sporen hebben achtergelaten in archieven, enz. We zijn in zo’n situatie afhankelijk van allerlei toevallige gegevens, zoals muziekuitleggen, opdrachten, vermeldingen, notariële akten, brieven, gedichten, enz.

Van een aantal musici die wij onder de categorie der speellieden kunnen laten vallen is wel het een en ander in detail bekend, vooral wanneer ze ook als componist enigszins naar voren traden. Tot dezen behoorden bijvoorbeeld de luitisten Joachim van den Hove, die te Leiden en Den Haag werkzaam was, en de al meermalen genoemde Nicolas Vallet, die met Amsterdam kan worden verbonden.

Werd het begrip *speelman* aan het begin van de zeventiende eeuw nog veel gebruikt, later in de eeuw raakte het in onbruik en werd het vervangen door modernere termen als *muzikant*, *musicijn*, *musicien* en *musicus*. (Daarnaast kwam voor: *muziekmeester*, *zangmeester*.) Het verdwijnen van het woord *speelman* uit het toenmalige spraakgebruik viel (al of niet toevallig) min of meer samen met het afbrokkelen van het stadsspeelmanschap. We krijgen dan te maken met musici/instrumentalisten/componisten van een moderner soort: bekwaam executant, dikwijls reizend, met perioden dan weer hier, dan weer daar, lesgeven, muziek componeren en uitgeven, het leiden van *collegia musica*, het spelen bij diverse gelegenheden, enz. De eerste twee componisten in de Republiek die aan dit profiel voldoen zijn Carolus Hacquart (1640c-1700c?) en Johan Schenck (1670-1720c?). Zij traden naar voren in de jaren-1670 (Hacquart) en -1680 (Schenck). Er zijn parallellen tussen hen beiden: ze waren in de eerste plaats gambist en componist van instrumentale kamermuziek (met concentratie op de *viola da gamba*), vocale muziek en toneelmuziek. Een andere gemeenschappelijke trek is dat van hun beider levensloop nog veel onbekend is: van geen van beiden zijn bijvoorbeeld plaats en jaar (laat staan datum) van overlijden bekend.

In de decennia tegen de eeuwwisseling 1700 werd in het muziekleven te Amsterdam een opvallende rol gespeeld door een viertal musici/componisten, allen van buitenlandse herkomst: Servaas de Konink uit Vlaanderen (Dendermonde), David Petersen uit Duitsland (Lübeck; semi-amateur), Hendrik Anders uit Duitsland (Thüringen) en Nicolas Ferdinand le Grand (herkomst en details onbekend). Zij componeerden continuo-liederen op Nederlandse tekst, muziek voor zangspelletjes, Italiaanse cantates (De Konink, Le Grand), motetten (De Konink) en instrumentale muziek (vioolsonates, trio's). Behoudens Petersen speelden zij bij de Amsterdamse Schouwburg. Een belangrijk deel van de Nederlandse teksten werd verschaft door de dichters Abraham Alewijn en Cornelis Sweerts (Kornelis Zweerts). Deze laatste schreef ook de op rijm gestelde *Inleiding tot de zang- en spelkunst* (1698), waarin de compositie op Nederlandse teksten door de bovengenoemden wordt geroemd:⁹

9. Cornelis Sweerts, *Zang- en spelkunst* 1698, p. 7. Klein-kapitaal van Sweerts zelf. Bij Anders vermeldt Sweerts in een voetnoot: ‘Zie zijn weleer vertoonde *Venus en Adonis*, van de Heer Buizero gedicht.’

Heel stipt heeft Anders daar 't Neerduits op gelet,
Dat die naar Italiaanse en Franschen trant gezet
Kan werden: en het blijkt, dat hy in beide taalen
Niet zo veel glorie als in 't Neerduits zou behaalen:
Ook doen ons Peterzen en Schenk op 't klaarste zien,
Dat elk zijn eigen spraak meer eers hoort te biên:
Zoo zijn 'er van Rozier en Koning brave stukken,
Die, opgezongen naar de kunst, elkeen verrukken.

Anders en Le Grand waren in 1697 betrokken bij de oprichting van een professioneel collegium musicum in Amsterdam, samen met Carolus Rosier en anderen.

In de achttiende eeuw duurde de situatie waarbij lesgeven aan amateurs een belangrijke bron vormde voor musici voort. Het verkrijgen van concrete gegevens daarover blijft echter moeilijk. In gevallen van adellijke en andere voornamen huishoudens is soms archiefmateriaal bewaard gebleven waaruit lesrelaties tussen musici en welgestelde amateurs blijken. Ook bewaard gebleven handschriften kunnen het een en ander vertellen over lesrelaties tussen beroeps- en amateurmusici. Te Rostock bevindt zich bijvoorbeeld een handschrift met diverse composities en bewerkingen geschreven door Quirinus van Blankenburg ten behoeve van Frederik Lodewijk hertog van Württemberg (1698-1731), zeker voor hem vervaardigd ten tijde van zijn verblijf in Den Haag in de periode 1713-1714. Het 'Klavierboek van Quirijn van Bambeek van Strijen en Jacoba Elisabeth van Strijen' (1752) is vermoedelijk geschreven door Leonhard Frischmuth zodat het vermoeden gerechtvaardigd is dat Frischmuth de broer en zus heeft onderwezen en het handschrift heeft samengesteld.¹⁰ Conrad Friedrich Hurlebusch is de meest voorkomende componist in het handschrift en gezien de lovende woorden van Frischmuth aan het adres van Hurlebusch in zijn (Frischmuths) *Gedagten over de beginselen en onderwijzingen des clavecimbaals* (Amsterdam 1758) zou Frischmuth weleens leerling van Hurlebusch kunnen zijn geweest.

Een merkwaardig voorbeeld van een lescontract is de overeenkomst die in 1716 werd gesloten tussen de koopman Jan van de Velden en de musicus Pieter de Fesch (broer van bekendere Willem de Fesch).¹¹ Eerstgenoemde stond op het punt om op een koopvaardijchip naar West-Indië uit te varen en nam De Fesch in dienst om hem aan boord van muzieklessen te voorzien, voor 30 per maand.

Toen adverteren voor muzikale evenementen gemeengoed werd, zo in de tweede helft van de achttiende eeuw, gingen ook musici in de krant hun diensten aanbieden. Als voorbeeld de volgende advertentie, waarbij echter de naam van de plaats niet bekend is:¹²

Een Discipel van den beroemden Tartini, maakt door deze bekend, dat Hy Onderwijzing geeft op de viool, na de allernieuwste Italiaansche Smaak. Nader onderrigt te bekomen by A. VAN DER KROE, Boekverkooper op den Dam, t'Amst.

Van de achttiende-eeuwse musici weten wij in het algemeen iets meer dan van de zeventiende-eeuwse, maar ook dan zijn er niet zelden vraagtekens. Dikwijls veranderden ze van woonplaats en dan verliest men eenvoudigweg het spoor (Santo Lapis, Antoine Mahaut, Domingo Simono del Croebelis). Enig geluk is dan nodig om dat elders weer op te pakken (Ignazio Raimondi).

10. Collectie Huis Twickel, Delden.

11. Naar Giskes 1980, p. 351.

12. *Amsterdamse Courant*, 30 maart 1770.

Het valt op dat de meeste van de genoemde musici/componisten zich ophielden en/of vestigden in **Amsterdam**. Kennelijk was het met zijn kapitaalcrachtige bevolking, met zijn kosmopolitische instelling en zijn florerende muziekuitgeverij een aantrekkelijke plaats voor musici om te vertoeven. Daarnaast speelde het Leidse universitaire milieu een rol in de gehele achttiende eeuw en trok vele musici aan, terwijl gedurende de tweede helft van die eeuw Den Haag door het stadhouderlijk hof een belangrijk centrum van muzikale activiteiten was.

Wat betreft de achttiende eeuw moet er een onderscheid worden gemaakt tussen de eerste en de tweede helft. Gedurende de eerste helft had in Amsterdam uitsluitend de Schouwburg een vaste groep musici in dienst. Dat betekende dat de mogelijkheden voor vast emplotief relatief gering waren en er vooral bezigheden moesten worden gezocht op het gebied van lesgeven en concerneren. Voorbeelden van vroeg- en midden-achttiende-eeuwse musici en componisten die zich in Amsterdam ophielden en binnen de gegeven mogelijkheden werkten zijn Jacques-Philippe Dreux, Elias Brunnenmüller, Willem de Fesch, Pietro Antonio Locatelli en Pieter Hellendaal. Al worden deze personen in één zin genoemd, ze zijn onderling nauwelijks vergelijkbaar noch wat betreft hun loopbaan en composities, noch wat betreft hun nationale en internationale betekenis als musicus en/of componist.

Gedurende de tweede helft van de achttiende eeuw ontwikkelde zich te Amsterdam een duidelijke muzikantenstand, met name door de ontwikkeling van het orkestwezen. Het Schouwburgensemble groeit uit van een strijkersgroep tot een volwaardig orkest. Rond het midden van de achttiende eeuw moet het globaal de omvang van een klein kamerorkest hebben bereikt, zo'n 10 à 15 man, met strijkers, blazers (hoboïsten, fluitisten, hoornisten, fagot) en paukenisten. Deze orkestrale ontwikkeling zet zich voort onder het bewind van Bartholomeus Ruloffs (muziekdirecteur 1774-1801), waarbij het orkest uitgroeide tot tegen de 20 man, met klarinet en contrabas als voornaamste uitbreiding.

Maar er waren meer orkesten in Amsterdam in de achttiende eeuw: de Mozes-en-Aäronkerk onderhield een ensemble ter begeleiding van de kerkmuziek (kleiner dan het Schouwburgorkest, zo'n acht à twaalf man); de talrijke concertseries en losse concerten zullen om begeleidende musici hebben gevraagd (vermoedelijk meestal kleine groepen, om de kosten te drukken, zo'n zes à tien personen); en de jaren-1780 zagen de oprichting van het Collège Dramatique et Lyrique (het Franse Theater), twee Duitse theaters en het muziekdepartement van Felix Meritis. Ook deze instellingen behoefden orkestmusici. De theaterorkesten waren vermoedelijk relatief klein van omvang. (Bij Felix Meritis hebben uiteraard amateurs meegespeeld.)

Van een aantal instellingen — met name de Schouwburg, de Mozes-en-Aäronkerk en Felix Meritis — zijn lijsten van musici bekend. Daarbij valt het op dat musici dikwijls werkzaam waren bij meer dan één orkest. Verwonderlijk is dat niet, omdat er het streven bestond — ten einde de bezoekersaantallen niet nodeloos te verminderen — om de verschillende instellingen niet op dezelfde avond te laten functioneren. Het spelen bij verschillende instellingen was bovendien voor musici noodzakelijk om een basisinkomen te bereiken. Een schouwburgmuzikant had een inkomen van enkele honderden guldens per jaar, de Mozes-en-Aäron-kerk betaalde hooguit honderd gulden per jaar. Bij Felix Meritis waren de inkomsten nogal wisselend, van enkele tientallen tot honderden guldens per jaar. Het meest wordt er nog verdiend door zangers en zangeressen; zij ontvingen gauw het dubbele van een instrumentalist. Hoe de inkomsten waren van musici die in orkestseries meespelen is onbekend.

Volledigheidshalve zij hier nog vermeld dat de beroepsinstrumentalisten (zonder uitzondering) mannen waren. Vrouwen zien we uitsluitend als zangsolist op de personeelslijsten. (Wel waren er regelmatig vrouwen als incidentele solist op viool en klavier op concerten.) Eventuele koren (Mozes-en-Aäron-kerk, Felix Meritis) waren weer wel geheel uit amateurs samengesteld. Veel orkestmusici bespeelden meerdere instrumenten, waarbij combinaties van uiteenlopende soorten van instrumenten niet zeldzaam waren: klarinet en altviool,

contrabas en fluit, trompet en viool, enz. Verder valt het op dat zich onder de musici, zowel de leidinggevende en de solerende als de begeleidende, zeer veel hier neergestreken buitenlanders bevonden, Duitsers voorop. Behoudens eerder genoemden kunnen nog bijvoorbeeld Johann Gabriel Meder en Georg Caspar Hoderman worden genoemd. De Italianen nemen in deze periode in aantal de tweede plaats in; de bekendsten onder hen zijn Ignazio Raimondi en Gaetano Agazzi. De orkesten en ensembles boden bovendien werk aan leveranciers van snaren, bouwers van instrumenten en dito herstellere.

Al met al moet de Amsterdamse stand van orkestmusici gedurende het laatste kwart van de achttiende eeuw zo'n 40 tot 70 musici hebben omvat, waarbij echter moet worden toegegeven dat dit een ruwe schatting is, meer niet. Van deze musici is maar zelden meer dan de naam bekend. Soms is het mogelijk geboorte- en sterfjaar op te sporen, maar verdere wetenswaardigheden — leraren, composities, leerlingen — zijn vaker niet dan wel bekend. Een enkeling is bekend van composities, zoals Willem van Ollefen, Jan Pieter Ruloffs en F.J. Wittenberg, maar, met uitzondering van sommige van de leidinggevende musici zoals Bartholomeus Ruloffs en Joseph Schmitt, is er niet veel muziek van hen bewaard gebleven. Een enkeling krijgt als musicus wat meer reliëf omdat we hem tegenkomen als organisator van concerten en/of concertseries (Jan van Rems), als solist op concerten (Johann Georg Rauppe), of als muziekuitgever en/of -handelaar (Siegfried Markordt, Johann Heinrich Henning).

Buiten Amsterdam was het vooral **Den Haag** waar zich vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw een vrij omvangrijke muzikantenstand ontwikkelt. Vanaf de jaren-1680 werd er min of meer permanent Frans theater en Franse opera gespeeld en de theaters hiervoor waren tot het midden van de achttiende eeuw de belangrijkste kernen waaromheen musici zich groepeerden. Een tweede belangrijke vorm van emplooi was het geven van lessen: Den Haag kende door de aanwezigheid van de federale instellingen en de buitenlandse diplomaten een relatief groot welgesteld publiek.

Bij het theater en de lespraktijk voegde zich rond 1750 het stadhoudelijk hof als muzikale werkgever, waar musici tot aan de omwenteling in 1795 onafgebroken emplooi vonden. Het aantal musici in vaste dienst van het hof was niet zeer groot (variërend van ongeveer acht tot vijftien), maar aan het hof waren zeer regelmatig — zo niet bij vrijwel elke activiteit — extra musici nodig om de basisopstelling aan te vullen. In de loop van de periode dat de hofmuziek van belang was groeide bovendien de omvang van het gemiddelde orkest, zodat steeds meer musici nodig waren om een representatieve uitvoering te kunnen geven. Diverse min of meer prominente musici/componisten die zich voor kortere of langere tijd in Den Haag ophielden en die weliswaar niet direct in dienst waren van het hof, verwierven toch hun inkomsten aan of rond het hof, zoals Francesco Pasquale Ricci, Friedrich Schwindl, Giovanni Battista Zingoni en Francesco Zappa. (Het gaat hier exclusief om buitenlandse musici.) Voor verdere gegevens over de Haagse muzikantenstand verwijzen we naar de paragrafen over het hof (§6.3-4), het theater (§11.1-2) en het concertwezen (§13.3).

De steden buiten Amsterdam en Den Haag hebben het vermoedelijk moeten stellen met een muzikantenstand die aanzienlijk kleiner was. Toen in 1736 in **Utrecht** het 100-jarig bestaan van de Universiteit werd gevierd, moesten musici uit Amsterdam, Leiden, Gouda en Amersfoort worden ingehuurd, ook voor betrekkelijk gangbare instrumenten als viool en cello. Deze handelwijze bevestigt het vermoeden van een beperkte omvang van de lokale muzikantenstand op dat moment. Het Stadsmuziekcollege was toen al de voornaamste kern van het muzikantenbestand in de stad, nadat rond 1700 het stadsspeelmanschap een zachte dood was gestorven. Het aantal musici in dienst van het college nam vooral na het midden van de eeuw toe, mede in samenhang met het geleidelijk openbaar worden van de concerten. We zien dan vooral violisten, cellisten en blazers in dienst van het college. Ook hier geldt weer dat wij dikwijls slechts de namen kennen, soms de geboorte- en/of sterfjaren. In enkele gevallen zijn er ook composities. De laatste situatie doet zich voor bij bijvoorbeeld Gaetano Franceschini en Franciscus Brunst.

In **Leiden** was de muzikantenstand vermoedelijk geheel geconcentreerd rond de Universiteit. In ieder geval kennen wij behoudens de musici van bezoekende operagezelschappen nauwelijks namen van musici die niet in de academische inschrijvingsregisters zijn terug te vinden. Deze registers leveren de namen van een grote verscheidenheid aan muzikaal personeel, niet alleen ‘echte’ musici (in de traditionele zin van het woord, zoals violisten, cellisten, klavierspelers, enz.), maar ook organisten, klavier-, orgel- en vioolbouwers, stemmers, snarenleveranciers, zangleraren en dansmeesters.

In **Rotterdam** zal het concertleven — geconcentreerd in de concertzalen in de Bierstraat — de kern hebben gevormd voor de muzikantenstand. Die muzikantenstand kan daar niet zeer groot zijn geweest, ook al gezien de deelname van organisten aan het concertleven.

In andere dan de genoemde steden is het aantal lokaal opererende musici als regel een orde kleiner geweest dan in de reeds genoemde: van een enkeling tot hooguit tien. We hebben het dan over plaatsen als Haarlem, Alkmaar, Delft, Middelburg, Arnhem, Deventer, Zwolle, Leeuwarden en Groningen. Kernen werden gevormd door de organisten, muziekcolleges en concertinstellingen. Grotere aantallen worden uitsluitend gevonden in de steden met een actieve rooms-katholieke kerkmuziek, met name Maastricht, Roermond en Venlo.

Om deze paragraaf af te ronden moet nog worden gewezen op een relatief grote groep van musici die buiten de stedelijke cultuur emplooi vond, namelijk die van de militaire musici, enerzijds trompettisten en tamboers, anderzijds fluitisten, rietblazers (hoboïsten, klarinetten, fagottisten) en koperblazers (hoornisten). Waar garnizoenen gelegerd waren bij steden met een ontwikkeld muziek- en/of concertleven, zullen deze lieden zeker hun diensten hebben verleend.

5.3 Straat- en volksmuziek

Geluk, o Haarlem, dan! met deezen Operist
Die het muziek verstaat gelyk den violist,
Die op den Nieuwenbrug verrukken zich laat hooren.

Deze regels, gedicht naar aanleiding van het verzoek van Franciscus Neyts om zich na de Amsterdamse schouwburgbrand in Haarlem te mogen vestigen (1772),¹³ worden hier aangehaald omdat ze verwijzen naar een musicus uit een groep die we wel de onderkant van de muzikantenstand kunnen noemen, die van de *straatmuzikanten*, lieden die met hun instrument buitenshuis musiceerden met de hoop op een aalmoes voor hun spel. Omdat ze functioneerden in de marge van het muzikleven — zowel openbaar als privé — hebben ze weinig sporen nagelaten in de gebruikelijke bronnen voor de geschiedenis van het muzikleven. Meer leren ons schilderijen, tekeningen en prenten enerzijds en gedichten anderzijds.

Zo is de *herbergviolist* in de schilderijen, tekeningen, aquarellen en etsen van de ‘boerenschilder’ Adriaen van Ostade (Haarlem 1610-1685) een regelmatig terugkerende figuur. Talrijk zijn de afbeeldingen van vrolijke gezelschappen van boeren, meestal in een herberg, soms in een boerderij, waarbij een violist aanwezig is om wat deuntjes te spelen; ook instrumenten als blokfluit, doedelzak en draailier worden weergegeven. Hoewel men ermee rekening moet houden dat de afbeeldingen niet alleen op de realiteit maar ook op conventies berusten, lijkt de conclusie toch onontkoombaar dat er naast het officiële, artistiek georiënteerde muzikleven een onofficieel muzikleven heeft bestaan voor de laagste klassen van de maatschappij. Bij deze muzikale subcultuur horen diverse muziekinstrumenten en ook een muzikaal repertoire.

13. Geciteerd naar Scheurleer 1909, p. 252, waar ook een tekening van deze muzikant is gereproduceerd.

De reeds genoemde doedelzak en draailier zijn instrumenten die in de zeventiende eeuw verbonden worden met de benedekant van de samenleving, de draailier nog meer dan de doedelzak. De associatie van de *draailier* met blinden, armen en bedelaars is zelfs verwoord in ‘erkende’ muziektheoretische geschriften zoals Michael Praetorius’ *Syntagma musicum* (III, 1619, p. 49), Marin Mersenne’s *Harmonie universelle* (1636, III, pp. 211-212) en Athanasius Kirchner’s *Musurgia universalis* (1650). De blinde bedelaar met een draailier in zijn handen is een regelmatig terugkerend thema in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw.

De *doedelzak* is traditioneel een instrument van boeren en herders. Over verspreiding en gebruik in de Nederlandse Republiek is nauwelijks niets bekend. Dat men het instrument kende, blijkt onder meer uit afbeeldingen in de beeldende kunst.

Nog verder terug in de hiërarchie van muziekinstrumenten gaan de *bombas* en de *rommelpot*. Veel goede wil is nodig om ze *überhaupt* muziekinstrumenten te noemen. De *bombas* bestond uit een opgeblazen varkensblaas aan de stok met een snaar erover heen, de *rommelpot* uit een vel dat over een aardewerken pot is gespannen met een stok erom heen. Beide instrumenten kunnen slechts worden gebruikt om er ritmisch gebrom mee te produceren. Muzikaal repertoire — nog denkbaar voor doedelzak en draailier — is hier geheel niet van toepassing. Toch is de *rommelpot* een regelmatige verschijning in de Nederlandse schilderkunst, doorgaans in een vrolijke, zo niet uitgelaten context, vaak de viering van bruiloften, van het Driekoningenfeest of vastenavond. Ook komt de *rommelpot* voor als bedelaarsinstrument.

Voorts mag niet onvermeld blijven dat muziek, met name in de zeventiende eeuw, een vast onderdeel kan zijn van het *herberg*leven. Hierbij kan het gaan om min of meer respectabele etablissementen of meer obscure gelegenheden waar tevens prostitutie werd gepleegd. In de betere lokalen waren het vooral de bezoekers die konden musiceren, in de minder goede speellieden die op verzoek van bezoekers in actie kwamen. Ook kwam het voor dat de dames van lichte zeden zelf het een en ander ten gehore brachten. Vanwege het musiceren in herbergen met prostitutie kwam zelfs de benaming *musicico* voor deze herbergen in zwang, een benaming die zich in de achttiende eeuw handhaafde, terwijl het musiceren allang een zaak uit het verleden was. Maar in de zeventiende eeuw is het muziekmaken nog gewoon, zoals de Italiaanse broers Guido en Giulio Bovio melden na hun bezoek aan een dergelijke gelegenheid op 8 december 1677:¹⁴

Et andassimo seco a spasso per la città, et a vedere per curiosità uno di que postriboli, over concorrono gli uomini e le donne. V’è un concerto d’instrumenti per trattenimento dell’ assemblea, e corrono dall’una mano all’altra continuamente i bicchieri et il tabacco.

En samen [met Maurits Lodewijk baron van IJsselstein = Maurits Lodewijk I van Nassau La Lecq 1631-1683?] liepen wij wat door de stad en bezochten uit nieuwsgierigheid één van die bordelen waar mannen en vrouwen elkaar ontmoeten. Er was een concert op instrumenten om het gezelschap te onderhouden, en de drinkbekers en de tabak ging van hand tot hand zonder onderbreking.

Dit hoofdstuk opende met de straatmuzikant, waarbij wel in de eerste plaats aan een instrumentalist wordt gedacht. Maar daarnaast was er ook de *straatzanger*, een man (of eventueel vrouw) die de steden rondreisde met op losse vellen gedrukte liederen, ten einde de liederen te zingen en de bladen te verkopen. Van deze liedbladen is wel het een en ander bewaard gebleven, maar toch moet worden aangenomen dat er veel meer is geweest dan nu bekend is: het is nu eenmaal een soort drukwerk met een geringe bewaarkans. Oude liedbladen bevatten vaak meerdere liederen in kolommen naast elkaar, zodat ze eventueel verknipt konden worden en apart verhandeld. De onderwerpen betroffen aanvankelijk — we schrijven dan de jaren van de Tachtigjarige

14. Brom 1915, p. 109.

Oorlog — vooral de godsdienst en de politiek, doorgaans antikatholiek en anti-Spaans. Maar al spoedig breidde het scala van thema's zich sterk uit, met 'leerrijke vermaningen,' 'gemengd nieuws,' 'kluchten der dwaasheid,' 'merkwaardige mingevalen,' 'huwelijkse zaken' en 'handel en vertier,' om de categorieën van Kossmann (1941) aan te halen. Vrijwel steeds gaf zo'n liedblad alleen de tekst weer, in het gunstigste geval met een wijsaanduiding. Maar er zijn ook enkele met muzieknotatie bewaard gebleven.

De bewaard gebleven liedbladen geven inzicht in het repertoire van de straatzanger. Voor de straatmuzikant lijkt een dergelijk inzicht veel moeilijker te verwerven. Men kan zich bijvoorbeeld afvragen of hij wel noten kon lezen en of er zodoende überhaupt wel iets op papier is gezet. Toch blijkt er bij nader inzien een bewaard gebleven repertoire te zijn, dat verbonden kan worden met de uitvoering op straat of elders in de open lucht of in herbergen, enz. In de achttiende eeuw is er namelijk een traditie geweest om bundels met bekende melodieën van de meest uiteenlopende soort samen te stellen en uit te geven. De oudste reeks van dergelijke bundeltjes is die van de *Oude en nieuwe Hollantse boerenlietjes en contradansen*, op de markt gebracht door Estienne Roger en zijn zaakopvolger Michel-Charles le Cène in de periode 1701-1730 (vijftien deeltjes). Zowel het woord 'boerenlietjes' als de iconografie van sommige vignetten verwijzen duidelijk naar de sferen die in deze paragraaf zijn behandeld. Voor zover de melodieën in andere (oudere) bronnen kunnen worden getraceerd blijkt een grote verscheidenheid aan origine, zowel wat betreft ouderdom en land van herkomst als de betamelijkheid van de corresponderende liedtekst (waarvan alleen de beginwoorden zijn gegeven: 595: *Besje licht u hembje op*, enz.). Namen van melodieën die plaatsen bevatten verwijzen opvallend vaak naar Noord-Holland (194: Beemster Kermis; 927: Schager Voetje), inclusief Amsterdam (270: De Dam, 940: D'Overtoomseweg). De principiële afwezigheid van de verder alom tegenwoordige becijferde bas wijst eveneens op een uitvoeringspraktijk buiten de reguliere muzikale context.

De bovengenoemde serie wordt, nog vóór voltooid te zijn, gevolgd door een tweede, van dezelfde uitgevers, onder de titel *Hollantsche schouburgh- en pluggedansen* (elf deeltjes, 1714-1730). In deze serie is het vooral het woord 'pluggedansen' dat naar een 'volkse' context verwijst, al is de precieze betekenis van het woord niet bekend. De relatie met wat er aan muziek op de Amsterdamse Schouwburg klonk moet nog worden onderzocht. Ten verfolge op deze serie verschijnt rond het midden van de achttiende eeuw nog de verwante serie *De nieuwe Hollandsche Schouwburg*, uitgegeven door Johannes Smit (zes deeltjes bewaard, 1751-1761, daarna nog drie verloren gegane deeltjes). De advertentie van het vijfde deel illustreert goed de opzet en de sfeer van de uitgave:¹⁵

By J. SMIT, op de Fluweele Burgwal by de Halsteeg t'Amst., is op Kopere Platen gedrukt en te bekomen, het 5de Deel der Nieuwe Hollandsche Schouwburg, zynde een verzameling van vrolyke en serieusse Danssen, Menuetten, nieuwe Zang-Deuntjes &c., die op de Viool, Dwarsfluit en andere Muziek Instrumenten gespeeld kunnen worden, door een voornaam Muzikant tot gebruik der Leerlingen gecomponeerd [=samengebracht], a 17 st., in een Bandje □1. In dit Stukje zyn veele Danssen en Airen, die nooit te vooren in 't ligt zyn geweest, als de Haagsche Officier, een Maagd van 20 jaaren, de Savonetjes, spaar Meysje vry, wat is Jonkhert zonder Minnen, Savoyaardse Meisjes, Marsch van Rechteren, Marsch van Solnits &c.; benevens nog 70 andere van de aller nieuwste Stukjes. Ook zyn nog de 4 eerste Deelen, die verscheide maalen gedrukt zyn, te bekomen a 17 st. en de 5 Deel f 4-6.

De *Nieuwe Hollandsche Schouwburg* ontleent trouwens het nodige aan de eerdere *Hollandsche Schouburg*.

15. *Amsterdamse Courant*, 22 januari 1761.

Als inderdaad de bovengenoemde melodieënverzamelingen geassocieerd kunnen worden met straat- en herbergmuzikanten, dan moet men ook van de veronderstelling uitgaan dat ze noten konden lezen. Deze hypothese wordt enigszins bevestigd door de observatie dat op schilderijen die deze lieden afbeelden een muziekblaadje als voorbeeld voor het spel of zang niet uitzonderlijk is.

Behalve de gedrukte bundeltjes zijn er ook nog diverse handschriften bewaard gebleven met overeenkomstige inhoud: liedwijzen van allerhande aard, marsen, menuetten, enz. enz. Het oudste ervan is het zogenaamde ‘Musyckboek van Hanekuijk’ uit het begin van de achttiende eeuw, in Friesland (Harlingen) samengesteld. Twee muziekhandschriften, in de negentiende eeuw in Friesland samengesteld voor de begeleiding van dansen, door achtereenvolgens Wieger Michielszoon Visser (1817-1821) en Andries Kiers (1864). Deze bundels bevatten dansen uit allerlei Europese landen: menuetten, *Anglaises*, schotsen, walsen, mazurka’s, polka’s, enz. Een deel ervan zal op achttiende-eeuws repertoire teruggaan. De melodienotatie wijst op uitvoering door een viool.

Zo blijkt uiteindelijk de hoeveelheid informatie die kan worden gegeven over de muziek buiten het ‘officiële,’ kunstmuzikale circuit niet eens zo heel gering te zijn. De variëteit aan gelegenheden en repertoire doet bovendien veronderstellen dat de omvang van deze ‘grijze’ sector niet zo heel klein kan zijn. Uiteraard was er een onmerkbare overgang van wat in de hier beschreven sferen gebeurde naar de meer officiële en erkende muzikale activiteiten in de Republiek.

15.4 Amateurmusici

In het officiële, openbare muziekleven van de Republiek was voor amateurs geen plaats. Enerzijds was dit ter bescherming van de broodwinning van de musici, anderzijds mochten de amateurs, vooral uit de betere standen afkomstig, zich niet openbaar verlagen tot het niveau van een ambachtsman. Maar onder de oppervlakte van de openbaarheid, in de huiselijke kring dus, was alle ruimte voor muzikale ontplooiing.

Een muziekopleiding die niet leidde tot beroepsmatige bezigheden is in vroeger tijden niet zo vanzelfsprekend geweest als wij dat nu vinden. In de zeventiende eeuw vinden wij die in de betere standen, vanuit een opvoedingstraditie die in de middeleeuwen reeds was aangezet en door renaissance en humanisme verder is uitgebouwd. In deze traditie had de muziek een plaats te midden van tal van kunsten, letteren en wetenschappen. Doel van dit opleidingspatroon was een breed onderlegde ‘heer van stand’ te creëren, die zijn talen kende, in verschillende takken van wetenschap was ingevoerd, vaardig was in diverse kunsten, enz., zodat hij zijn kennis en kunde in zijn leidinggevende functie in de maatschappij op indirecte en discrete wijze kan benutten.

Philips van Marnix van Sint-Aldegonde (1540-1598) schreef in 1583 een tractaat over de opvoeding van jongelingen van goede stand, getiteld ‘Ratio instituendæ juventutis’ (Gronden voor de opvoeding van de jeugd), in 1615 uitgegeven als *De institutione principum ac nobilium puerorum libellus utilissimus* (Een nuttig boekje over de opvoeding van vorstelijke en adellijke jongens). Over het zingen (‘Musica vocalis’) zegt Marnix:

Musicam porrò inter honestas atque ingenuo adolescente dignas artes sine controversiâ ponimus. Ei sub octavum annum tradendos esse putamus. Cavendum tamen est, ne vel invitâ, quod ajunt, Minervâ, ad eam se applicent, vel acerbo etiam imperio cogantur. Lenitate enim docentis et naturæ atque indolis promptitudine, non coactione neque minis eò deducendi sunt.

We plaatsen de muziek zonder meer bij de kunsten die de verstandige jongeling waardig zijn. In het achtste jaar kan hij ermee beginnen. Men moet zich er echter voor hoeden dat hij er zich onwillig toe zet, tegen de zin van Minerva, zoals men dat zegt, of dat hij ertoe wordt gedwongen. Hij moet ertoe gebracht worden door de zachte drang van de leraar en zijn eigen capaciteiten, niet door dwang of dreigementen.

Het instrumentale onderwijs volgde later:

Post duodecimum autem annum, si etiam fides pulsare, et præsertim testudine canere, doceantur, putarim esse studium ingenuâ certè indole dignissimum, et ad remissionem à laboribus quam maximè accomodatam. Tibias verò aut fistulas nobili adolescente indignas esse judicarim.

Vanaf het twaalfde jaar, als ze leren de snaren te beroeren en vooral de luit te bespelen, vind ik deze studie zeker buitengewoon geschikt voor de daartoe capabele geest, en zeer geschikt als ontspanning na het werk. De trompet en de fluit moet de jonge edelman echter mijden.

De door Marnix naar voren gebrachte ideeën vormen in feite onderdeel van een gedurende de renaissance wijdverbreid gedachtengoed, uiteraard aan klassieke denkbeelden ontleend. Plutarchus (A.D. ca. 45 - ca. 125) gaf in zijn geschriften al aan dat de muziek een onderdeel is van een goede opvoeding; lessen zijn hiertoe noodzakelijk.¹⁶ Maar het was oppassen geblazen in de muziek al te vaardig te worden: hierdoor werd gemakkelijk de schijn gewekt dat men een beroepsmuzikant met de bijbehorende lage sociale status was, iets wat door iemand die zichzelf respecteert tot elke prijs moest worden vermeden.¹⁷ Een recentere vertolking van dit gedachtengoed was te vinden bijvoorbeeld in Thomas Elyot's *The Book named The Governor* (1531), waar men kon lezen dat 'muziek slechts diende voor de ontspanning na de inspanning door het werk; een heer, die voor een publiek speelde of zong, deed zijn reputatie afbreuk, omdat de mensen zullen vergeten eerbied voor hem te hebben, omdat ze zich zullen opstellen als tegenover een bediende of een muzikant.' Het paste deze heer dus wel deze vaardigheden te bezitten; hij mocht ze alleen niet tonen.

Interessant zijn de opvattingen van Constantijn Huygens over de rol van de muziek in de opvoeding van prinses, zoals die bijvoorbeeld blijken uit zijn instructie voor de opvoeding van de achtjarige prins Willem III, in 1659 opgesteld (gedateerd 20 mei). Als de muzikale aanleg aanwezig lijkt te zijn, zo schrijft hij, is het nuttig om die te ontwikkelen, zodat men daarmee enerzijds God kan loven met psalmgezang en anderzijds zich kan ontspannen temidden van drukke bezigheden.¹⁸ Maar voor een prins is dat alles niet strikt noodzakelijk; wel acht hij het zinvol dat deze in staat is om zich een oordeel te vormen over muzikale zaken:

Que si on le void porté à la musique et avoir quelque disposition à chanter, il n'y aura point de mal de luy en faire monstrier quelque chose, ne fust-ce que pour avoir moyen de louer Dieu par quelque chant de Pseume, et se délasser l'esprit, sans qu'autrement il soit nécessaire de l'importuner de plus de connoissance en ceste science, qui n'est pas des essentielles d'un Prince, qu'en tant que cela le rend capable de juger de ceux qui s'en meslent.

16. J.P.H.M. Smits, *Plutarchus en de Griekse muziek* (Bilthoven 1970), pp. 93-96.

17. Smits 1970, pp. 99-103.

18. Jorissen 1873, pp. 163-175.

Maar als hij zich toevallig tot de muziek aangetrokken voelt en enige aanleg tot zingen heeft, dan kan het geen kwaad om hem er iets over te vertellen, al is het maar dat hij God kan prijzen door het zingen van een of andere psalm en zijn geest kan ontspannen, zonder dat hij zich hoeft te bekommeren over meer kennis van deze kunst, die niet essentieel is voor een vorst behalve dat deze het hem mogelijk maakt zich een oordeel te vormen over hen die er zich mee bezighouden.

In de correspondentie van Huygens zijn diverse voorbeelden aan te wijzen waarin de muzikale kwaliteiten van een aanbevolene als lovenswaardig naar voren worden gehaald. Hij omschreef voor Hendrik van Nassau de capaciteiten van zijn zoon Christiaan als volgt:¹⁹

Je ne dissimule pas, Monsieur, pour où il y pourroit avoir occasion d'en parler, que je donne ce garçon pour très-expert non seulement en l'estude de droict, qu'il vient d'achever, mais aussi ès langues Françoisse, Latine, Grecque, Hebraïque, Syriaque et Chaldaïque. Mathematicien au reste par éminence, et musicien et peintre, et pour conclusion du plus doux naturel qui se puisse veoir.

Ik wil niet verhullen, mijnheer, voor wanneer er gelegenheid zou kunnen zijn erover te spreken, dat ik deze jongen voor zeer kundig houd niet alleen in de rechtenstudie die hij zojuist heeft afgesloten, maar ook in de Franse, Latijnse, Griekse, Hebreeuwse, Syrische en Chaldeeuwse taal. [Hij is] verder wiskundige bij uitstek, en musicus en schilder, en heeft tot slot het aardigste karakter dat men zich kan voorstellen.

Andere personen werden Huygens aanbevolen onder vermelding van muzikale vaardigheden. Zo stuurt Isaac Gruterus de verder onbekende Antonius Martinus naar Huygens met een brief waarin onder meer de volgende passage:²⁰

Bajulum verò tibi hunc præsto, qui nostris vecturam præbet, et alloquium tuum hybernâ profectione aucupatur. Juvenis est, moribus edecumatis polyticam exprimens, artificio præcellens, seu tu cytharam (vulgariter loquor) seu violam ad experimentum vocabis.

Ik stel echter aan u voor deze brenger [Antonius Martinus], die ons het vervoer verschaft en die uit is op een gesprek met u in uw winterverblijfplaats. Het is een jonge man, die door zijn uitgelezen gedrag gezag uitdrukt, en uitmuntend is door zijn kunstvaardigheid, wanneer u hem voor een proef op de luit (ik noem die gewoon) of de viola da gamba zult oproepen.

Een systematisch overzicht van de amateuristische muziekbeoefening in de zeventiende en de achttiende eeuw in de Republiek is moeilijk te geven. Men is bij het in kaart brengen ervan min of meer afhankelijk van toevallige vondsten: vermeldingen in brieven, gedichten, opdrachten, het lidmaatschap van muziekcolleges, het bezit van instrumenten en/of bladmuziek, enz. In uitzonderlijke gevallen zijn ook composities bewaard gebleven.

De maatschappelijke top van de wereld van de amateurmusici werd gevormd door de stadhouderlijke familie, en dan vooral de Friese tak in de eerste helft van de achttiende eeuw en de Haagse voortzetting daarvan in de tweede helft van dezelfde eeuw. Uit vroegere tijden kunnen slechts de muzieklessen van Frederik Hendrik

19. Huygens aan Hendrik van Nassau, 9 oktober 1649; ed. Worp, nl. 5, nr. 4988. Onderstreping RR.

20. Petrus Gruterus aan Huygens, 18 december 1627; ed. Worp, dl. 1, nr. 382.

genoemd worden. Hun oudere broer Philips Willem (van 1584 tot 1618 prins van Oranje) hield er in zijn Bredase residentie een kleine kapel op na, mogelijk onder invloed van zijn langjarig verblijf aan het Spaanse hof. In de achttiende eeuw waren het vooral de vrouwen en dochters van de familie die muzikaal geschoold zijn en de muzikale belangstelling van het hof op peil hielden, zoals de echtgenote/weduwe van Johan Willem Friso, Maria Louise van Hessen, die van Willem IV, Anna van Hannover, en de echtgenote van Willem V, Wilhelmina van Pruisen. Pas in de laatste generatie komt de muzikale belangstelling ook aan mannelijke zijde naar boven, al moet Willem V daarin nog onderdoen voor zijn zuster Carolina. De drie kinderen van Willem V, de prinsen Willem en Frederik en prinses Louise, kregen zonder uitzondering muzieklessen. De muziekbeoefening aan het stadhouderlijk hof is uitvoerig aan de orde geweest in Hoofdstuk 6 van deze studie.

Onder de Nederlandse adel van de zeventiende en achttiende eeuw is amateuristische muziekbeoefening vermoedelijk eveneens eerder regel dan uitzondering. De bekendste achttiende-eeuwse Nederlandse amateurmusicus is zonder twijfel Unico Wilhelm graaf van Wassenaer, uit het aloude adellijke geslacht van Wassenaer. Hij leerde viool en klavecimbel spelen (en vermoedelijk ook zingen) en componeerde de reeds meermalen genoemde *Sei concerti armonici*, in 1740 anoniem te Den Haag uitgegeven. De bestudering van zijn biografie levert diverse musicerende familieleden op, waaronder voorouders, zijn (enige) broer, zusters, zoons, aangetrouwde familie, enz. In zijn omgeving treffen we ook musicerende diplomaten aan, doorgaans uit buitenlandse adellijke geslachten afkomstig. Tussen wat er van de familiebibliotheek nog op het familiekaasteel Twickel in Overijssel aanwezig is bevinden zich diverse exemplaren van oude muziekwerken met handtekeningen die het oorspronkelijk eigendom aangeven. Zo dragen bijvoorbeeld de *Cantates françoises ... [Livre III]* van Jean-Baptiste Stuck (Parijs 1711) en de *Pensieri adriarmonici* van Girolamo Facco (Amsterdam [1721]; een bundel vioolconcerten) de handtekening van Unico Wilhelm zelf, Nicolas Bernier's *Cantates françoises ... Livre quatrième* (Parijs 1703) en *Sixième livre* (1718) die van Willem Bentinck, Francesco Geminiani's *Sonate a violino ... Opera prima* (Amsterdam [1719]) die van Willem's broer Carel Bentinck,²¹ het *Troisième livre de sonates à violon ... Troisième ouvrage* (Amsterdam [1719]) van Jean-Baptiste Senaillé die van Unico Wilhelm's zwager Guido Pape.

De op Twickel bewaard gebleven bundel met bruiloftsmadrigalen *Hymeneo* van Cornelis Schuyt is opgedragen aan Unico Wilhelm's voorzaat Jacob van Duivenvoorde Obdam (1574-1623). Schuyt's opdracht bevat een topos die zeer typerend is voor opdrachtteksten gericht aan monarchen en legeraanvoerders: de muziek dient de admiraal als ontspanning tijdens de pauzes die het oorlogsbedrijf hem laat.

Een ander adellijk geslacht met diverse leden die actief de muziek beoefenen is dat van de Van Reedes, gevestigd op kasteel Amerongen. De bibliotheek van het kasteel bevat thans nog verschillende achttiende-eeuwse uitgaven met de handtekening van Frederik Christiaan Reinhard van Reede (1743-1808), vijfde graaf van Athlone,²² waaronder Friedrich Schwindl's *Six quatuor à deux violons, taille et basse ... Œuvre VII* (Den Haag [1770]) en Johann Andreas Kauchlitz Colizzi's *Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte, avec l'accompagnement d'un violon ... Oeuvre troisième* (Den Haag [1774]). Frederik was met zijn broer Adriaan Willem van Reede in 1766 lid geworden van het Utrechtse stadsmuziekcollege; Frederik werd in 1773 decanus van het gezelschap. Gaetano Franceschini, eerste violist van het muziekcollege van 1768 tot 1770, droeg zijn *Six sonates à deux violons ... Oeuvre second* (Amsterdam [1769]) aan hem op. Van Reede was gehuwd met Anna Elisabeth Christina van Tuyll van Serooskerken (1745-1819) en haar naam vinden we als 'Mademoiselle de Tuyll' op een editie van Arcangelo Corelli's vioolsonates opus 5 (Amsterdam, Le Cène, nr. 75) en als 'Lady

21. Ook het Londense exemplaar van de *Concerti grossi [sopra] la Seconda parte del Opera quinta d'Arcangelo Corelli* (Londen 1729) draagt de handtekening van Carel Bentinck.

22. Athlone is een Iers graafschap. Frederik's betovergrootvader had de titel van Willem III verkregen.

Athlone' op Johann Christian Bach's *Six sonates pour le clavecin ou le piano forte ... œuvre V* [Londen 1766] en Francesco Pasquale Ricci's *Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ...* [Den Haag 1779].

Frederik van Reedes zoon Frederik Willem (1768-1810) werd in 1788 lid van het Utrechtse stadsmuziekcollege, zijn schoonzoon Jean-Charles Bentinck (1765-1833; kleinzoon van de eerder genoemde Willem Bentinck), gehuwd met Jacoba Helena van Reede (1767-1839), in 1789. Jean-Charles Bentinck was van 1792-1793 decanus. Van deze twee bevat de Amerongse bibliotheek géén muziek, wel van drie andere kinderen van Frederik, Maria Wilhelmina (1769-1852), Reinhard Diederik Jacob (1773-1823) en Christina Reynira van Reede (1778-1847). De muziek met de handtekening van eerstgenoemde is voornamelijk klaviermuziek uit de periode 1780-1790 en weerspiegelt dan haar periode als leerling. De titelbladzijde van Johann August Justs *Concerto pour le clavecin ... Oeuvre X* (Den Haag [1780c]) draagt de opmerking in handschrift 'M.W. de Reede Il faut que j'apprend ce concert.' Maria Wilhelmina was begin jaren-1790 hofdame aan het stadhoudelijk hof bij prinses Wilhelmina van Pruisen en heeft herhaaldelijk gemusiceerd met de stadhoudelijke familie. De muziek uit het bezit van Reinhard en Christina stamt uit later tijd.

In de late achttiende eeuw waren er in de Republiek ook enkele adellijke dames die zich als componist presenteren: Josina van Aerssen (1733-1797) en Belle van Zuylen (1740-1805). Uit de publicaties van hun werk blijkt dat de neiging tot anonimiteit in deze kringen taai was: op de titelbladzijde van Josina's *Sei ariette ... [Opera prima]* (Den Haag [1770c?]) lezen wij 'composte della Baronessa N.N.' (opus 2 en 4 hebben wel de naam van de auteur op de titelbladzijde), op de titelbladzijden van Belle's *Trois sonates pour le clavecin ou pianoforte ... Oeuvre I-II-III* (Parijs z.j.) staat simpelweg gegraveerd 'composées par *****.'

Op een iets lager echelon en in de tijd teruggaande kan Philips van Marnix heer van Sint-Aldegonde (1540-1598) worden genoemd. Zijn muzikale belangstelling blijkt vooral uit wat wij door middel van de veilingcatalogus van zijn bibliotheek weten. Deze catalogus noemt in de rubriek *Libri aliquot musici* een aantal muziekboeken, zowel gedrukte als handgeschreven. De gedrukte muziekboeken weerspiegelen deels zijn biografie, zoals de kennelijk tijdens zijn *grand tour* aangeschafte Italiaanse uitgaven, waaronder Adriaen Willaerts *Musica nova* (Venetië 1559) en Gioseffo Zarlino's *Le institutioni harmoniche* (uitgave Venetië 1561); in de jaren 1558-1562 verbleef Philips met zijn broer Jan in Italië (voornamelijk Padua) en Zwitserland (Genève). De Antwerpse uitgave van Claudin le Jeune's *Livre de meslanges* (1585) is zeker in zijn bezit gekomen in de periode dat hij buitenburgemeester van Antwerpen was (1583-1585). Opmerkelijk is de vermelding in de catalogus van twee handschriften die kennelijk luitzettingen van liederen en psalmen bevatten en door Marnix waren geschreven, zij het vermoedelijk niet gecomponeerd: de 'Cantilenae testudini accomodatae et conscriptae à Philippo Marnixio' en de 'Psalmi et cantilenae variae à Philippo Marnixio conscriptae et testudini accomodatae.'

Vervolgens moeten wij aandacht besteden aan de culturele elite van de Nederlandse Republiek, doorgaans niet van adel — zij het misschien wel ridder in een Franse en/of Engelse orde en/of heer van het een en ander (Huygens: Zuilichem, Westerbaen: Brandwijk) of met een openbare functie die als titel kon worden gedragen (Hooft: drost van Muiden, baljuw van 't Gooi) -, maar in ieder geval goed opgevoed en opgeleid, welgesteld, en met het streven de levenswijzen van de (lagere) adel na te bootsen, bijvoorbeeld door winterresidenties in de steden en zomerresidenties op het land te bewonen. Het meest in het oog lopende voorbeeld uit deze klasse is Constantijn Huygens (1596-1687). In hoge ambtelijke kringen geboren en getogen, vervulde hij secretariële en diplomatieke functies in dienst van verschillende stadhouder-prinsen van Oranje: Frederik Hendrik, Willem II, Willem III. Naast zijn officiële werkzaamheden (*negotium, occupatio*) beoefende hij in zijn vrije tijd (*otium*) de kunsten en wetenschappen, en onder de eerste categorie vooral de dichtkunst en de muziek. Tijdens zijn jeugd leerde hij zingen en viola da gamba, luit en klavecimbel spelen. Huygens speelde op zijn instrumenten

of samen met zijn kinderen, vrienden en vriendinnen; ook correspondeerde hij met mede-amateur- en met beroepsmusici over muzikale onderwerpen.

Huygens is wel het best gedocumenteerde en daarmee best gekende voorbeeld van een amateurmusicus van stand, hij is zeker niet de enige geweest. Van verschillende van zijn confraters in de dichtkunst is tevens een muzikale opvoeding bekend. Zo veronderstelt men dat Joost van den Vondel luit heeft gespeeld, Maria Tesselschade (voluit: Maria Tesselschade Roemersdochter Visscher) klavecimbel en gamba, Jacob van der Burgh luit,²³ Johan Brosterhuisen klavecimbel,²⁴ enz. Pieter Corneliszoon Hooft, 'hoofd der Nederlandse poëten,' noemde zich liefhebber, doch geen kenner van de muziek; hij bespeelde zeker geen instrument, en kon vermoedelijk zelfs geen noten lezen.

Gedichten zijn een belangrijke bron voor onze kennis van voornamelijk musicerende amateurs. Over het musiceren door de dochters van de geleerde Caspar van Baerle (1584-1648; Barlaeus) worden wij ingelicht door de lofdichten van Jan Vos (1620-1667) op het klavecimbelspel van Anna van Baerle (1615-****) en op de zang van Susanna van Baerle (1622-1674).²⁵ Vos' werk bevat ook nog gedichten naar aanleiding van de zangkunst van Maria Potey en Maria Coeck.²⁶

Na de culturele elite moet het betere koopmansmilieu, vooral in Amsterdam natuurlijk, worden genoemd als voedingsbodem voor amateuristisch musiceren. In Amsterdam viel deze stand *grosso modo* samen met de regentenstand ofwel het stedelijk patriciaat. Jan Pieterszoon Sweelinck droeg het tweede boek van zijn meerstemmige Franse psalmen (*Livre second des pseumes de David* [Amsterdam 1614]) op aan een achttal Amsterdamse kooplieden, die samen 'Philomuses,' kunstvrienden, worden genoemd: Godert Kerkrinck, David de Weerdt, Pierre de Schilder, Robbert Bernart, Gommer Spranger, Philippe Calandrini, Jan Harinchoeck en Jacques Wynegum.

Nicolas Vallet droeg zijn *Regia pietas* (Amsterdam 1620) weliswaar op aan de Engelse koning Jacobus I — die als belangrijkste niet-katholieke koning en 'fidei defensor' (verdediger des geloofs) menige opdracht naar zich toetrok -, maar de publicatiekosten werden in hoofdzaak gedragen door zes Amsterdamse kooplieden. Dit blijkt uit een aantal wapengravures van de hand van Michel le Blon (1587-1656), die in het werk zijn opgenomen, en die elk vergezeld gaan van een (eveneens gegraveerd) versje waarin de bijdrage van de betrokkene wordt gespecificeerd. Het gaat om Matthijs van Beeck, Libertus van Axel (ondertrouw 1638), Michiel van Eyck, Jacomo Pauw (1597-1665), Jeronimus Joriszoon Waephelier (ondertrouw 1596) en Guillaume Bartolotti van den Heuvel (1602-1658). Wat opvalt is de jeugdige leeftijd van sommige bijdragers (Pauw, Van Axel, Bartolotti); het moet dan bijna wel om leerlingen van Vallet gaan.

Ook na Sweelinck en Vallet bleven, gedurende het gehele tijdvak van de Republiek, de opdrachten van gedrukte muziekwerken aan kooplieden talrijk. Deze opdrachten hadden weliswaar als eerste doel het verkrijgen van geldelijke ondersteuning, maar aan de andere kant moeten ze toch indicaties zijn van muzikale interesses, zo niet van muzikale vaardigheden, al of niet in relatie tot de musicus/opdrachtgever.

Systematisch onderzoek naar het 'opdrachtwezen' is nog niet verricht, wellicht met uitzondering van de Amsterdamse *dedicatarii* van Pietro Antonio Locatelli (1695-1764). Voor het merendeel van zijn in de Republiek uitgegeven werken koos Locatelli welgestelde Amsterdamse kooplieden voor zijn opdracht: Nicolaas Romswinkel (1707-1755) voor zijn *XII Sonate a flauto traversiere ... Opera seconda* (1732), Abraham Vermeeren (1695c-1742) voor zijn *Introduzioni teatrali ... Opera quarta* (1735), Mattheus

23. Zie Huygens' gedichten, ed. Worp, dl. 2, p. 191.

24. Zie Brosterhuisen's brief aan Huygens, 3 februari 1639; ed. Worp, dl. 2, nr. 2036.

25. Jan Vos, *Alle de gedichten* (Amsterdam 1662), pp. 280-281, 251-252. De hier genoemde Susanna van Baerle moet niet worden verward met de gelijknamige echtgenote (1599-1737) van Constantijn Huygens. Van Baerles dochter Susanna huwde de literator Geeraert Brandt (1626-1685). Anna van Baerle huwde (in 1653) de tekenaar Jan de Bisschop.

26. Vos 1662, pp. 218-219, p. 284.

Lestevenon, heer van Berkenrode en Strijen (1715-1797) voor zijn *Sei sonate a tre ... Opera quinta* (1736), Carlo Jan Antonio Cavalini (1713-1756, een Amsterdamse Italiaan) voor zijn *XII sonate a violino solo ... Opera sesta* (1737), Martinus Bogaard (1712-1768) voor zijn *VI Concerti ... Opera settima* (1741) en Abraham Croock, heer van Oostwaard (1705-1768) voor zijn *X Sonate ... Opera ottava* (1744). Romswinckel, Vermeeren, Lestevenon en Croock behoorden tot het regentenpatriciaat in Amsterdam; Cavalini was als Italiaan daarvan buitengesloten, Bogaard behoorde tot een net iets bescheidener sociale laag. Wat opvalt is de relatief jeugdige leeftijd — midden twintig — van de helft van de groep (Romswinckel, Lestevenon en Cavalini). Het is aannemelijk dat Locatelli een financiële bijdrage van de genoemden ontving, maar deze wordt niet onmiddellijk met de *uitgave* van het werk in verband gebracht. De werken in kleine bezetting (de opusnummers 2, 5, 6 en 8) worden in eigen beheer en op eigen kosten uitgegeven, de grotere werken op kosten van de respectievelijke uitgevers Michel-Charles le Cène (Amsterdam; opus 3 en 4) en Adriaan van der Hoeven (Leiden; opus 7).

Verder kunnen kooplieden nog een rol spelen in de verspreiding van muziek van en naar de Republiek. Arcangelo Corelli werd in Amsterdam tegenover zijn uitgever Estienne Roger vertegenwoordigd door de koopman Jacques Schelkens (1712). Toen Giuseppe Valeriano Vanetti uit Rovereto (Italiaans Tirol) handel in muziek wilde drijven met Emanuel-Jean de la Coste, vroeg hij deze laatste de betalingen te laten gaan via het Amsterdamse handelshuis Raymond en Theodore de Smeth en Alexander Hurter.²⁷ En over de Amsterdamse muziekuitgever Gerhard Frederik Witvogel gaat het verhaal dat hij:²⁸

pflęgte sich bey Kaufleuten, die auf Venedig und sonst wo handeln, zu adressieren, mit Ersuchen, ihm von ihren dortigen Correspondenten neue Musik zu besorgen.

gewoon was zich tot kooplieden die op Venetië en elders handelden te richten met de bedoeling dat ze hem door hun correspondenten aldaar nieuwe muziek zouden bezorgen.

Een opdracht kon leiden tot de weergave van het wapen van de betrokkene op de titelbladzijde (of op een andere plek in de uitgave). In de genoemde opdrachten van Locatelli komt dit niet voor, maar wel is dat het geval bij de opdracht van een ander werk aan een van de genoemden, namelijk Abraham Vermeeren, en wel die van de *Sonate a violino solo ... Opera prima* (Amsterdam [1725c]) van Jacob Nozeman (1693-1745). Een postscriptum bij een brief van Le Cène aan Giovanni Battista Martini vertelt ons wat de uitgever in zo'n geval van de componist verwachtte:²⁹

Permettez-moi de vous marquer qu'on m'a toujours gratifié pour la dépence des gravures d'un frontispice en armes. Une bouteille de bon vin trouveroit place.

Sta mij toe op te merken dat men mij altijd wat heeft toegestopt voor de kosten van een wapengravure. Een fles goede wijn zou op zijn plaats zijn.

Een verdere aanwijzing voor muzikale interesses is de aanwezigheid in huis van muziek en/of muziekinstrumenten. Hierop afgaande, kan de muziekliefhebberij in de Republiek niet anders dan wijdverbreid worden genoemd, voor zover achttiende-eeuwse situaties dit kunnen laten zien. Bij een substantieel deel van

27. Vanetti aan La Coste, 5 april 1744.

28. Lustig 1762, p.474, *sub voce* Santis (nr. 132).

29. Le Cène aan Martini, 30 juli 1742 (I Bc).

de gedurende de tweede helft van de achttiende eeuw geadverteerde inboedelvervingen worden klavecimbels vermeld, minder vaak huisorgels.³⁰ Andere instrumenten en bladmuziek worden minder vaak genoemd, al kunnen die natuurlijk wel aanwezig zijn geweest, maar als afzonderlijk(e) object(en) niet de moeite van het apart adverteren waard. Een voorbeeld van een dergelijke advertentie is de volgende:³¹

Jacob Posthumus, Bruno Tideman, Timoth. Crommenie en Mattheus Londonck, Makelaars, zullen op Woensdag den 6 July, t' Amst. ten Huize van den Overledene op de Keizersgragt naast de Remonstranten Kerk verkopen, een deftige en zindelyke Inboel, van allerlei soorten extra fraaye nieuwmodische Meubelen, modern gemaakt Goud en Zilverwerk, blaauwe en gecouleurde Porcelynen, Koper-, Lak-, en Glas-Werk, curieuse gemaakte Lywaten, plaisante Schilderyen en konstige Tekeningen in Lysten, twee welspreekende Papegaayen, twee Clavecimbaals, een Poolse Arresleede met zyn toebehooren, &c. Alles nagelaten by wylen den Heer Anthony Christiaan Muller; breeder by Catalogus en heeden te zien.

Ook in kleinere plaatsen is het bezit van een klavecimbel — zij het in het voorbeeld een spinet — niet ongewoon:³²

Te Edam zal men, op den 5den Augustus 1777, in de Hoogstraat verkoopen: een zindelyke INBOEDEL, bestaande in Kabinetten, Kasten, Kisten, Zilver, Goud, Koper, Tin en Porcelein, mitsgaders een extra fraai staand Horologie, spelende twintig diverse Airtjes, als mede een Clavecimbaal zynde een Spinet, en andere Goederen; daags voor den Verkoop te zien.

En zelfs op een hofstede kan men een huisorgel aantreffen:³³

C. van Ophoven, J. van Dyl en G.W. van Ophoven, Makelaars te Amsterdam, zullen op Dinsdag den 23 September en volgende dagen, op de Hofstede RHYNSTROOM, aan de laage zyde van den Rhyn, in den Ambachte van Aarlanderveen onder de Parochie van Alphen verkoopen: ... waar onder een fraai Mahonie Hout Kabinet Orgel ...

Niet alleen het bezit van muziekinstrumenten was wijdverbreid in de Republiek, veel muzikliefhebbers bezaten een flinke hoeveelheid bladmuziek, deels gedrukt, deels handgeschreven. Onze kennis van die collecties is vooral afkomstig van veilingcatalogi, wanneer na het overlijden van de eigenaar het muziekbezit met de rest van de nalatenschap ter veiling werd aangeboden. Dikwijls zijn de muziekboeken in een aparte rubriek aangebracht. Met name in de achttiende eeuw was de amateurmarkt een zeer belangrijk afzetgebied voor de muziekuutgeverij: er waren veel meer amateur- dan beroepskopers en daarom was de verspreiding van repertoire dat door amateurs kan worden gespeeld (klaviermuziek, liederen, kamermuziek) veel gemakkelijker dan die van muziek die een beroepshand of -stem vereist. Gevolg hiervan was de uitbundige beschikbaarheid van relatief eenvoudige muziek in druk, wat weer leidde tot omvangrijke collecties bij de muzikliefhebbers.

Een voorbeeld van een zeventiende-eeuwse particuliere muziekcollectie is die van Constantijn Huygens, zoals we die kennen uit de catalogus van de veiling van zijn bibliotheek een jaar na zijn dood in 1687. We

30. Zie de talrijke advertenties weergegeven door Gierveld 1977, Bijlage I, pp. 378-421.

31. *Amsterdamse Courant*, 5 juli 1763. Onderstreping RR.

32. *Amsterdamse Courant*, 29 juli 1777. Onderstreping RR.

33. *Amsterdamse Courant*, 18 september 1777. Onderstreping RR.

treffen er een nogal gevarieerd bezit aan: motetten, meerstemmige psalmen, chansons, madrigalen, enz. uit de decennia vóór en rond 1600, luitmuziek, ensemblemuziek, liederen met luit, concerterende madrigalen en vierstemmige airs uit de zeventiende eeuw, enz. De gedrukte muziek (de overgrote meerderheid in de catalogus) was afkomstig uit Nederland, Frankrijk, Italië en Engeland. Het meeste lijkt te dateren van vóór 1650.

De Delftse muziekamateur Jurriaan van der Cost (overleden 1745) bezat een dermate boeiende muziekcollectie dat hij het bracht tot een eervolle vermelding in Jacob Wilhelm Lustig's notities over Nederlandse musici gepubliceerd in 1762 in Marpurgs periodiek *Kritisch-historische Briefe über die Tonkunst* (1762). Lustig baseerde zich, naar aan te nemen valt, op de catalogus van de veiling van deze collectie, die in de *Amsterdamse Courant* van 3 augustus 1745 op de volgende wijze wordt aangekondigd:

Werd geadverteerd aen de Liefhebbers van de Muziek, dat men van meening is, 't zy onder de hand of publicq, te verkopen de vermaerde en voortreffelyke BIBLIOTHEEK, bestaende in een generaele Collectie van alle soorten van Vocael en Instrumentael Muziek, daer onder een zeer groote quantiteyt van de raerste Manuscripten, het gedrukte van de beroemste Meesters, die 'er aengaende de Muziek bekend zyn, als meede de Manuscripten, alles wel geconditioneert; zynde met zeer veel moeyte en groote kosten by den anderen vergaderd en nagelaten door wylen Mr. JURIANUS VAN DER COST. By aldien een, of eenige liefhebbers genegen mogen zyn, de gemelde heele Collectie by een te kopen, of de Catalogus door des Overleedens hand geschreeven, en bestaende in ruym zeven duyzend numero's, of wel de Collectie zelfs en de Instrumenten te zien, gelieven zig te adresseeren op de Lakegragt te Delft, 't en huize van de Wed. Mr. Jurianus van der Cost. NB. Werd verzogt, so iemand aen gem Heer in zyn leven eenige Muziek-Boeken mogte hebben geleend, zig te willen adresseeren aen desselfs Wed. om daer van restitutie te erlangen, en te gelyk geadverteerd, dat de bovengem. Collectie van Muziek &c., thans in compleete ordre by een geschikt, en voor de Liefhebbers te zien ter plaetze voornoemt.

Vele jaren eerder, zo rond 1710, had de Amsterdamse uitgever Estienne Roger zijn editie van *VI (VIII) Sonates ou concerts à 4, 5 & 6 parties composées par Mrs. Bernardi, Torelli & autres auteurs ... Livre premier (second)* aan Van der Cost opgedragen.

Een voorbeeld van een muziekcollectie uit de tweede helft van de achttiende eeuw is die van de Haagse architect Pieter de Swart, na diens dood in 1773 geveild.³⁴ De catalogus van de veiling bevat een sectie muziekboeken, met drukken en handschriften door elkaar. Er is redelijk veel klaviermuziek, deels met andere instrumenten. Verder is er ensemblemuziek voor kleine bezettingen (sonates, trios, kwartetten) en voor grotere, zoals symfonieën (in deze tijd overigens goed met 8 à 10 man te spelen). Vrij talrijk zijn de aria's en andere fragmenten. uit opera's die in Den Haag in het Franse theater gingen. Het meeste muziekbezit is uitgesproken recent, van zo tussen 1750 en 1770; oudere muziek betreft beroemdheden als Corelli en Handel. Veel muziek was kennelijk lokaal aangeschaft, met name bij Burchard Hummel in Den Haag.

Schilderijen die amateurs uit de betere kringen afbeelden *met* hun liefhebberij lijken vrij schaars te zijn. Bekend zijn de twee schilderijen van Constantijn Huygens, door respectievelijk Jan Lievens (1627) en Jacob van Campen (1635). Het portret door Lievens beeldt Huygens zittend af, met naast hem op een tafel een theorb, ondersteboven neergelegd. Dat van Jacob van Campen is een dubbelportret, samen met zijn

³⁴ Zie *Catalogus eener keurlyke bibliotheek ... Als meede ... musicq-werken en instrumenten, ... nagelaten door Pieter de Swart* (Den Haag: Frederik Staatman, 1773). Ik dank de kennis van deze catalogus aan Freek Schmidt (Utrecht).

echtgenote Susanna van Baerle. Het muzikale element bestaat erin dat beiden samen een muziekblaadje in de hand houden, als het ware om de harmonie die tussen hun zielen bestond te accentueren.

Maar voor het overige zijn in zeventiende-eeuwse portretten van afzonderlijke personen muzikale attributen ver te zoeken. De zeer uitvoerige muzikale iconografie van de Nederlandse zeventiende eeuw betreft nagenoeg exclusief onpersoonlijke genres, waaronder het genrestuk en het vanitas-stillevan de opvallendste zijn.

Wel zijn er enkele zeventiende-eeuwse familieportretten bekend die ruimschoots zijn voorzien van *musicalia*. De iconografische achtergrond hiervan is zeker de weergave van de harmonie in het gezin, maar het lijkt ondenkbaar dat dit zou gebeuren wanneer er in de familie in kwestie niet echt zou worden gemusiceerd. Een opvallend, recent in de belangstelling gekomen voorbeeld is het portret van de familie Van der Dussen door de Delftse schilder Hendrik Cornelisz van Vliet (1610c-1675).³⁵ Zichtbaar zijn de vader (Michiel van der Dussen), de moeder (Wilhelmina van Setten), twee zoons en een drietal dochters. De vader en de tweede zoon houden een blofluit in de hand (zonder erop te spelen), de oudste zoon houdt een stemboek vast van een motettenbundel van Hieronymus Praetorius, opengeslagen bij het begin van een stuk 'In festo S. Michaeli'; op een muzieklessenaar staat een ander stemboek van dezelfde bundel, opengeslagen bij hetzelfde stuk. Op de grond ligt een aantal quarto-oblong stemboekjes, waarvan één open met de titelbladzijde grotendeels zichtbaar, zodat deze wel te identificeren zijn: het gaat om de madrigaalverzamelbundel *Nervi d'Orfeo*, uitgegeven te Leiden in 1605 geredigeerd door de Delftse koopman Dirck Graswinckel.

De blokfluit, die zo opvallend voorkomt op Van Vliet's schilderij, is als blaasinstrument niet zo vanzelfsprekend in de tot dusverre besproken lagen van de bevolking. De Delftse bierbrouwer Cornelis Graswinckel (1582-1664) is blijkens zijn in 1653 opgemaakte codicil in het bezit geweest van een 'accord Norenberger fluiten,' een 'swarte ebbenhoute fluite,' 'twe fluiten op de clauwesim accorderende' en nog 'vordere fluiten op den andren accorderende.' Zij moesten in de familie blijven: de Neurenbergse fluiten waren voor zijn zoon Hugo, de zwarte was voor Isaac, het tweetal bij het clavecimbel voor zijn dochter Geertruida; de verdere fluiten moesten toekomen aan de zoon die volgens het oordeel van een drietal organisten daarop het meest geoefend was. Het codicil noemt ook een aantal muziekboeken (vooral madrigalen, motetten en psalmen), waarbij vooral opvalt de vermelding van de 'Musica Humana ... verkeert Divina genaemt.' Het gaat hierbij om de madrigaalbundel *Musica divina*, in 1583 voor het eerst uitgegeven in Antwerpen door Petrus Phalesius. Maar in het calvinistische wereldbeeld van Graswinckel kon deze muziek niet goddelijk zijn en was deze meer dan wat dan ook menselijk.

Een tweede voorbeeld van een schilderij met een muzikale familie is dat van Adriaan Lambertszoon van den Tempel voorstellende de doopsgezinde familie van David Leeuw.³⁶ Behalve de *pater familias* ziet men zijn echtgenote Cornelia Hooft en zijn kinderen Maria (18 jaar oud), Pieter (14) Weyntje (11), Cornelia (8) en Susanna (1). Weyntje bespeelt het klavecimbel, Pieter speelt viola da gamba. Interessant is vooral dat hier de afgebeelde muziek kan worden geïdentificeerd: het gaat om een geestelijk contrafact van één der *balletti a tre* van Giovanni Giacomo Gastoldi, en wel zoals dat voorkomt in de uitgave door Cornelis de Leeuw (Amsterdam 1648), die vermoedelijk ook verantwoordelijk is voor de contrafact-tekst met de beginwoorden *Wat is van 's menschen leven*. Aardig detail hier is dat van de muziekdruk zelf geen exemplaren bewaard zijn gebleven.³⁷

Mogelijk is het dezelfde sociale code geweest die musiceren in het openbaar voor een heer van stand verbood die er voor verantwoordelijk was dat welgestelden zich doorgaans niet met hun muziekinstrumenten lieten portretteren. En evenzo is het mogelijk dat de al geconstateerde verslapping van deze code het heeft

35. Particulier eigendom, (tijdelijk?) bruikleen Delft, Museum Prinsenhof.

36. Amsterdam, Rijksmuseum.

37. Twee verdere voorbeelden van afgebeelde musicerende families zijn de familie Ruychaever-Van der Laan door Jan Miense Molenaer (Amsterdam, Museum van Loon) en een ongeïdentificeerde familie door dezelfde schilder (Haarlem, Frans Halsmuseum).

laten gebeuren dat in de achttiende eeuw dergelijke portretten *wel* worden geschilderd. Zo kennen wij van de hand van Cornelis Troost het portret van een van de broers Van der Meirsch, vermoedelijk ***, met naast hem een cello en een klavecimbel. Op het klavecimbel staat het begin van een continuo-partij van een ‘Sonata prima,’ helaas ongeïdentificeerd.

In alle tot nog toe genoemde milieus was muziekles dus een betrekkelijk vast onderdeel van de opvoeding. De leeftijd waarop deze lessen werden genoten liep zo ongeveer van acht tot vijftien jaar. De lesperiode in de jeugd kan de eerste fase worden genoemd in het muzikale leven van een edelman of hogere burgerman. De tweede fase wordt dan gevormd door de studententijd. Men kan er vrij veilig van uitgaan dat studerende edele en voorname jongelieden, als ze tevoren al muzieklessen hadden ontvangen, ook tijdens hun studententijd verder musiceerden. Overigens is onze concrete kennis van de muziekbeoefening door studenten — al of niet van adel — bedroevend klein. Bij gebrek aan beter kunnen de volgende regels worden geciteerd uit Huygens autobiografie in Latijnse verzen uit 1678, die zijn studententijd in Leiden meer dan zestig jaar daarvoor (1616-1617) betreffen:³⁸

Sic properans (semper Musis et Apolline salvo,
Si quid versiculi raperent, seu musicus otii
Concentus, citharæve sodales inter amatæ
Sollicitata fides, volucris seu barbitus arcu
Tinnula, seu ferreis crepitantia cymbala chordis,
Artibus hâc pridem adjunctâ nugacibus arte)
Sic properans, ...

Zo voorthaastende (terwijl ik nimmer de Muzen en Apollo tekort deed,
Wanneer wat versjes voortrenden,
of muzikaal samenspel in de vrije tijd,
of van de geliefde luit de onder kameraden aangerode snaar,
of met zijn snelle stok de welklinkende viola da gamba,
of met zijn ijzeren snaren het luidklinkende klavecimbel,
Terwijl deze kunst allang het beginstadium te boven was),
Zo voorthaastende ...

Op de studententijd kon een *grand tour* volgen. Op zo'n tocht kon de jongeman kennismaken met muziekculturen in andere landen, waaronder Duitsland, Engeland, en Frankrijk, maar vooral ook Italië, het ‘vaderland van de muziek’ in vroeger eeuwen. Een gedocumenteerd voorbeeld van een *grand tour* met muzikale belevenissen is die van de Leidse koopmanszoon Jan Alensoon (1683-1769), later advocaat in zijn geboortestad. Alensoon verliet zijn vaderstad op 5 september 1723. Over Brussel en Parijs reisde hij naar Turijn, Milaan en Venetië. Overal woonde hij muziekkuitvoeringen bij, met name in de kerk en het theater. Maar hij zocht en vond ook persoonlijk contact met musici en muziekliefhebbers, onder meer om samen te spelen. (Alensoon speelde heel behoorlijk klavecimbel en kon goed zingen.) Daarna ging het naar Napels en terug over Rome, Florence, Genua naar Turijn. De terugreis ging door Zwitserland naar Basel en vervolgens langs de Rijn huiswaarts. Ruim een jaar na zijn vertrek, 20 september 1724, was Alensoon weer terug in zijn vaderstad. Zijn Italiaanse ervaringen hebben zeker bijgedragen tot zijn vertaling van Pierfrancesco Tosi's

38. Huygens, *Gedichten*, ed. Worp., dl. 8, p. 189.

Osservazioni sopra il canto figurato (Bologna 1723; aangeschaft tijdens de reis?) als *Korte aanmerkingen over de zangkunst* (Leiden 1731).

Een vergelijkbare *grand tour* werd enkele jaren later (1726-1728) gemaakt door Willem Bentinck, zij het dat deze door zijn afkomst zich veel meer introductie bij hoven en andere adellijke kringen kon verschaffen. Bentinck ging in gezelschap van een gouverneur over Lunéville (zomerresidentie van de hertog van Lotharingen), Mannheim (residentie van de paltsgraaf) en Kassel (idem van de landgraaf van Hessen) naar Berlijn (keurvorst van Brandenburg *cum qualitate* koning van Pruisen) en vervolgens via Dresden (keurvorst van Saksen), Praag en Wenen naar Italië: Venetië en een hele rits steden op weg naar het einddoel Rome. Waar hij kon musiceerde Bentinck met zijn adellijke gastheren en gastvrouwen, woonde hij concert- en opera-uitvoeringen bij en kocht hij muziek bij de plaatselijke muziekhandel. Op de terugreis werden Lausanne en Parijs aangedaan. De *grand tour* kunnen we dus de derde fase in het muzikale leven van de heer van stand noemen.

En dan komt de vierde en laatste fase, de volwassenheid. Het was nu tijd voor huwelijk en werkkring en dat had tot gevolg dat een voortzetting van de actieve muziekliefhebberij niet bij voorbaat tot de mogelijkheden behoort. Het is aannemelijk dat voor een bepaald deel van de betrokkenen muzikaal spel en zang in dit stadium werd beëindigd. Voor diegenen die nog een voortzetting wensten van hun liefhebberij stonden er drie wegen open: die van het solitaire spel, het informele muziekcollege en het stadsmuziekcollege.

Constantijn Huygens formuleerde in een brief aan Henry Jermyn, burggraaf van Saint-Albans, de muziekbeoefening in de eerste plaats als een vorm van ontspanning na de inspanningen van het dagelijks werk:³⁹

Je m'avance à vous charger d'un estrange employ; un livre de musique en fait le subject. Vous auriez bien de la peine à m'en croire l'auteur, dans l'embaras de ceste profession, esloignée des douceurs de la vie, où vous m'avez cognu. Ce sont cependant mes divertissements d'après-soupper et, comme vous pourriez dire, ma respiration après le travail de la journée.

Ik waag het u een ongewone taak op te dragen; het gaat om een muziekboek [namelijk de *Pathodia sacra et profana*]. U zou misschien nauwelijks geloven dat ik de auteur ervan ben, te midden van de drukte van mijn beroep, ver verwijderd van de levensgenietingen, waarin u mij hebt gekend. Maar toch zijn het mijn verpozingen na het avondeten en, zoals u zou kunnen zeggen, het op adem komen na de dagelijkse arbeid.

Huygens' vriend Jacob van der Burgh had een aantal jaren tevoren de volgende dichtregels aan zijn eigen luitspel gewijd:⁴⁰

Ick spreek mijn luyt maer aen, zoo zijn wy met ons tweën.

Voorbeelden van de deelname van welgestelden en adellijken aan informele muziekcolleges zijn al gegeven in §12.5.

Deelname van de hogere standen in stadsmuziekcolleges vinden we vooral in de buitengewesten van de Republiek. De bewaard gebleven ledenlijsten van de stadsmuziekcolleges van Utrecht en Arnhem laten duidelijk zien hoe het vooral leden van de sociale laag van de bestuurlijke elite waren die elkaar aldaar

³⁹ Huygens, *Briefwisseling*, ed. Worp, dl. 4, nr. 4733, p. 447.

⁴⁰ Huygens, *Gedichten*, ed. Worp, dl. 2, p. 191.

ontmoetten. Er waren talloze lieden van adel en anders wel uit regentenfamilies. Het is nog niet duidelijk of deze hoge sociale oriëntatie ook geldt voor de stadmuziekcolleges in bijvoorbeeld andere provinciale hoofdsteden zoals Middelburg, Leeuwarden en Groningen. In het hoofdstuk over de muziekcolleges is er al op gewezen dat in de grote Hollandse steden het samenspel eerder plaatsvindt in de vorm van formele en informele muziekcolleges dan in stedelijke colleges.

Een vrij speciale rol werd soms gespeeld door de diplomatie. Diplomatieke opdrachten betekenden reizen naar andere (soms verre) landen en konden daarom de betrokkenen — net als bij een *grand tour* — de gelegenheid geven in aanraking te komen met de muzikale cultuur van die landen. Zo benutte Constantijn Huygens tijdens zijn jongelingsjaren zijn reizen naar Engeland (vier maal in de periode 1618-1624) en Italië (Venetië; 1620) om aldaar muziekkuitvoeringen bij te wonen en muziek aan te schaffen. Later zal hij hetzelfde doen tijdens zijn verblijven in Parijs en Londen (1661-1665). Jacob van der Burgh, agent van de Staten Generaal in Luik in de jaren-1640, brengt Constantijn Huygens in contact met de Luikse kerkmusicus en componist Gilles Hayne (Aegidius Hennius), hetgeen in ieder geval tot de aanbidding van muziek door Hayne aan Huygens leidt.

De diplomaat Jacob Jan Hamel Bruyninx, van 1700 tot aan zijn dood in 1738 gezant voor de Staten Generaal bij de keizer in Wenen, was componist, al is maar een deel van wat hij heeft geschreven bewaard gebleven. In 1734 zond Quirinus van Blankenburg hem een exemplaar van zijn *Duplicata ratio musices* om deze te laten zien aan Johann Joseph Fux en Antonio Caldara, beiden in dienst van de keizer.

Verdere achttiende-eeuwse voorbeelden van de rol van diplomaten in het muzikleven zijn — behoudens het eerder genoemde mecenaat (§6.5) — de gevallen waarin de diplomatieke verbindingen door componisten, muziekhandelaren en -uitgevers kunnen worden benut. De contacten van de Amsterdamse uitgever Michel-Charles Le Cène met de Bolognese componist Giovanni Battista ‘Padre’ Martini liepen — in de jaren rond 1740 — deels via de Nederlandse consul in Venetië, Jacob Feytama. In de briefwisseling tussen Le Cène’s zaakopvolger Jean-Emmanuel de La Coste en Martini (1745) komen we de namen van de Venetiaanse zaakgelastigde in Den Haag, Andrea Tron, en diens secretaris, Giuseppe Salvioni, tegen als overbrengers van brieven.

De rol van het Staatse leger als muzikaal milieu is tot nu toe weinig onderzocht. Hier wordt *niet* bedoeld de beoefening van de militaire muziek, maar de amateuristische muziekbeoefening door militairen, doorgaans officieren. Deze is niet van belang ontbloot, vanwege twee redenen. Het leger is een soort van maatschappelijke springplank voor jongelieden uit de betere en vooral ook de adellijke milieus en deze brengen tevens hun culturele achtergrond mee naar de legereenheden. Constantijn Huygens maakt van 1627 tot en met 1646 als secretaris van Frederik Hendrik jaarlijks de veldtochten van het Staatse leger mee en in zijn gedichten, brieven en dagboeken vindt men diverse vermeldingen van muzikaal geïnteresseerde en ontwikkelde officieren. In een brief aan de Zuid-Nederlandse edelman in Franse hofdienst Henri de Beringhen van 1644 roemt hij achtereenvolgens Louis Potier, markies van Gesvres (1610-1643), en Gabriël de Rochechouart, markies van Mortemar (1600-1675) als ‘âmes musicales’ (muzikale zielen), als zodanig door de natuur bevoorrecht.⁴¹ Andere Franse muzikale officieren waarmee hij in contact staat zijn Charles-François markies La Vieuville (overleden 1675) en Charles de Rechine-Voisin, heer van Les Loges. In een brief aan Mersenne uit 1646 roemt Huygens John Ogle (1569-1640), Engels officier in het Staatse leger, als ‘amateur esperdu de musique’ (fervent muziekliefhebber), die zijn dochter Utricia Ogle (1616-1674) in de leer had gedaan bij Jacques Champion de Chambonnières.⁴² Deze dochter huwde vervolgens William Swann, eveneens Engels officier in het Staatse leger, die door Huygens eveneens als musicus werd geprezen.

41. Huygens aan Beringhen, 30 augustus 1644; ed. Worp, dl. 4, nr. 3762.

42. Huygens aan Mersenne, 12 september 1646; ed. Worp, dl. 4, nr. 4446.

Uit een wat latere tijd kunnen we de componist Johann Heinrich von Weissenburg, alias Henrico Albicastro (1660c?-1730c?), noemen, in verband met zijn aanstelling als ritmeester (kapitein over een compagnie ruiters) in het Staatse leger in 1708. In de entourage rond Unico Wilhelm van Wassenaer en Willem Bentinck bevonden zich diverse lieden die een carrière hadden gemaakt of zouden maken in het leger, zoals Bentincks broer Carel Bentinck (1708-1778) en de twee broers Saumaise, Louis Théodore (1702-??) en Charles (1704-1770). Een verdere relatie was Albrecht Wolfgang graaf van Schaumburg Lippe (1698-1748), die, kennelijk gedurende zijn tijd bij het Staatse leger, een 'Cantate françoise,' componeert, gedateerd Den Haag, april 1727; dit werk wordt vermeld in de veilingcatalogus van boekenbezit van Unico Wilhelm's oudste zoon Jan Jacob van Wassenaer (1778).

Verder blijkt de muzikale belangstelling van officieren uit de talrijke malen dat we hen speciaal vermeld zien bij allerlei reglementen van muziekgezelschappen. Zo konden ze soms toegang krijgen waar die aan andere locale ingezetenen werd geweigerd en mochten ze, gezien de kans van een spoedig vertrek buiten hun wil om, lid worden voor kortere termijnen dan gewone burgers. Bij de winterintekenconcerten in Maastricht (1791-1792) konden militairen (d.w.z. officieren) intekenen voor drie of zes concerten, terwijl burgers verplicht waren de gehele serie van twaalf af te nemen. Bij de oprichting van de Deventer concertvereniging «Unis par les sons de musique» (1793) blijkt de invloed van het militair garnizoen weer op andere wijze: van de drie directeurs moesten er twee 'politiek' (d.w.z., burgerlijk) zijn, en één militair. De regel werd echter na de Bataafse revolutie direct ongedaan gemaakt: militair oprichtingsdirecteur majoor J. Sprecher de Bernegg werd bij vertrek herfst 1795 door een burger opgevolgd. Het verschijnsel van de militair met meer belangstellingen dan alleen de krijgskunde was overigens niet beperkt tot de Republiek: in Duitsland werd dit type wel de 'gelehrte Militär' genoemd.

Een niet onbelangrijk circuit van muzikaal amateurisme vond men op de Nederlandse universiteiten (academies, hogescholen) en illustere scholen. Jacob Wilhelm Lustig noemde in zijn notities uit 1762 over Nederlandse musici diverse leden van de Groningse universitaire gemeenschap: Joannes Daniël van Lennep (hoogleraar klassieke talen), J.J. Schwartz (hoogleraar rechten) en Fridericus Adam Widder (lector in de filosofie). Zacharias Conrad von Uffenbach neemt in het verslag van zijn reizen door Nederland de volgende beschrijving op van zijn bezoek aan de Harderwijkse wiskundehoogleraar Gerardus Wijnen (1648-1722).⁴³

Das erste Zimmer war, sonsten wie er sagte, sein Parnass, oder musicalisches Zimmer, darinnen er sich (dann so rühmt er sich in allem) aus dem Fundament geübt, und zwar in dem Flöten, Singen und Instrument schlagen. Dieses letztere, sagte er, hätte er erstlich in seinem 30sten Jahr gelernet, da ihme zu statten gekommen, dass er auf der Flöte blasen gelernet, und also ihm die Finger nicht steiff geworden.

De eerste kamer was, tenminste zoals hij het zei, zijn Parnassus of muziekkamer, waarin hij zich (want zo beroemt hij zichzelf in alles) vanaf de eerste beginselen heeft geoefend, en wel op de fluit, in het zingen en in het klavierspelen. Dit laatste, zegt hij, had hij pas op zijn dertigste geleerd, waarbij het hem te pas was gekomen, dat hij had leren fluitspelen en daardoor zijn vingers niet stijf waren geworden.

Tenslotte was er nog wat men het gemiddelde burgerlijke milieu zou kunnen noemen, de redelijk geschoolde en geletterde middenlaag van de bevolking, onder wie schoolmeesters, artsen, predikanten,

43 Z.C. von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland* (Frankfurt 1753-1754), II, p. 401. De reis vond plaats in 1711-1712.

drukkers, handelaren, advocaten, enz. Hun muziekopleiding zullen ze eerder op de Franse of Latijnse school hebben gehad dan van een speelman of organist als privéleraar. Onze kennis over hun muziekbeoefening is schaars ingevolge de regel dat hoe verder we de maatschappelijke ladder afdalen, hoe minder informatie er beschikbaar is. In sommige gevallen is er iets bekend wanneer ze zich bijvoorbeeld verenigen in een formeel muziekcollege (zie §12.4). In andere gevallen leveren dagboekantekeningen, gedichten en anekdotes de benodigde gegevens.

Bij gedichten op musicerende personen is het soms moeilijk uit te maken of de toegedichte een beroepsmusicus is of, indien niet, afkomstig is uit wat wij de hogere standen hebben genoemd dan wel uit de middenklasse. Zo is er — om enkele vrij willekeurige voorbeelden te geven uit de door D.F. Scheurleer bijeengebrachte gedichten — weinig verschil in woordkeus en symboliek te bemerken tussen het gedicht van Dirk Smits ‘Op de speelkunst van den Heer Hendrik van der Ameide,’⁴⁴ dat van Arnold Nachtegaal ‘Op het kunstig vedelspel van den Heer Louis Boicclair’⁴⁵ en dat van Frans de Haes ‘Op de luit- en vedelkunst van den Heer Petrus Albertus van Hagen’ (1731),⁴⁶ maar alleen van de laatste toegezongene weten we zeker dat hij beroepsmusicus was. De eerder genoemde Van der Ameide en Boicclair kunnen ook amateurs zijn geweest. Zeker een amateur betreffen de gedichten van achtereenvolgens De Haes en Dirk Smits ‘Op de zangkunst van Mejuffrouwe Jacoba van der Wallen, echtgenote van den Heer Theodorus van der Oeven, Leeraar der Remonstranten te Rotterdam.’⁴⁷

Cornelis Sweerts heeft de volgende regels gedicht ‘Op het uitmuntend kunstig [blok]fluitspel van den Heer A[braham] Alewyn’:⁴⁸

Door lieflijk fluitspel van Merkuur moest Argus sneeven,
Maar gij, o Alewyn, baart door uw fluit het leeven.

Aardig is de anekdote over het vioolspel van de kunstschilder Gérard de Lairese (Luik 1641-1711 Amsterdam), verhaald door Arnold Houbraken in zijn levensschets van de schilder. Lairese gaat bij aankomst als jongeman in Amsterdam naar de kunsthandelaar Uilenburg waar ook de schilders Jan van Pée en Pieter de Grebber waren. Vervolgens wordt hem gevraagd iets te schilderen, om zijn kunde op dat gebied te bewijzen:⁴⁹

Tot nog toe had hy de eene hand onder zyn rok gehouden, daar yder het oog op had, nieuwsgierig wat hy daar onder verborgen hield, tot dat hy zyn Fiool daar onder van daan haalde, de snaren stelde, en een deuntje speelde, zoo wel naar de konst dat Grebber, die zig meê ’t speelen verstond, zig daar daar over zeer verwonderde, en nog meer als hy de Fiool neer gezet hebbende, de kionpen nam, en maakte in een oogenblik de schets, of bewerk van zyn stuk, ’t welk verbeelde een beeste stal, en daar in Josef en Maria met haar kindje. Toen nam hy weer zyn Fiool en speelde een muzykstukje, maar verwisselde straks [=dadelijk] de Fiool voor ’t palet, en schilderde dien zelven voormiddag het Kindje, ’t Mariaas en Josefs tronetje, en een Ossekopje volkomen op, en zoo konstig dat zy die den geheelen tyd by hem gestaan hadden zig daar over verwonderden.

44. Uit D. Smits, *Gedichten* (Rotterdam 1740), p. 179. *TVNM* 9 (1909), pp. 100-101.

45. Arnold Nachtegaal, *Klemens: Mengeldichten* (Rotterdam 1726). *TVNM* 9 (1909), pp. 102-103.

46. F. de Haes, *Het verheerlykte en vernederde Portugal* (Amsterdam 1758), p. 166. *TVNM* 9 (1909), pp. 104-107.

47. De Haes 1758, p. 171, Smits 1740, p. 182; *TVNM* 9 (1909), pp. 109-111.

48. *Boertige en ernstige minnezangen* (Amsterdam 5/1709), p. 101; *TVNM* 9 (1909), p. 100.

49. Arnoldus Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen ... Het III deel* (Den Haag 2/1753), p. 110-111.

Tot deze muzikale middenklasse behoorden de amateur-componisten David Petersen, Jacob Klein de Jonge en Joos Verschuere Reynvaan, misschien niet helemaal toevallig allen semi-amateur; Petersen en Klein zijn vooral als componist bekend.

Aldus kan worden vastgesteld dat de amateurmuziekbeoefening in de Republiek zich bewoog over een breed sociaal spectrum, vanaf de burgerlijke middenklasse tot de hoogste adel.

15.5 Liedcultuur

Het *Supplement* op de *Nederlandsche liedboeken: Lijst der in Nederland tot het jaar 1800 uitgegeven liedboeken* van D.F. Scheurleer, uit 1923), nummert de opgenomen titels van 3888 tot 4547, ten gevolge op een denkbeeldige retro-nummering van het hoofddeel van [1] tot [3887]. (In het hoofddeel, uit 1912, zijn de titels niet van een nummer voorzien.) Hoewel onder deze ruim vier-en-half duizend titels een groot aantal liedbronnen is opgenomen van vóór de tijd van de Republiek en uit de Zuidelijke Nederlanden, alsmede moderne uitgaven en er ook titels onder schuilgaan die wij nu niet als liedboeken in de strikte zin van het woord zouden betitelen zoals instrumentale en meerstemmige bewerkingen, geeft de orde van grootte van het getal toch aan dat het aantal ten tijde van de Republiek uitgegeven liedboeken immens groot is geweest. In feite wordt het aantal titels dat niet op de Republiek betrekking heeft ruimschoots gecompenseerd door titels die wél liederen bevatten en op de Republiek betrekking hebben maar bij Scheurleer om uiteenlopende redenen ontbreken.

Aldus kan veilig worden gesproken van een productie van vele duizenden liedboeken in de Nederlandse Republiek en dat kan niet anders dan wijzen op een intensieve *liedcultuur* gedurende de bedoelde periode. Gedrukte liedboeken zijn niet onze enige bronnen van kennis voor deze liedcultuur, maar wel een zeer belangrijke. Om die reden zullen als begin van de behandeling van de liedcultuur enige alinea's speciaal worden gewijd aan de liedboeken.

Een *liedboek* kan men definiëren als een 'gedrukte verzameling van liederen,' waarbij tekst steeds, melodie al of niet aanwezig is.⁵⁰ In beginsel bevat een liedboek niet *meer* dan een melodie, al worden bundels met meerstemmige bewerkingen van liederen ook wel liedboek genoemd. Tegenover het liedboek als gedrukte verzameling staat het *lied-handschrift*.⁵¹ Verzamelingen van laatstgenoemde aard zijn in de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw eveneens in grote getale aangelegd, maar door hun productie 'in enkelvoud' hebben ze nooit de mate van invloed gehad die het gedrukte liedboek heeft kunnen uitoefenen. Vele — zeker de meeste, om niet te zeggen nagenoeg alle — van deze handschriften zijn verloren gegaan en onder de bewaard gebleven exemplaren bevinden zich slechts weinige van meer dan marginaal belang.⁵² Het aantal bewaard gebleven Nederlandse liedhandschriften uit de zestiende tot en met de achttiende eeuw bedraagt overigens zeker enige honderden. Dat betekent dat er ooit vele duizenden moeten zijn geweest. Door het enkelvoud van de handschriften is het totaal echter weer een klein deel van alle exemplaren van alle gedrukte liedboeken bijeen, een getal in de orde van grootte van het product van honderden en duizenden. In het onderstaande zal de aandacht in de eerste plaats uitgaan naar gedrukte liedverzamelingen.

50. Gepoogd zal worden om het gebruik van historische en ook thans nog wel voorkomende vormen als *liederboek* en *liederenboek* te vermijden.

51. Analoog aan de benamingen voor gedrukte bundels zullen de termen *liederhandschrift* en *liederenhandschrift* zo min mogelijk worden gebruikt. Ook zal zo veel mogelijk worden vermeden om de term *liedboek* voor een handgeschreven bron te gebruiken.

52. Dat zeer veel handgeschreven materiaal uit de 17de en 18de eeuw verloren is gegaan, wordt duidelijk als men probeert oude vermeldingen van handschriften te koppelen aan bewaard gebleven handschriften. Dat lukt namelijk nagenoeg nooit, en dat kan niets anders betekenen dan dat misschien wel meer dan 99 % van de muziekhandschriften die hebben bestaan thans niet meer bestaan.

Niet van liedboeken zullen we spreken als de liedverzameling zodanig is ingericht dat het artistiek-muzikale aspect vooropstaat, bijvoorbeeld in het geval van meerstemmige bewerkingen door één of meer componisten. In het algemeen kan men de beslissing om iets een liedboek of een muziekboek te noemen nemen door zich af te vragen welke auteur men het belangrijkste vindt: de tekstdichter (liedboek) of de componist (muziekboek). Deze keuze kan men soms pragmatisch maken door zich de vraag te stellen onder welke naam men het bewuste boek het eerst zou zoeken. (In de tweede helft van de achttiende eeuw levert dit uitgangspunt soms problemen wanneer de bijdragen van tekstdichter en componist nagenoeg in balans zijn.)

Het geheel der liedboeken kan — zoals Scheurleer al deed — worden verdeeld in een categorie met geestelijke liedboeken en een dito met wereldlijke liedboeken. Veel geestelijke liedboeken zijn reeds besproken in samenhang met de godsdienstige of levensbeschouwelijke stromingen die ze weerspiegelen (Hfdst 8-9) en zullen hier dus niet in directe zin aan de orde komen. De nadruk zal liggen op de wereldlijke liedboeken, al zal veel van wat daarover in algemene zin zal worden gezegd (formaat, opbouw, typografische conventies, enz.) ook gelden voor de geestelijke tegenhangers. (Ook van de wereldlijke liedboeken zijn sommige categorieën al besproken, zoals de geuzenliedboeken en de patriotse bundels; zie §3.1.)

Een belangrijke indeling die dwars door de tegenstelling wereldlijk-geestelijk heenloopt is die naar het auteurschap: zijn de liedteksten in een boek door één auteur geschreven of is er sprake van een collectieve bijdrage? Helaas kent het Nederlands geen gemakkelijk hanteerbare vertalingen voor de Duitse termen *Einzeldruck* en *Sammeldruck* voor deze situaties. Voor het laatste geval kan men de term *verzamelbundel* gebruiken, al is het maar om uitdrukkingen als anthologie of bloemlezing te vermijden. Het verschil tussen een Einzel- en een Sammeldruck is principiëler dan het op het eerste gezicht lijkt: in het eerste geval is sprake van een bewuste bijdrage van één persoon aan het beschikbare liedrepertoire, in het tweede eerder van een keuze uit wat reeds beschikbaar was of een van collectieve inspanning om een uitbreiding van het repertoire te bewerkstelligen. In het geval van een verzamelbundel kan de naam van de samensteller op het titelblad of op een andere plek verschijnen. Sommige bundels zijn geheel anoniem — om uiteenlopende redenen — en dan moet men op de inhoud afgaan om de aard (Einzel- of Sammeldruck) te bepalen.

Het typerende formaat van liedboeken is relatief klein: octavo- en duodecimodrukken zijn veruit het meest algemeen, al kunnen het dan wel dikke boekjes zijn, met tot vele honderden bladzijden. Liedboeken nemen dan in het geheel van het oude drukwerk een soort van midden-status aan, tussen de grote en kostbare boeken over godsdienst, recht, geschiedenis, enz. en het ongebonden perifere materiaal zoals pamfletten en liedbladen. Een uitgave in quarto-oblong zoals aan het begin van de zeventiende eeuw nogal eens voorkwam (Bredero, Starter, Camphuysen, e.d.) is duidelijk een poging een luxueuzer product te maken. Echt kleine formaten, tot en met 32mo, waren absoluut niet zeldzaam, vooral niet in de zeventiende eeuw.

Een liedboek laat zich, in principe, wat betreft de inhoud in drie opvolgende gedeelten verdelen: voorwerk, hoofdwerk en nawerk. Het voorwerk bevat de titel gevolgd door zaken als opdracht, voorwoord(en), lofdichten, octrooien, goedkeuringen, inhoudsopgaven en registers. Deze onderdelen — lang niet altijd en lang niet altijd allemaal aanwezig — zijn niet onbelangrijk: ze geven informatie over wat de maker van de bundels met de liederen beoogt en tot wie hij zich richt. Ook kan het voorwerk beeldmateriaal bevatten zoals een titelprent; ook dit verschaft inzicht in de beoogde rol van het boek.

Liedereren in een liedboek zijn doorgaans apart betiteld; daarnaast kan nummering en/of rubricering aanwezig zijn. Kenmerkend is ook de aanwezigheid van een wijsaanduiding: een frase ingeleid door termen als 'Toon,' 'Wijze,' 'Stemme,' 'Vois,' enzovoort met daaropvolgend de naam van een bekend geachte melodie. Doorgaans is dit de melodie van een ander lied geweest of een melodie genomen uit het repertoire van de instrumentale muziek (dansen) of de vocale kunstmuziek (madrigalen, chansons, opera-airs). Slechts een enkele maal wordt een Nederlands lied, tenminste in de tijd van de Republiek, gezongen op zijn 'eigen'

melodie, apart daarvoor vervaardigd. Melodienotatie is in zeer wisselende mate aanwezig in oude liedboeken. Enkele boeken en boekjes leveren melodieën voor alle of nagenoeg alle liederen, de meeste bevatten geen enkele muzieknoot. Heel wat bronnen geven melodieën bij een kleiner of groter deel van de liederen.

Niet alle liederen in Nederlandse liedboeken zijn in de Nederlandse taal. Het Frans — zo algemeen in het kunstmuzikale lied — blijft ook in het ‘gewone’ lied een rol van betekenis spelen, zij het in zeer wisselende mate. Sommige verzamelbundels bevatten een zekere hoeveelheid Franse liedteksten. Ook Engels, Duits, Italiaans en Spaans treft men hier en daar aan. Zelfs is er een kleine hoeveelheid liederen in het Fries. De belangrijkste bijdrage in die taal is ongetwijfeld die van Gysbert Japix (Japiks, Japics, 1603-1666). Zijn *Friesche rymlerye* (1668) bevat liedteksten met wijsaanduidingen en andere poëzie dooreen in het eerste en het tweede deel. (Het derde deel bevat psalmberijmingen.)

Zoals aan het begin van deze paragraaf al is opgemerkt, is het aantal zeventiende- en achttiende-eeuwse liedboeken groot, zo niet zeer groot. Het is daarom zelfs in de sterkste mate van samenvatting onmogelijk om een representatief overzicht te geven van alle belangrijke stromingen, genres en bundels. Op alle punten in de nu volgende bespreking zijn keuzes gemaakt.

Het overzicht zal worden begonnen met een bespreking van Jan Janszoon Starter’s liedboek de *Friesche lust-hof* (Amsterdam 1621), een in vele opzichten prototypisch liedboek. Starter woonde, na een aantal Amsterdamse jaren, vanaf 1614 nog een tiental jaren in Leeuwarden.⁵³ De inhoud van zijn *Lust-hof* weerspiegelt door de vele gedichten op Friese personen en situaties duidelijk zijn Leeuwarder jaren. Het boek is gedrukt in oblong-quarto en behoort daarmee tot een groep van vrij luxueus uitgevoerde liedboeken, met de pretentie van kwaliteit (die het ook heeft) en van geen eendagsvlieg te zijn. De kwaliteitspretentie wordt waar gemaakt door een aantal middelen. Allereerst zijn er de liederen, meestal op de liefde betrekking hebbende, in een eindeloze variëteit van subthema’s, vaak met pastorale en/of mythologische uitwerkingen, maar altijd smaakvol geformuleerd. Dat geldt evenzeer voor de drinkliederen, bruiloftsliederen en de geringere aantallen liederen in andere genres in de bundel, zoals welkomstliederen, nieuwjaarsliederen en klaagliederen. Melodienotatie is gegeven bij globaal twee-derde van de melodieën en wel in een redactie verzorgd door Jacques Vredeman, stadsmuziekmeester van Leeuwarden. De taal in Starter’s *Lust-hof* is ondanks zijn Engelse achtergrond en zijn vestiging in Friesland West-Nederlands, voorzover men daarvan kan spreken.

Als voorbeeld van Starter’s liedkunst de volgende eerste strofe van een liefdeslied:

O schoone Corinna, vooghdesse van myn siel!
Doen uwe glans eerst op mijn boesem viel,
En baerden daer een vlam van smart,
Cupido vloogh stracks in myn hart:
Daer blies die wreede geyle pop
De vlam noch met sijn vleugels op.

In de volgende vier strofen wordt de idee uitgewerkt dat het de ik-persoon weinig baat om zich van zijn geliefde te verwijderen, omdat het liefdesvuur toch al een venijnig woedende brand is geworden. Bij dit lied wordt geen melodienotatie gegeven. De wijsaanduiding «Courante Serbande» maakt het vinden van een passende melodie echter niet zo moeilijk.

Het thema van het lied *O schoone Corinna* wordt verder perspectief gegeven door een emblematische gravure, die een uitslaande brand voorstelt terwijl de aanstichter/aansteker Cupido met een brandende toorts het pand verlaat. Vier versregels onder de gravure geven uitleg aan de prent. De gegeven beschrijving legt een

53. Daarna ging Starter in legerdienst bij de graaf van Mansfelt, maar stierf reeds in 1626 in Hongarije.

kenmerk van dit en vele andere liedboeken bloot: er bevinden zich niet alleen liedteksten met en zonder melodie in, maar ook gedichten en prenten. Opvallend zijn de vele bruiloftsgedichten.

De teksten zijn in Starter's bundel deels in één, deels in twee kolommen gedrukt, in vier verschillende lettertypen (romein, Duits, cursief en civilité) en in verschillende grootten. Het voorwerk is navenant. Op de titelbladzijde volgen een privilege van de Staten Generaal gedateerd 24 september 1621 en één van de Staten van Friesland van 13 augustus 1621. Op de titelprint volgen Latijnse lofdichten van P. Winsemius en een Nederlands sonnet van 'Chi sarà sarà'. Dan komt er weer een gravure, en wel één die Starter afbeeldt in een medaillon getrokken door twee zwanen. Een lang gedicht ter uitlegging van 'Legendo et scribendo' volgt, net als verdere lofdichten van 'Van pass' en Best', 't Is verkeert', 'P.F. Harlingensis Pictor Ad meliora', P. Knyf 'Niet om niet', 'Invitis Musis', 'Volght de Deughd' en 'Renerus Oliva Sectameni Pacem'. Het voorwerk wordt afgesloten door Starter's eigen berijmde 'Tot den goedgunstigen leser', een register en de berijmde opdracht 'Tot de Jong-frouwen van Friesland'. De *Friesche lust-hof* is behalve een muzikaal ook een literair product.

Starter's bundel kende een behoorlijke populariteit. Dit blijkt in de eerste plaats uit de spoedige herdrukken: in 1623 verscheen de tweede druk, in 1624 de derde, in 1627 de vierde, in 1634 de vijfde. Reeds vóór Starters eigen eerste druk was in Utrecht al een ongeautoriseerde uitgave verschenen zonder melodieën, teken van een vraag naar zijn liederen, waarvan vele al vóór 1621 in handschrift (en druk) circuleerden. Later blijkt de populariteit vooral uit het feit dat beginwoorden van de liederen dikwijls gebruikt worden als wijsaanduiding voor de betrokken melodieën.

Eigenlijk is er geen enkel begin-zeventiende-eeuws liedboek dat geheel met dat van Starter vergelijkbaar is; in dat opzicht is de *Friesche lust-hof* juist *a-typisch*. Gerbrant Adriaanszoon Bredero's (1585-1618) *Boertigh, amouereus en aendachtigh groot lied-boeck* (Amsterdam 1622, postuum) komt nog het dichtst in de buurt door het literaire peil, de aanwezigheid van gedichten die geen lied zijn, de typografische verzorging (inclusief gravures) en het uitvoerige voorwerk. Verschil met Starter's *Lust-hof* is vooral het ontbreken van melodieën. Als postume compilatie combineert het boek drie verzamelingen van onderscheiden karakter, het *Boertigh liedt-boeck* met veel teksten in dialect, *De groote bron der minnen* met de liefdesliederen en het *Aendachtigh liedt-boeck* met teksten van een religieus karakter.

Na Bredero moet ook de belangrijkste Nederlandse dichter van het begin van de zeventiende eeuw worden genoemd: Pieter Corneliszoon Hooft (1581-1647). In zijn veelzijdige oeuvre spelen liederen een belangrijke rol. Hoewel Hooft ze nimmer zelf heeft gebundeld en in druk laten verschijnen, oefenden ze een grote invloed uit door middel van handgeschreven verspreiding en uitgave buiten de auteur om, bijvoorbeeld in de *Emblemata amatoria* (1611, een uitgave geheel aan Hooft gewijd) en in verzamelbundels. Hoofts liedteksten zijn aan de ene kant lyriek om te lezen, aan de andere zijde teksten die duidelijk op de metrische patronen van melodieën geënt zijn. Bekend zijn de volgende woorden uit Hoofts brief aan Constantijn Huygens uit 1630, waarin hij iets over het vervaardigen van een liedtekst (zijn 'Klaghte der Prinsesse van Oranjen,' met de beginwoorden *Schoon Prinsse noogh, gewoon te flonk'ren*) zegt:⁵⁴

Evenwel de schaemschoe moet uit, ende tot een diepsel van deze uitstekende verwen en toghen, hiermede gescheept komen een deuntjen, zoo fraeij (plagh Mr. Jan Pietersz. Sweling te zeggen) als over twee voeten gaen magh. Want U.Ed. heeft mij ijets van de stof eerst in't hooft gehangen, dewelke nu uijtgebroeit is van den smijdighe keel, die mij t'elkenmaele in 't oor quam kittelen, met het slieren van dat «rameine», in deze vaersen:

54. Hooft aan Huygens, 27 augustus 1630; ed. Worp, dl. 1, nr. 2525, ed. Van Tricht, dl. 2, nr. 383.

*Qui me le trouve et le rameine,
L'amour, l'amour?*

De rest zal U.Ed. beter bekend zijn. Ick weet niet hoe 't begint. Op die wijze had ick het dan gaerne gehad, alhoewel etlijke woorden geweyghert hebben zich naer den troetelenden toon van die silb *mei* te vlijen.

Evenwel, de schaamschoen moet uit, en als achtergrond van deze prachtige kleuren en lijnen [Huygens' gedichten] komt hierbij een deuntje verscheept, zo fraai (placht Meester Jan Pieterszoon Sweelinck te zeggen) als er maar op twee voeten rondloopt. Want u heeft mij eerst iets van de stof in het hoofd gehangen, dat nu is uitgebreed door de smijdige stem, die mij steeds in het oor kwam kietelen, met het slepen van *rameine*, in de verzen:

*Qui me le trouve et le rameine,
L'amour, l'amour?*

De rest zal u beter bekend zijn. Ik weet niet hoe het begint. Op die wijze had ik het dan graag gehad, hoewel ettelijke woorden hebben geweigerd zich naar de troetelende toon van de lettergreep *mei* te voegen.

Of Huygens de gegeven regels herkende is onbekend. Wij kennen ze wel: het zijn de beginwoorden van het refrein van George Batailles air de cour *Sous la fraicheur d'un verd bocage*, uit de *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille ... Sixiesme livre* (Parijs 1615).⁵⁵

Een aantal gedichten van Hooft is zelfs zo geconcipieerd dat ze niet aan een bestaand metrisch patroon van een liedmelodie beantwoordden, maar bedoeld waren om door een musicus van een passende liedmelodie te worden voorzien. Er stond dan slechts 'Stemme' boven het gedicht, zonder ingevulde wijsaanduiding. Een voorbeeld is *Roosemond die lach en sliep*. Het zou Jan Hermanszoon Krul (zie onder) zijn die een eigen liedtekst met hetzelfde metrische schema maakte alsmede een melodie daarvoor, die meestal bekend was onder Kruls beginwoorden *Laura sat laest by de beeck*.

Hoofts liedteksten worden, met andere gedichten, later verzameld en uitgegeven door toedoen van Jacob van den Burgh, in 1636. Na rijp beraad wordt besloten in deze verder alleszins respectabele uitgave de muzieknotatie achterwege te laten.

De uitgegeven bundels van Starter en Bredero passen in feite in een nog vrij jonge traditie van quarto-oblong liedboeken met gevarieerde inhoud op goed niveau, die in 1602 was ingezet met de verzamelbundel *De nieuwe lust-hof*, uitgegeven door Hans Matthysz in Amsterdam. De uitgever Dirck Pieterszoon Pers voegt hier de verzamelbundels *Den bloem-hof van de Nederlantsche jeught* (1608) en *Apollo, of Ghesangh der Musen* (1615) aan toe. De traditie wordt afgesloten door *Den Amsterdamschen Pegasus* van 1627, een samenwerking tussen vier liederdichters⁵⁶ en tevens de enige van de hier genoemde bundels naast die van Starter met muzieknotatie.

De belangrijkste individuele dichter van liederen uit de jaren-1630 is zonder twijfel Jan Hermanszoon Krul (1600c-1646), die in 1634 zijn *Minnelycke Sangh-rympjes* het licht deed zien. De thematiek is bij Krul nagenoeg geheel beperkt tot het liefdeslied. Ook vinden we tal van emblematische gravures en gedichten, maar

55 Fols. 18v-19r. De woorden luiden eigenlijk: 'Las! qui l'a trouvé, le rameine, L'amour, l'amour.'

56 M. Campanus, Jacob Janszoon Colevelt, Jan Robbertsen en A. Pieterszoon Craen.

bovendien muzieknotaties, waarbij twee- en driestemmige. Bijzonder daarbij is dat het gaat om nieuw gecomponeerde liedmelodieën, een betrekkelijke uitzondering in het Nederlandse lied van de zeventiende eeuw.

In de jaren-1630 kwam tevens een nieuw soort liedboek naar voren, dat van het liedbundeltje op klein formaat, zoals 16mo of 24mo, met allerhande liederen en liedjes van zeer wisselend niveau en inhoud, alsmede gedichten, rijmpjes, enz. De titels verbinden de bundels vaak met een stad: *Amsteldamsche minne-beeckje*, *Amsteldamsche vreughde-stroom*, *Haerlemse winter-bloempjes* (1645), *Haerlemsche somer-bloempjes* (1646), enzovoorts. De boekjes nemen veel uit elkaar over ('t *Utrechts zang-prieeltjen* [1649], bijvoorbeeld, is een compilatie uit de Amsterdamse en Haarlemse boekjes), bevatten liederen van anonieme of genoemde dichters (vele ondertekenen met een zinspreuk), drukken regelmatig melodieën af en nemen ook regelmatig een gedicht of een plaatje op. Verwijzingen naar plaatselijke situaties (de duinen, het Spaarne, het IJ, enz.) zorgen voor een lokaal karakter. Veel bundels richten zich tot de jeugd en dan vooral tot de vrouwelijke jeugd. Liefdesliederen, vaak in een pastoraal jasje, nemen dan ook het grootste deel van de bundels in. (Volwassen mannen lijken geen directe doelgroep te zijn geweest van de liederdichters en dito uitgevers.)

De Amsterdamse en Haarlemse boekjes uit de jaren-1630 en -1640 waren de voorbode van de grote stroom van allerhande klein en vaak efemeer materiaal op het gebied van het lied, die de Republiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw overspoelde. Muzieknotatie kwam wel voor, maar is na 1650 toch relatief zeldzaam.

De Tachtigjarige Oorlog is aan de zijde van de opstandelingen de inspiratiebron geweest van een groot aantal liederen, *geuzenliederen* genoemd, die doorgaans vanuit een fel anti-Spaans gezichtspunt bepaalde gebeurtenissen beschrijven en becommentariëren. Aanvankelijk (derde kwart 16de eeuw) circuleerden deze liederen vooral in de vorm van gedrukte liedbladen. Maar al spoedig (ca. 1570) werden ze gebundeld, gedrukt en uitgegeven in het zogenaamde *Geuzenliedboek*. Deze liedverzameling groeide vanzelfsprekend met de tijd: elke nieuwe editie nam nieuwe liederen op, al was het geuzenlied vooral een zestiende-eeuwse schepping. Het geuzenliedboek werd tot diep in de zeventiende eeuw herdrukt. Geuzenliederen benutten steeds bekende melodieën en omvatten dikwijls een groot aantal strofen.

Het meest bekende geuzenlied is zonder twijfel het *Wilhelmus*. De tekst wordt traditioneel toegeschreven aan de Zuid-Nederlandse edelman Philips van Marnix, heer van Sint-Aldegonde (1540-1598), een opvatting waarvan thans voor- en tegenstanders bestaan. Het lied is vermoedelijk rond 1570 geschreven en werd al spoedig populair, vooral als partijlied in de strijd tegen Spanje. De melodie is die van een Frans lied over de godsdienststrijd aldaar ('*À la folle entreprise du Prince de Condé*'); de oudste bekende melodienotatie in de Nederlanden (met andere tekst) dateert van 1574. In de zeventiende en achttiende eeuw was de rol van het lied minder prominent, maar de melodie was goed bekend als de zogenaamde *Prinsenmars*, in een melodische versie die teruggaat op die van 1574 en die afwijkt van die welke tegenwoordig in gebruik is. In de negentiende eeuw moest het *Wilhelmus* zijn plaats als nationale hymne nog delen met het lied *Wien Neêrlands bloed* op tekst van Hendrik Tollens (1780-1856) en melodie van Johann Wilhelm Wilms (1772-1847). Pas in de twintigste eeuw is het *Wilhelmus* zonder concurrentie het Nederlandse volkslied geworden, vanaf 1932 officieel. (Het is het oudste nationaal volkslied ter wereld.)

De tegenwoordig gebruikte melodie van het *Wilhelmus* gaat terug op een unieke variant uit het verleden, namelijk die welke Adrianus Valerius afdruckte in zijn *Nederlandsche gedenck-clanck* van 1626. Valerius' *Gedenck-clanck* is in wezen een boek dat de geschiedenis van de Tachtigjarige Oorlog tot 1625 verhaalt (met een uitvoerige voorgeschiedenis), gelardeerd met gravures, spreuken en in het totaal ruim 70 liederen. Drie van zijn liederen zijn geuzenliederen, de andere zijn nieuw gedicht bij een bestaande melodie. Uniek is dat alle liederen van een genoteerde melodie zijn voorzien zonder doublures, en dat elk lied gevolgd wordt door een zetting voor luit en een voor citer. De instrumentale zettingen dienen echter niet als begeleiding te worden

opgevat. Valerius nam zijn melodieën soms ongewijzigd van zijn voorbeelden over; in andere gevallen, zoals bij het Wilhelmus, bracht hij veranderingen aan. Valerius' liederen hebben een meer beschouwend karakter dan de geuzenliederen. In de zeventiende en achttiende eeuw hebben de liederen van Valerius geen noemenswaardige verspreiding gekend. De belangstelling voor Valerius als bron voor liederen die op het verleden van Nederland betrekking hebben dateert van het midden van de negentiende eeuw. Die belangstelling — die nog steeds voortduurt — heeft geleid tot een groot aantal studies en uitgaven van de liederen. Sommige van de liederen — bijvoorbeeld *Merck toch hoe sterck* — genieten daardoor ook thans weer bekendheid.

In de Tweede Wereldoorlog is de benaming geuzenliederen geadopteerd voor verzetspoëzie, zodat in de jaren 1943-1945 opnieuw een *Geuzenliedboek*, als mede een *Eerste-Derde vervolg*, verscheen.

De studie van het historische Nederlandse lied stamt uit de negentiende eeuw en bezigde al spoedig de aanduiding *volkslied* voor het oudere repertoire, naar aanleiding van het in Duitsland ontstane begrip *Volkslied*, als waren de liederen creaties van een collectiviteit, 'het volk'. Deze opvatting werd met name geprojecteerd op het lied uit de vijftiende en de eerste helft van de zestiende eeuw, met het zogenaamde 'Antwerps liedboek' uit 1544: *Een schoon liedekens-boeck* (Antwerpen: Jan Roulans, 1544) als prototypische bron. De anonimiteit van de liedteksten in deze en de meeste bronnen van vóór de tweede helft van de zestiende eeuw, alsmede de verbreiding van de liederen in allerlei verschillende bronnen in een totaal onoverzichtelijk patroon hebben mede bijgedragen aan de romantische idee van een lied dat ontspringt aan de 'volksziel' en dat als deel van nationaal cultureel erfgoed wordt verspreid.

Liedboeken met een keur van populaire oude en nieuw liedjes bleven verschijnen ook na de vestiging van de Republiek. Het *Aemstelredams amoreus lietboeck* (Amsterdam: Harmen Janszoon Muller, 1589) bevat nog veel uit het Antwerps liedboek. In het *Nieu Amstelredams lied-boeck* (1591) is het repertoire van het Antwerps liedboek nagenoeg verdwenen, maar zijn de overnames uit zijn twee jaar oudere voorganger talrijk. Liedboeken die gevuld zijn met selecties uit gedrukt en ongedrukt repertoire bleven tot diep in de zeventiende eeuw verschijnen.

In de oudere literatuur over het oude Nederlandse lied (Kalff 1883; Knuttel 1906; Wirth 1911; Pollmann 1936; Prick van Wely 1948) gaat de zojuist genoemde opvatting bovendien samen met een andere opvatting, namelijk dat de vijftiende en de eerste helft van de zestiende eeuw de bloeiperiode van het oudere lied vormen en dat daarna een snel en ernstig verval heeft ingezet. Als *teken* van verval wordt dikwijls het overvloedige gebruik van 'buitenlandse' wijzen aangemerkt; Valerius' expliciete indeling van wijzen naar nationaliteit (1626) heeft in dit opzicht ongewild geen goed gedaan. Als *oorzaak* van het verval wordt vaak het calvinisme aangewezen, met zijn anti-muzikale instelling enerzijds en de als lied weinig verheffende Datheense psalmen anderszijds.

De bovengegeven bespreking van het Nederlandse lied in de eerste helft van de zeventiende eeuw kan worden gebruikt als ondersteuning van de opvatting dat — mocht er inderdaad na een bloeiperiode een verval zijn ingetreden — die bloeiperiode toch in ieder geval tot het midden van de zeventiende eeuw moet worden doorgetrokken. Alleen de aard van de bloei is in het begin van de zeventiende eeuw een andere dan een eeuw daarvoor. In de zeventiende eeuw is vooral de bijdrage van individuele dichters van belang. Zij maakten gebruik van een inmiddels geïnternationaliseerd melodieënrepertoire, dit laatste simpel een gevolg van de internationalisering van de muzikale productie in de loop van de zestiende eeuw.

Maar kan de bloeiperiode vanuit de zestiende eeuw nog verder worden doorgetrokken dan tot het midden van de zeventiende eeuw? Wanneer men de liedboeken en liedboekjes aanschouwt die in de periode 1650-1800 zijn uitgegeven dat is de indruk van verval onmiskenbaar. Dichters van het niveau van Hooft en Bredero zijn er onder de makers van de teksten niet meer. Tot de beste latere dichters van liedteksten, tenminste vanuit

de literaire optiek, behoren Willem Godschalk van Focquenbroch (1640-1675c), Jan Antoniszoon (Joannes Antonides) van der Goes (1647-1684) en Jan Luyken (1649-1712), Jan van Elsland (1765c-1736). Terwijl op het gebied van het geestelijke lied nog af en toe eens een bundel verscheen die naar blijkt uit herdrukken of navolging in een bepaalde behoefte voorzag, lijken de meeste titels op het gebied van het wereldlijk lied eendagsvliegen te zijn geweest. Het repertoire is echter slecht onderzocht, laat staan in kaart gebracht, zodat het overzicht totaal ontbreekt. Het is dan ook een vermoeiende bezigheid om de bladzijden die deze periode bestrijken in Scheurleers *Lijst van Nederlandse liedboeken* (1912, 1923) door te nemen. De jaren 1680-1681 leveren bijvoorbeeld de volgende titels op:

Vlaerdings-beroep, ofte Een schriftuerlijke uitnodinge van de eendrachtige ... broeder van «Den aecker-boom» ... om antwoord te verwachten (Delft: Cornelis Blommestejn, 1680). Quarto, kennelijk uit de rederijkershoek.

Het Amsterdamse spin-huys, ofte Lust-hof der adellijcke jufferen, vol nieuwe amoureuse gezangen, strik- en minnen-quickjes, seer cierlik van verscheyde liefhebbers na de aardigste manier opgesmukt (Amsterdam 1680). Octavo-oblong.

Een nieuw liedt-boeck, genaemt Het Enchuyser bot-schuytjen, zijnde het Derde deel van 't Enchuyser haringh-boot en het vervolg of Tweede deel van De Enchuyser Ventjager, versien met verscheyden uytstekende nieuwe liedekens, soo wel voor visschers als voor vogelaers en amoreuse jonghmanen en jonghedochters (Enkhuizen 1681).

Het prinsesse-liedt-boeck, of Het Haeghse speldekussentje, bestoocken met schoone nieuwe luyeren, kapproen ende kraeckebeentjes, mitsgaders Het Amsterdams Volewycks-schuytje (Amsterdam: Weduwe van Michiel de Groot en Gijsbert de Groot, 1681).

Een halve eeuw later is de situatie nog soortgelijk:

De vroolyke speelpop, of De berg van weelden (Amsterdam: Jacob Brouwer, 3/1730).

Apollo's St.-Nicolaas-gift aan Minerva, voorzien met nieuwe en oude minne-, herders- en mengelzangen (Leiden: Johannes van Kerckem, [ca. 1730])

H. van Huls, *Gedichten ... bestaande in geestelyke en vleeschelyke verklaaringen, ... geestige gezangen en eenige mengeldichten* (Leiden, 1734, 1747).

Fr. Metael, *Maas-sluyse meeuwe-klagt* (Dordrecht: Hendrik Walpot, 1735).

evenals weer een halve eeuw later:

De nieuwe zingende en dansende liermans, waarin te vinden zijn de nieuwste en aangenaamste liederen die hedendaags gezongen worden (Amsterdam 3/1779).

De vrolijke Louw en Krelis, zingende een vyftigtal nieuw vervaardigde zangstukjes, op allerlei onderwerpen, zoals dezelve nog in gene liedboeken gevonden worden (Amsterdam: erfgenamen weduwe Jacobus van Egmont, 1780c).

Het vrolyk gezelschap op Amstels zangburg, zich diverteerende met het zingen van verscheide fraaie zinrijke en vrolyke airtjes, bestaande in minne-, herders-, dans- en bruilofts-zangen ... Tweede deel (Amsterdam: Bernardus Schuurman, 1780).

Het nieuw vermakelyke dans-school, waarin gedanst, gezongen en gespeeld werd de aangenaamste menuetten, contre-dansen, herders-, drink-, minne- en bruylofts-gezangen, meest liederen die heedendaegs gezongen werden (Amsterdam: Erfgenamen Hendrik van der Putte, 3/1780; herdrukt tot in de jaren-1790).

Toch moet men voorzichtig zijn met een oordeel naar aanleiding van de titels alleen. Het repertoire is — uitzonderingen daargelaten — in feite nog niet onderzocht. Oude trends zetten zich in ieder geval voort: de mengeling van liefdesliederen, drinkliederen, herdersliederen, bruiloftszangen, liederen op politieke en wapenfeiten (oorlogen, belegeringen, veldslagen, gebeurtenissen rond het Oranje-huis), rederijkersverzamelingen, het voorkomen van lokaal georiënteerde en/of getinte bundels, de kleine formaten, het ontbreken van genoteerde melodieën, enzovoorts.

In ieder geval verschijnen er van tijd tot tijd wel bundels met teksten van goed niveau en een acceptabele typografische verzorging. Te noemen valt bijvoorbeeld Jan Luyken's *Duytse lier, drayende veel van de nieuwste, deftige en dartelende toonen* (Amsterdam: Jacobus Wagenaar, 1671, herdrukt tot 1783) .

Een speciale vermelding verdienen ook de boekjes op *zeer* klein formaat, ook wel 'mopsjes' genoemd, met bruiloftsliedjes en in de titel verbonden met plaatsen uit het Hollandse Noorderkwartier, zoals Alkmaar, Hoorn, Edam en Purmerend. Het formaat is 32mo en naar verluidt werden ze tijdens bruiloften op schalen rondgedeeld. Enkele titels uit deze zeer onoverzichtelijke categorie zijn:

Alckmaerder let-boexken, bestaende in veel geestelijcke en vermaeckelijcke bruylofts-liedekens (Alkmaar: Jacob Ysbrantsz, [1667]).

't Groot Hoorns liedt-boekje, bestaende in veel stigtige en vermakelyke bruylofts-liedekens (Hoorn: Reinier Beukelman, z.j.)

't Groot Hoorns, Enckhuysen en Alkmaerder liede-boeck, verciert met veel mooye bruylofts-liedekens en gesangen (Amsterdam: Pieter van Ryschooten, 1702)

't Groot Hoorns, Enckhuysen, Alkmaerder, Edammer en Purmerender lied-boek, zijnde een vervolg op 't voorgaande (Amsterdam: Joannes Kannewet, 1760c).

De titels wekken de indruk dat de verschillende lokale bundeltjes in toenemende mate werden gecombineerd in grotere verzamelingen.⁵⁷

57. Het record in minimale afmeting op het gebied van liedboekjes wordt ingenomen door het *Bloemhofje* van C. van Lange (z.p. 1673), dat 9 bij 12 mm (hoog) meet, minder dan een postzegel.

De idee van decadentie van het Nederlandse wereldlijke lied van de achttiende eeuw wordt in ieder geval bevestigd door een buitengewoon succesrijk initiatief, in 1789 genomen door de vijf jaar eerder opgerichte ‘Maatschappij tot Nut van ‘t Algemeen.’ Dit genootschap — in 1784 te Edam opgericht, maar vanaf 1787 in Amsterdam gevestigd — had als doelstelling het zedelijk niveau van de bevolking te verheffen door middel van onderwijs. Het zingen werd gezien als een noodzakelijk onderdeel van verantwoord onderwijs en ten behoeve hiervan werden verzamelingen van ‘volks-liedjens’ bijeengebracht en uitgegeven, voorzien van genoteerde melodieën. In feite zijn het nieuwe liederen, die hun naam ontleenden aan hun bestemming, niet hun oorsprong. Het gangbare eigentijdse repertoire werd als absoluut onvoldoende beschouwd. Het woord en begrip ‘volkslied’ wordt hier gebezigd in een betekenis die afwijkt van de latere historiserende: het gaat hier bewust om liederen *voor* het volk, vervaardigd door een daar boven staande elite. Aanvankelijk (1789-1791) werden vier deeltjes (‘Stukjes’) uitgebracht, die blijkens de razendsnelle herdrukken (het eerste stukje beleefde in 1794 reeds zijn zevende druk) gretig aftrek vinden. In 1806 wordt er nog een vijfde deeltje aan toegevoegd.

Liedereren zijn in de zeventiende en de achttiende eeuw niet alleen in liedboeken te vinden. Talrijke gedrukte en handgeschreven bronnen van ander karakter bevatten ook liederen. In de eerste plaats zijn er tal van gedichtenbundels die tussen de sonnetten en ander niet zingbare gedichten een aantal liederen bevatten. Liedereren komen voor op liedbladen of als onderdeel van pamfletten. Verder zijn er liederen die onderdeel vormden van toneelstukken, die vooraf of aan het einde voorkomen van boeken van geheel andere aard. Uniek als bron is ook de *Nederlandsche gedenck-clanck* van Adrianus Valerius (1626), een geschiedenisboek dat het verhaal regelmatig onderbreekt om er liederen met wijsaanduiding en melodienotaties tussen te voegen (zie boven).

Verschillende Nederlandse bibliotheken, zoals de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag en de Toonkunst-Bibliotheek in Amsterdam, bezitten een aantal handschriften met liederen, meestal alleen teksten, soms met melodienotatie. Het is een zeer verscheiden categorie, in omvang, afmetingen, de mate van ernst en jool, enz. Een systematische inventarisatie en evaluatie ontbreken nog.

In het bovenstaande is steeds gesproken over het eenstemmig lied, de combinatie van een tekst en een melodie, al weten we doorgaans nauwelijks hoe deze liederen praktisch werden uitgevoerd. In de begintijd van de Republiek bestond er nog een zekere traditie van het meerstemmige Nederlandse lied, als een soort echo van de bloei van het genre rond het midden van de zestiende eeuw, toen de Antwerpse uitgever Tylman Susato zijn *Ierste en Tweetste musijckboexken met vier partijen* het licht deed zien (1551), Jacob Baethen in Maastricht zijn *Ierste boeck van den nieuwe Duijtsche liedekens* (1554) en Petrus Phalesius in Leuven zijn *Duijtsch musijckboeck* (1572). In 1603 verschenen in Leiden de *Hollandsche madrigalen, met vijf, ses ende acht stemmen* (1603) van de hand van Cornelis Schuyt. Twee teksten zijn van de hand van Daniël Heinsius, de rest mogelijk van Schuyt’s eigen hand. Het genre is hier niet meer, zoals bij de eerdere voorbeelden, verwant aan het Franse chanson, maar eerder aan het moderne Italiaanse madrigaal, met name aan dat van Luca Marenzio.

De anthologie van vierstemmige Franse chansons, die Cornelis Claesz in 1608 uitgaf onder de titel *Livre septième des chansons vulgaires de diverses autheurs à quatre parties* bevat vier vierstemmige zettingen van liedteksten uit onder meer *Den nieuwen luthof* van 1602. Sommige latere Amsterdamse uitgaven van het *Livre septième* bevatten evenzeer meerstemmige Nederlandse liederen, zoals die van Everhard Cloppenburgh (1640) en Paulus Matthysz (1644 en later). Componisten hier zijn onder meer Dirck Janszoon Sweelinck en Cornelis de Leeuw. Deze zettingen zijn doorgaans conservatief van aard en maken geen gebruik van becijferde bas.

Liedteksten van Hooft, Huygens, Vondel, Hugo de Groot, Drick Raphaëlszoon Camphuysen, Caspar Barlaeus, Jacob Westerbaen en vele anderen (deels geestelijk van aard) zijn van meerstemmige bewerkingen voorzien met name in de jaren-1640, door componisten als Joan Albert Ban, Cornelis de Leeuw en Cornelis Thymanszoon Padbrué. Anthonie Pannecoek vervaardigde meerstemmige bewerkingen bij Daniël Jonctys’

dichtbundel *Roselijns oogjens* (1639; meerstemmig 1646). De composities in deze sfeer zijn vooruitstrevender dan de eerder genoemde en maken vrijwel steeds gebruik van becijferde bas.

Het continu-lied op Nederlandse tekst kwam in zwang tegen het einde van de zeventiende eeuw, zo in de jaren-1680. Reeds in het inleidende hoofdstuk (§1.1) is melding gemaakt van deze kleine golf Nederlands nationalisme in de muziek. Het gaat met name om de tekstdichters Cornelis Zwerets en Abraham Alewijn en de componisten David Petersen, Servaas de Konink, Hendrik Anders en Ferdinand Nicolaas le Grand. Het continuolied blijft bestaan in de achttiende eeuw, al wordt het als genre niet zo heel frequent beoefend. De meeste activiteit is nog zichtbaar in de jaren-1750. Antoine Mahaut en Jacob Wilhelm Lustig schreven de muziek bij Kornelis Elzevier's *Maendelyks muzikaels tydverdryf*, in twaalf maandelijks afleveringen uitgegeven in 1751-1752. Een groot aantal componisten werkte mee aan de vier delen van *De vier muzykale jaargetyden: Zomer-Herfst-Winter-Lente*, die enkele jaren later (1757-1758) door de Amsterdamse uitgever Johann Julius Hummel op de markt werden gebracht, ook al weer op tekst van Elzevier.

De praktijk van het gecomponeerde Nederlandse lied (meerstemmig, basso-continuo-begeleiding) valt deels meer, deels minder samen met die van het Nederlandse contrafact op vocale composities die oorspronkelijk teksten in andere talen hadden (met name Frans en Italiaans), en met de praktijk van het zingen van vocale muziek in vreemde talen. Voorbeelden van Nederlandse contrafacten bij buitenlandstalige composities zijn die bij de *Balletti a tre voci* en *Balletti a cinque voci* van Giovanni Giacomo Gastoldi, de uitgave met de Datheense psalmteksten van de vierstemmige psalters van Claude Goudimel en Claudin le Jeune. Een omvangrijke bundel met contrafacten (99 stuks) naar een grote verscheidenheid van laat-renaissance voorbeelden (voor drie tot acht stemmen) is Jan Baptist Stalpert van der Wielens *Gulde-jaer Ons Heeren Jesu Christi ... op alle de Zonnen-dagen des jaers* (1628). Onder de benutte modellen bevinden zich tal van madrigalen uit de Antwerpse verzamelbundels van de jaren-1580 (*Musica divina* 1583, *Symphonia angelica* 1583, enz.), diverse stukken uit het al genoemde *Livre septième* en een hele reeks souterliedekens van de hand van Gerardus Mes. Een aantal is gebaseerd op meerstemmige zettingen van Nederlandse liederen, maar niet alle stukken zijn te traceren.

De Haerlemse zangen, in musicq gesteld by de Heeren Marpurg, Agricola, Schale, Nichelman, Bach en andere vermaarde componisten, uitgegeven door Izaak en Johannes Enschedé in 1761 is een vertaling door J.J. Dusterhoop van de *Berlinische Oden und Lieder, Erster Theil* van de Leipziger uitgever Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf (1756). Bij nader inzien blijkt de bundel ook bedoeld om de effectiviteit van de nieuwe notentypen van de Enschedé's te demonstreren, om daarmee Breitkopfs gebruik van diens nieuwe notentypen in de voorbeelddruk te kunnen aftroeven.

Een opsomming van de buitenlandse liedgenres die in de Republiek bekend waren en werden beoefend is een weinig boeiende onderneming. Wij zullen hier selecteren en proberen het belangrijkste te noemen. In de eerste helft van de zeventiende eeuw moet vooral de Franse air de cour met luitbegeleiding zeer goed bekend zijn geweest in de Republiek, getuige het relatief groot aantal verwijzingen naar de bundels, die als *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth*, worden uitgegeven. Het eerste deel stamt uit 1608, het zestiende en laatste deel uit 1643. De eerste delen zijn in hoofdzaak bewerkingen, geredigeerd door Gabriël Bataille, de latere delen zijn geheel gevuld met airs van Anthoine Boësset.

Niet voor niets is de paragraaf over de 'Liedcultuur' geplaatst aan het einde van het eerste deel van deze Nederlandse muziekgeschiedenis. Het Nederlandse lied is een genre dat alle sectoren van het Nederlandse muzikleven doorkruist: amateur- en beroepsmusici benutten het, men vindt het bij alle geestelijke stromingen, als uitdrukkingmiddel bij nagenoeg alle politieke gebeurtenissen van enig belang, enz. De uitvoering van het lied vroeg geen professionele muzikale scholing: iedereen kon meedoen. Niet alleen waren de toepassingsmogelijkheden enorm, ook de productie was enorm en daaronder bevindt zich veel van goede kwaliteit, zowel

wat betreft de melodie als de tekst. Terwijl in veel genres het Nederlandse aandeel wat achterbleef bij de buitenlandse (deels door redenen van kwantiteit, deels van kwaliteit), kon het Nederlandse lied zich zowel kwalitatief als kwantitatief ruimschoots meten met de omringende landen in Europa: de liedproductie was groot en van hoog niveau. Slechts sommige deelrepertoires kunnen bogen op een lange traditie van onderzoek (met name de liederen van Starter, Hooft en Bredero). Voor het merendeel van het immense repertoire geldt dat serieus onderzoek nog gedaan moet worden. De huidige vorm van de onderhavige paragraaf is daarom niet meer dan een aanzet tot een echte kennismaking met de Nederlandse liedcultuur.
