

Jos Koning

HOLLANDSE DEUNTJES

Wat vertellen muziekhandschriften over het gebruik van Nederlandse populaire speelmuziek in de achttiende eeuw?

In de achttiende eeuw moet er in Nederland een grote belangstelling hebben bestaan voor eenvoudige instrumentale muziek. Met name in Amsterdam vulden gerenommeerde muziekuitgevers tientallen drukwerken met min of meer anonieme melodieën die elk afzonderlijk een unieke, meestal Nederlandse, titel droegen. Ze gaven ook deze publicaties, in tegenstelling tot hun andere muziekgaven, Nederlandse namen. Dit corpus van zo'n 3000 melodieën vormt een groot deel van het Nederlandse muzikale erfgoed uit deze eeuw en door zijn omvang is het zelfs uniek in Europa. Diverse melodieën vinden we, verspreid over de uitgaven, herhaaldelijk terug, vaak in sterk uiteenlopende versies. Sommige bleven decennia lang populair: Sweelinck en Van Eyck gebruikten ze al, en rond 1770 hoorde men ze nog steeds. Andere kwamen en gingen. Een groot deel van het repertoire heeft een AABB-vorm (zie Afb. 1).

Afbeelding 1. Een pagina uit deel twee van de *Boeren Lietjes* in de uitgave van Roger (1703).

The image displays a page of musical notation from a 1703 publication. It features seven staves of music, each with a title and a number below it. The notation is in a historical style, using a treble clef and a 6/4 time signature. The titles and numbers are: 'Fig 150', 'den Beer, Kentom 151', 'Hoe ik rechten kan 152', 'Nachtgaulje klane 153', 'de Radelvucht 154', and 'Verkwade Keningin 155'. The music consists of single melodic lines with various rhythmic values and ornaments.

Allereerst moeten we dit repertoire een naam geven. In *De jonge reiziger door Nederland* uit de jaren 1790 lezen we de passage:¹

om het [kind] stil te krijgen, zeide ik: o mama! laat Mietje nu nog een oud Hollandsch deuntje spelen, *Geef een aalmoes voor den blinden*. – He! foei myn Heer was het antwoord, zou het kind zulke dingen leeren, neen, foei, dat zou ik niet dulden

Deze melodie, welke de bovengenoemde kenmerken vertoont, treffen we met regelmaat aan in de bronnen die aan dit artikel ten grondslag liggen. We zullen het repertoire daarom in het vervolg aanduiden als *Hollandse deuntjes*. De omvangrijkste uitgaven van deze muziek zijn drie reeksen die ik aanduid als de grote Amsterdamse series:

- *Oude en Nieuwe Hollantse Boeren Lieties en Contredansen*, uitgegeven in dertien delen tussen 1701-1713 door Estienne Roger, een van de meest gerenommeerde muziekdrukkers van zijn tijd. Een aantal delen werd in 1709 en 1710 min of meer geplageerd door Rogers concurrent Pieter Mortier²
- *Hollantsche Schouburgh en plugge dansen vermengelt met Sangh Airen*,³ zeven deeltjes tussen 1714-1721, begonnen door Roger en voortgezet door diens erfgenamen. De eerste drie vermelden Servaas de Konink als samensteller
- *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*, in negen deeltjes uitgegeven door Johannes Smit tussen 1751 en 1771⁴

1 J. Backer, *De jonge reiziger door Nederland*, deel twee (Amsterdam: D.M. Langeveld 1797), 181. Deze melodie was vanaf het begin van de achttiende eeuw bekend als *Zullen ooit mijn droeve klachten*. Rond 1730 leidde een liedtekst tot de nieuwe melodiernaam.

2 In de eerste vier delen van *Oude en Nieuwe Hollantse Boeren Lieties en Contredansen Op Nieuws geheel verbeterd en Doorgaans vermeerderd* die Mortier vanaf 1709 publiceerde, vinden we praktisch alle melodieën uit de eerste vier delen van Rogers serie terug. Een handvol andere melodieën is toegevoegd. In Mortiers eerste en tweede deel zijn de versies vaak iets meer omspeeld; in het derde en vierde deel zijn Rogers melodieën vrijwel letterlijk overgenomen. In 'De muziekoorlog tussen Estienne Roger en Pieter Mortier' (*De zeventiende eeuw*, 1990, 89-95), stelt Rudolf Rasch ten onrechte dat Mortier geheel andere melodieën dan Roger publiceerde. Het vijfde en laatste deel van Mortiers uitgave is echter wel origineel. Na Mortiers dood kocht Roger het op en voegde het als deel 14 aan zijn eigen serie toe. De datering van de *Boeren Lieties* en de *Hollantsche Schouburgh* is gebaseerd op François Lesure, *Bibliographie des Éditions Musicales publiées par Estienne Roger et Michel Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)* (Paris 1969), en op diverse krantenadvertenties (met dank aan Rudolf Rasch).

3 De term *plugge* komt in veel boek-, melodie- en danstitels voor. De betekenis van het woord in dit verband verschuift gedurende de achttiende eeuw van 'laag bij de gronds' naar 'lekker lomp of volks', zie J. Koning, 'Pluggen en pluggedansen in Amsterdamse muziekuitgaven, 1700-1780', in *Mededelingen van de stichting Jacob Campo Weyerman* 33 (2010), 122-136.

4 Datering op basis van een groot aantal krantenadvertenties (met dank aan Rudolf Rasch).

Inmiddels zijn de bewaard gebleven delen van de drie series in heruitgaven beschikbaar gekomen.⁵ Van de eerste twee series zijn rond 1730 nog enkele deeltjes verschenen waarvan de meeste verloren gegaan lijken.⁶ Van *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* zijn de laatste drie deeltjes niet teruggevonden. Naast de drie grote series verscheen een aantal minder omvangrijke uitgaven.⁷ Ook vinden we het repertoire in enkele tientallen manuscripten, waarop ik hieronder uitgebreid terugkom.

Tot 1970 heeft noch deze muziek, noch de sociaal-culturele plaats ervan zich in veel wetenschappelijke belangstelling mogen verheugen. Het repertoire werd door musicologen beschouwd als een soort volksmuziek,⁸ hetgeen zeker op zijn minst als aanvechtbaar mag worden beschouwd.⁹ Niet alleen gebruikten immers heel wat beter gesitueerden de Hollandse deuntjes, we spreken ook over een cultuurperiode waarbinnen de dichotomie volksmuziek-kunstmuziek weinig toepasbaar lijkt.¹⁰

De laatste decennia echter is de belangstelling voor deze muziek gegroeid. De facsimile-uitgave van Rogers *Boeren Lieties* door Marie Veldhuijzen in 1972 werkte daar-

5 *Boeren Lieties* bij Knuf (Hilversum 1972), ingeleid door Marie Veldhuijzen, *Hollantsche Schouburgh* en *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* bij Drie Koningen (Enkhuizen resp. 2003 en 2009), beide ingeleid door Jos Koning.

6 Van *Hollantsche Schouburgh* is ook het elfde deel bewaard (KB Den Haag 10 G 4:1:3). Het titelwoord *plugge* is daar vervangen door *serieuse*. Voor de datering van de serie zie Lesure, *Bibliographie* (1969).

7 Daarvan dienen te worden genoemd: de drie *Versamelingen van eenige danssen*, rond 1735 in Amsterdam uitgegeven door Witvogel, te weten *Versameling van eenige Contra* (resp. *Boere*, *Serieuse*) *Danssen met een Bas Continuo vermeerderd en onder malkander gedrukt, om voor de Clavi-Cembalo, Viool, Dwars-fluit, en andere Instrumenten te gebruiken* (zie voor de datering van deze uitgaven A. Dunning, *De muziekuitgever Gerhard Witvogel en zijn fonds. Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw* (Utrecht 1966)), alsmede de drie deeltjes van *Het nieuwe Hollands speel-huys, Waar in alle Soorten van dans en speel-stukjes, na de hedendaagse Gusto, voor de Viool, Fluit, Hobois en Cimballo, die geappropieert Zyn tot Ligte Solós om tot Zwaarder op te Leiden, en die men met Bas of Clavecimbal kan Speelen, Door Domingo S: del Croebelis, Muziek en Dansmeester* (Amsterdam: Olofsen 1762), datering gebaseerd op een advertentie in diverse kranten uit de eerste maanden van 1762 (met dank aan Rudolf Rasch).

8 Enkele musicologen hebben zich negatief over het genre uitgelaten: J.W. Enschedé in 'Marschen en Marschmuziek in het Nederlandsche Leger der achttiende eeuw', in *TVNM* 6 (1898), 16-79, op 51; D.J. Balfourt in *Het muziekleven in Nederland in de 17de en 18de eeuw* (1938, heruitg. met aanvullingen door R. Rasch, Den Haag 1981), 52; en W.H. Thijsse in *Zeven eeuwen Nederlandse muziek* (Rijswijk 1949), 147.

9 Zie M. Lefeber & J. Koning, '....een fraey staend Horlogie spelende differente airtjes...'. (te verschijnen in *De Achttiende Eeuw* 2011).

10 De achtergronden van deze dichotomie in de muziekwetenschap komt uitgebreid aan de orde in M. Gelbart, *The invention of 'folk music' and 'art music'. Emerging categories from Ossian to Wagner* (Cambridge 2007).

bij als een katalysator. Voor het eerst schonk een musicoloog diepgaand aandacht aan het repertoire, resulterend in een uitvoerige inleiding. De enorme hoeveelheid oude melodieën die daarbij beschikbaar kwamen, leidde daarnaast tot opvallende muzikale activiteiten. Deze vonden met name plaats binnen de in de jaren '70 ontstane Nederlandse folkbeweging.¹¹ De muzikale activiteiten in deze beweging werden gedreven door een grote belangstelling voor de 'eigen volksmuziek' en gingen vergezeld van veel semiwetenschappelijke activiteiten. Ook ditmaal werden de Hollandse deuntjes als volksmuziek beschouwd. Door de Stichting Volksmuziek Nederland, een uit de folkbeweging voortgekomen organisatie, werden enkele handschriften met vergelijkbaar repertoire uit de achttiende en negentiende eeuw uitgegeven.¹² Ook de heruitgaven van de *Hollantsche Schouburgh* en *De Nieuwe Hollandsche Schouwborg* mogen tot de resultaten van deze folkbeweging worden gerekend.¹³ De inspanningen van het Meertens Instituut en meer recent ook het Nederlands Muziek Instituut in het gezamenlijke digitaliseringsproject *Speelmuziek* hebben tal van onbekende bronnen met dit repertoire beschikbaar en vergelijkbaar gemaakt. Het gaat hierbij niet alleen om handschriften, maar ook om het corpus melodieën dat bijvoorbeeld te horen is in bellenspeelklokken uit de achttiende eeuw.¹⁴

In diverse recente studies rond de herkomst en het gebruik van het repertoire in de bedoelde uitgaven heb ik beschreven hoe de Hollandse deuntjes aanvankelijk verzameld werden uit het Amsterdamse uitgaansleven: de speelhuizen (de Amsterdamse combinatie van dans- en dranklokaal met prostitutie), de kermissen en jaarmarkten.¹⁵ Spoedig werd ook van de muziek uit de (Amsterdamse) schouwborg gebruik gemaakt, hetgeen – gelet op aanwijzingen dat de netwerken van speelhuis-

11 Binnen deze beweging speelden diverse musicologen (waaronder ondergetekende) met hun ensembles een rol; zie J. Koning, *De folkbeweging in Nederland. Analyse van een hedendaagse muzikale subcultuur* (Diss. Universiteit van Amsterdam 1983).

12 *Musijkboek van Hanekuijk*, ed. J. Koning (Utrecht 1999), *Vioolboek Wieger Michiels Visser*, edd. J. Lookman & B. Lotz (Utrecht 2002), *Andries Kiers zijn Muziekboek*, ed. A. Goudkuil (Utrecht 2005) en *Muziekboek van Carel en Willem Balmer, violisten in de tijd van Napoleon*, ed. J. Koning (Utrecht 2006).

13 De eigenaars van de betreffende uitgeverij (Drie Koningen) zijn als muzikanten al tientallen jaren in deze beweging actief en al hun muziekpublicaties omvatten in die beweging gebruikt repertoire.

14 In de bijdrage van Marieke Lefeber elders in dit tijdschrift komt het klokkenrepertoire uitgebreid aan de orde. Zie ook Lefeber & Koning, '...een fraey staend Horlogie....'.

15 Zie over de herkomst J. Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwborg 1751-1771. Het einde van een tijdperk in de Amsterdamse muziek* (Nijmegen 2009), 40-43; J. Koning, 'Pluggen en pluggedansen', 126-129 en J. Koning, 'De Amsterdamse dansmuziek-collecties uit de achttiende eeuw als schuilplaats van verloren gewaande schouwborgmuziek', in *De Achttiende Eeuw* 42 (2010), 159-191, met name 181-186; zie over de uitvoering Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwborg*, 59-65.

en schouwburgmuzikanten elkaar deels overlaptten – weinig verbazing zal wekken.¹⁶

Zowel de melodievormen als de verhalen uit speelhuisen en kermissen¹⁷ wijzen nadrukkelijk op dansen.¹⁸ Ook de schouwburg was vaak het toneel van balletten en toneeldansen. Toch ontbreken in praktisch alle beschikbare bronnen de choreografieën,¹⁹ dit in tegenstelling tot hetgeen men in buitenlandse melodieënverzamelingen aantreft.²⁰

In de herkomstculturen waren met name (semi)professionele musici actief, meestal in ensembleverband. De genoemde uitgaven met Hollandse deuntjes lijken echter vooral op een andere categorie muziekgebruikers gericht te zijn geweest: groeperin-

16 Deze directe herkomst van het repertoire in de verzamelingen zegt niets over de feitelijke oorsprong van de melodieën. Sommige melodieën werden al decennia als liedmelodie gebruikt. Een aantal is mogelijk overgenomen uit buitenlandse verzamelingen anonieme dansmuziek. Tal van melodieën zijn te herleiden op werk van componisten uit de periode 1670–1760. Daarbij neemt Lully verreweg de belangrijkste plaats in, temidden van andere Fransen als Destouches, Gaultier, Campra, Couperin, Rameau etc.. Ook werk van Italiaanse, Oostenrijkse en Duitse componisten komt voor. De namen van de auteurs raakten echter spoedig in de vergetelheid; de melodieën begonnen, los van de door de componisten opgeschreven meerstemmigheid, een zelfstandig leven te leiden binnen het repertoire van Hollandse deuntjes. We mogen overigens niet uitsluiten dat de genoemde componisten hun dansmelodieën soms weer ontleenden aan een (stedelijke of rurale) volkse muziekcultuur.

17 *'t Amsterdamsch hoerdom, Behelzende de listen en streken, daar zich de hoeren en hoere-waardinnen van dienen; benevens der zelve maniere van leeven, dwaaze bygeloovigheden, en in 't algemeen alles 'tgeen by dese juffers in ghebruick is* (onder het drukkerspseudoniem Van Rijn uitgegeven; waarschijnlijk Amsterdam: Jan Bouman, 1681); *De ongelukkige Levensbeschrijving van een Amsterdamer* (Amsterdam: Harmanus Koning 1775) en *De Amsteldamsche Speelhuisen* (dhr: s.l., s.d. [waarschijnlijk Amsterdam kort na 1790]).

18 In de verzamelingen werden overigens ook liedmelodieën opgenomen. Tussen de gebruikte dansmelodieën en liedmelodieën bestond wel veel uitwisseling.

19 Ogenschijnlijke uitzonderingen worden gevormd door G. Willsim, *Recueil de 24 Contredanses Angloise les Plus Usité* (Den Haag: s.n. 1755) en Baland & Lamberger, *Twaalf contredanses voor de viool en dwars fluyt als mede met desself figuren om se op een gemakelyke wysen de selven te dansen* (Amsterdam: Markordt, [rond 1780]), waarin wel choreografieën zijn opgenomen. De daarin opgenomen melodieën treft men echter in geen van de andere beschikbare bronnen aan; ze lijken nieuw gecomponeerd en niet algemeen gangbaar (wel zijn in het verderop te bespreken hs. 758 *volksmelodieën* diverse melodieën uit Willsim letterlijk overgeschreven).

20 Voor Engeland zijn dit onder meer *The English Dancing Master* (Playford, 1651–1728) en *Walsh's Caledonian Country Dances* (London: Walsh 1735–1755); voor Frankrijk de *Recueil de dances* van Feuillet (Paris: chez l'auteur 1700–1710) met choreografieën van Feuillet en Pécour, en Pierre Rameau, *Abbrégé de la nouvelle methode* (Paris: chez l'auteur 1725).

gen binnen de burgerij die over meer financiële middelen en vrije tijd beschikten.²¹ De prijs per deeltje nam toe van zes stuivers voor de vroege deeltjes van de *Boeren Lieties* tot 17 à 20 stuivers voor een deeltje van *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*. Ondanks deze, voor de gewone man, stevige prijzen logen de verkoopsuccessen er niet om.²² In tegenstelling tot de veelal armlastige musici binnen de herkomstculturen waren de nieuwe gebruikers amateurs.²³ Sommige muziekuitgevers en boektitels prezen het repertoire aan als muzikale leerstof voor wie zich tot vaardig instrumentalist wilde ontwikkelen.²⁴

Ons beeld omvat nog veel onzekerheden. In de eerder aangehaalde studies heb ik een aantal hypotheses geformuleerd rond het gebruik van de Hollandse deuntjes door de verschillende categorieën musici. Deze studies hadden met name op de gedrukte uitgaven betrekking. We kunnen daarnaast echter, mede door de inspanningen van het Meertens Instituut en het Nederlands Muziek Instituut, beschikken over een groeiend aantal handschriften met dit repertoire. In dit artikel wil ik nagaan of deze bronnen ons meer kunnen leren over de volgende veronderstellingen:

1. *De muziek werd in de herkomstculturen vooral op het gehoor gespeeld.* Zowel afbeeldingen uit speelhuizen en kermessen als het grote aantal zeer uiteenlopende varianten van de melodieën in de bronnen doen dit vermoeden. Dit roept de vraag op of er in de handschriften ook sporen van een dergelijke praktijk te vinden zijn.
2. *De viool was het belangrijkste melodie-instrument waarvoor de uitgevers hun publicaties samenstelden.* Boektitels en illustraties wijzen hierop; maar wat waren voor handschriftgebruikers de belangrijkste instrumenten?
3. *Bij het spelen van deze in de uitgaven vooral eenstemmig weergegeven melodieën was in de herkomstculturen vaak sprake van begeleiding, tot stand gekomen op basis van improvisatie.* In de speelhuizen speelde volgens verhalen uit de betreffende periode naast de viool een 'bas';²⁵ was er een derde instrument, dan was dat veelal een

21 Uitgever J. Smit adverteerde *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* in Amsterdam, Leiden en Haarlem, maar vooral in Den Haag, hét centrum voor ontwikkelde en kapitaalcrachtige amateurs (zie over Den Haag, R. Rasch, 'Constantijn Huygens als componerende amateur van goeden huize', in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, ed. L.P. Grijp (Amsterdam 2001), 280-286).

22 Zie Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*, 40-41 en Idem, 'De Amsterdamse dansmuziekcollecties', 184.

23 Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*, 43-49 en Idem, 'De Amsterdamse dansmuziekcollecties' 185-186.

24 Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*, 46, 47.

25 In beschrijvingen uit de periode 1680-1800 wordt consequent over viool en bas gesproken, zie 't *Amsterdamsch hoerdom*, *De ongelukkige Levensbeschrijving van een Amsterdammer* en *De Amsterdamsche Speelhuizen*; tevens Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*, 59 incl. voetnoot 229. Welk instrument met de aanduiding bas bedoeld werd, wordt nergens duidelijk. De (schaarse en onduidelijke) afbeeldingen van musici in speelhuizen doen vermoeden dat soms een strijkinstrument gebruikt werd dat iets groter was dan een cello.

clavecimbel of hakkebord. Van gebruik van bladmuziek bij de begeleiding zien of horen we nooit iets. Begeleidingsimprovisatie door de schouwburgmuzikanten is gesuggereerd door Natascha Veldhorst.²⁶ De vraag moet dan worden gesteld of de handschriften mogelijk aanwijzingen geven voor een speelpraktijk met geïmproviseerde begeleiding.

4. *De uitgaven waren niet op de (semi)professionele musici uit de herkomstculturen gericht maar op een nieuwe groep van deels welgestelde amateurs.* Als dit zo is, tot welke maatschappelijke categorie behoorden dan de personen die de handschriften vervaardigden en gebruikten?
5. *De aanprijzing van de uitgaven als leer materiaal door diverse uitgevers was vooral een reclameslogan.* Werden de handschriften voor muziekdidactische doeleinden aangelegd?

SELECTIE VAN TE ONDERZOEKEN HANDSCHRIFTEN

We beschikken over tientallen Nederlandse handschriften met eenvoudige, eenstemmige instrumentale muziek uit de achttiende eeuw.²⁷ Ongetwijfeld is het aantal ooit aanzienlijk groter geweest; een deel is verloren gegaan of onttrekt zich vooralsnog aan onze waarneming. Veel van deze handschriften maken deel uit van de Toonkunstcollectie,²⁸ de collectie van het Nederlands Muziek Instituut of de musicologische collectie van de Universiteit van Utrecht; enkele bevinden zich bij andere instellingen. De centrale vraag is of we in de handschriftelijke bronnen aanwijzingen kunnen vinden die de bovengenoemde veronderstellingen kunnen bevestigen dan wel ontkrachten.

Eerst moet bepaald worden welke manuscripten in aanmerking komen om onderzocht te worden inzake de vragen rond de Hollandse deuntjes. Daarvoor is van de volgende criteria uitgegaan. Een handschrift dient te zijn ontstaan en gebruikt binnen de toenmalige Nederlandse cultuur. Een substantieel aantal melodieën moet met die in de genoemde uitgaven vergelijkbaar zijn. Zulke melodieën dienen dus een

26 Zie Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*, 59–65, tevens Natascha Veldhorst, *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw* (Amsterdam 2004), 49.

27 Meer specifiek uit de 'lange achttiende eeuw' in de omschrijving van de Werkgroep Achttiende Eeuw: de periode 1670–1830. Voor het onderzoek zijn de handschriften gedateerd via concordanties met bronnen waarvan de ontstaansperiode bekend is.

28 Deze collectie wordt momenteel beheerd door de afdeling Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

korte regelstructuur in een AB- of AABB-vorm te hebben,²⁹ en qua karakter op die in de gedrukte bronnen te lijken. In merendeel dienen ze eenstemmig te zijn overgeleverd en voorts moeten ze een unieke, eigen en liefst Nederlandse melodietitel hebben. Melodieën waarbij de schrijver heeft volstaan met de aanduiding van een dans (menuet, mars, contradans, wals etc.) en die onderling uitwisselbaar lijken, vallen daarmee af. Zulke melodieën komen in de gedrukte uitgaven – de basis voor de genre-afbakening – weinig voor.³⁰ Hier geldt overigens een caveat: niet elke mars-, menuet- of giguemelodie is uitwisselbaar met andere mars- of dansmelodieën. Zo zien we vaak de aanduiding *allemande* waar het gaat om de melodie die in de Liederbank van het Meertens Instituut³¹ de naam *Allemande ik prees wel eer* draagt en in tal van verzamelingen als (*de*) *Allemande* voorkomt.³² Ook tophits als *Menuet van Locatelli* of *Mars van Eugenius* heb ik niet beschouwd als uitwisselbaar met andere menuetten of marsen, al vermeldt de bron slechts *menuet* of *mars*. Ook worden sommige basismelodieën uit het repertoire, die gewoonlijk een eigen naam dragen, in enkele bronnen kortweg als mars, giga, bourree³³ of menuet aangeduid.

Met deze criteria ben ik tot een corpus van 27 handgeschreven banden gekomen, welke alle worden opgesomd in de Appendix aan het eind van deze bijdrage. Het aantal schrijvers in deze banden was aanzienlijk groter, rond de 40: in veel manuscripten heeft meer dan een auteur een substantiële bijdrage geleverd. Het is in het bestek van het huidige artikel onmogelijk alle onderzochte manuscripten afzonderlijk gedetailleerd te bespreken. Om de lezer toch een idee te geven van de verscheidenheid binnen het corpus wil ik allereerst zes van de 27 banden nader presenteren: *Musycqboek*

29 Rond 1700 is de vorm AABB in de uitgaven en handschriften nog niet in alle details expliciet. In de *Boeren Lieties* verschijnt het herhalingsteken bij de eindmaatstreek pas vanaf deel 9, vergelijk Afbeelding 1. Uit de choreografieën van Playford en Feuillet wordt duidelijk dat een herhaling van de B-regel meestal noodzakelijk is.

30 Zo vinden we in Rogers *Boeren Lieties* op het totaal van 996 melodieën er slechts 28 waarbij met de aanduiding van de danscategorie wordt volstaan.

31 De Liederbank (<http://www.liederenbank.nl>) is een database en zoekmachine rond de meer dan 125.000 in principe eenstemmige liederen en melodieën uit Nederlandse bronnen door de eeuwen heen.

32 Deze *allemande* is een melodie van Lully, die later door Campra opvallend gebruikt is; zie C.H. Russell, *Santiago de Murcia's 'Codice Saldivar No. 4'. A Treasury of secular guitar music from baroque Mexico. Vol. 1: Commentary* (Champaign 1995), 101.

33 In uitgaven en handschriften wordt *Bourree* vaak als *boure*, *boere* of *boer* gespeld. De associatie met boeren wordt daarbij regelmatig aangegrepen; in concordanties zien we dan vaak een titel waarin boeren (en boerinnen) figureren.

van Hanekuijk, *Zangwijzen, Musicqboek 1740, De drie Bolhuis-banden, Volksmelodieën* en een geheel anoniem handschrift uit de Vlam-collectie van het NMI.³⁴

Musycqboek van Hanekuijk

Het *Musycqboek van H.D. Hanekuijk 1702* bevindt zich in de collectie Muziekwetenschap van de Universiteit van Utrecht.³⁵ Het heeft zes notenbalken per pagina en is grotendeels volgeschreven door drie personen. Waarschijnlijk was de eerste van die drie Hylke Douwez Hanekuijk, een doopsgezind koopman die zijn hele leven (1684–1731) in Harlingen doorbracht.³⁶ Van zijn 87 melodieën zijn er 18 in onder meer Rogers *Boeren Lieties* te vinden.³⁷ In Mortiers *Boeren Lietjes* vinden we nog twee andere concordanties, in andere muziekgaven nog enkele. Van de overige door deze hand genoteerde melodieën vinden we enkele tientallen terug in andere handschriften; een aantal andere titels komen we alleen als wijsaanduiding in liedbundels tegen.

Afbeelding 2. *Musycqboek van H.D. Hanekuijk 1702.*



34 Deze collectie is bijeengebracht door Christiaan C. Vlam. Na diens dood is de collectie aan het NMI in beheer gegeven.

35 Catalogusnr. Rar MS0-4. Het handschrift is heruitgegeven door Stichting Volksmuziek Nederland (ed. J. Koning).

36 Gegevens afkomstig uit research door J. Fuchs en de internetpagina Harlinger Rijkdom.

37 Waarbij twaalf die pas later in de *Boeren Lieties* verschenen; deze waren echter alle al uit bronnen uit de zeventiende eeuw bekend.

Zoals blijkt uit Afbeelding 2, maakt de schrijver vrij veel fouten in de ritmische notatie en met maatstrepen. Soms poogt hij dergelijke missers te herstellen. Mogelijk wijzen deze fouten er op dat de schrijver de melodieën niet uit een schriftelijke traditie kende, maar veeleer uit de muzikale praktijk.

De melodieën in deze eerste hand worden direct gevolgd door 41 melodieën van een andere muzikschrijver, actief rond 1720-1730.³⁸ Hier vinden we minder concordanties met de *Boeren Lieties* en meer met bronnen uit deze latere periode. Ook bij deze schrijver zien we herhaaldelijk fouten in ritme en de plaatsing van maatstrepen. Een aantal melodieën lijkt echter perfect genoteerd: deze kunnen zijn overgeschreven uit een andere bron. Alles is een kwart hoger genoteerd dan in de concordanties gebruikelijk is en komt daarmee buiten het bereik van een technisch niet zeer geschoolde violist, fluitist of hoboïst. Achter in het muziekboekje vinden we in dezelfde kopiïstenhand een *Tafel voor de Fluijd*, waarin de als *f'* genoteerde noot *c* wordt genoemd, enzovoort. De reden voor deze transpositie is mij niet duidelijk. Is hier gebruik gemaakt van een sopraanblokfluit of een flauto quarto? Met een notatie een kwint lager in plaats van een kwart hoger had men veel hulplijnen kunnen vermijden.³⁹

Een derde schrijver is achter in het muziekboekje begonnen – een werkwijze die we vaker zien – en heeft 51 melodieën genoteerd. Hij begint direct na de *Tafel voor de Fluijd*. Blijkens de concordanties was ook hij rond 1730 actief. De tweede en derde schrijver kunnen het boekje dus tegelijkertijd gebruikt hebben. De derde muziekkopiïst transposeert niet. Wel maakt ook hij ritmische notatiefouten. Daarnaast verhaspelt hij melodietitels. Sommige van die verhaspelingen kunnen overigens uit speelsheid zijn ontstaan; zo maakt hij – of zijn leraar of het model waarvan gekopieerd werd – van *Bergamasco* soms *Barger maske*, *Bassiewassie* of *Meisje van Bergen*.⁴⁰ Er zijn echter ook titels waar de schrijver niets mee aankon, zoals *Awoe de cro*. Die titel zou hij gehoord kunnen hebben (d.w.z. niet gelezen), wat notatie van de hele melodie op het gehoor nog waarschijnlijker maakt. De oude melodie met de stan-

38 De dateringen in dit artikel zijn, wanneer geen andere gegevens ter beschikking staan, gebaseerd op de meest recente concordanties met andere, gedateerde bronnen.

39 Een soortgelijke transpositie vinden we in een ander handschrift, uit 1734 'aangelegd bij P.J. Ferwerda in Harlingen', Universiteitsbibl. Utrecht Rar Mso 5. De schrijver – blijkens diens aantekeningen ook een fluitist – heeft menuetten uit *Trois Recueils de Menuets, Marches et Polonoises, pour servir au Clavecin, avec la Basse Continue en partition, et pour servir au Violon, Flûte traversière et à d'autres instruments. Composées par differents auteurs* (Amsterdam: Witvogel 1732-1733) een kwart hoger opgeschreven. De handstijl is totaal anders dan die van de tweede *Hanekuijkschrijver*, maar het lijkt niet onwaarschijnlijk dat we te maken hebben met twee Harlinger fluitisten uit dezelfde periode, die elkaar mogelijk hebben gekend.

40 Een niet ongebruikelijk verschijnsel. Zo werd de oude melodie die bij Roger nog *Pazzemezzo Cecilia* heet in Amsterdam graag verbasterd tot *Possie met Pietersielie* (in Mortiers plagiaat-uitgave, maar ook in 't *Amsterdamsch Hoerdom* uit 1681 en in enkele liedteksten). Zie ook noot 33.

daardnaam *Est-ce Mars* heet hier *d'Hesse mars* – en deze wordt gevolgd door *Viaetsie: Iteliaense Mars*, inderdaad een variatie op *Est-ce Mars*.⁴¹

Het is aannemelijk dat alle drie schrijvers een blaasinstrument hebben gespeeld: blokfluit, traverso of hobo: ook bij de eerste en de derde kopiïst vinden we nauwelijks noten onder de *f'*. De (klinkende) *c'* komt in het totale handschrift slechts één keer voor. Typische vioolelementen zoals dubbelgrepen, vioolakkoorden, bindingen die het patroon van op- en afstreken ondersteunen of tonen van *g* tot *b* zijn niet te vinden, dit in tegenstelling tot in veel andere handschriften.

Zangwijzen

Het omvangrijke handschrift *Zangwijzen van Oud-Nederlandsche Volksliederen* bevindt zich in de Toonkunstcollectie⁴² en heeft eveneens zes balken per pagina. Vier schrijvers hebben er een substantiële bijdrage aan geleverd. De titel is waarschijnlijk ooit door Toonkunstmedewerkers toegevoegd⁴³ en is ronduit slecht gekozen. Afgezien van het feit dat het hier voor het overgrote deel om instrumentale melodieën gaat, bestond het begrip ‘volkslied’ nog niet toen het handschrift werd samengesteld.⁴⁴

Het manuscript lijkt in twee opeenvolgende generaties vervaardigd. De oudste schrijver noteerde de muziek rond 1720-1730. Het aandeel van de volgende schrijver, rond 1750, volgt hier direct op. Beide schrijvers weerspiegelen vaak de modes van hun tijd, maar toch zijn er onderling enkele tientallen doublures. Ook bij de *Hanekuijk*-schrijvers komt dat enkele malen voor, maar het aantal in *Zangwijzen* is erg groot. Nog opvallender is dat de op deze manier dubbel genoteerde melodieën letterlijk gelijk zijn (bij de *Hanekuijk*-doublures is dat bepaald niet het geval). De twee schrijvers zijn denkkelijk uitgegaan van dezelfde bron, waarschijnlijk een schriftelijke: in de betreffende melodieën zijn geen notatiefouten te vinden. Met name voor de eerste schrijver is dat opmerkelijk, want in diens andere melodieën vinden we herhaaldelijk notatiefouten, meestal op ritmisch gebied.

De hypothese is verleidelijk dat het hier om een ouder en een kind gaat. Een sterke sociale relatie blijkt ook uit het feit dat de eerste schrijver een aantal keren de titel noteert bij een door de tweede schrijver opgeschreven melodie. Ook noteert de eerste schrijver enkele losse melodieën tussen schrijfwerk van de tweede auteur door.

41 Een air de court van Pierre Guédrón uit 1613.

42 Catalogusnr. 212 D 20.

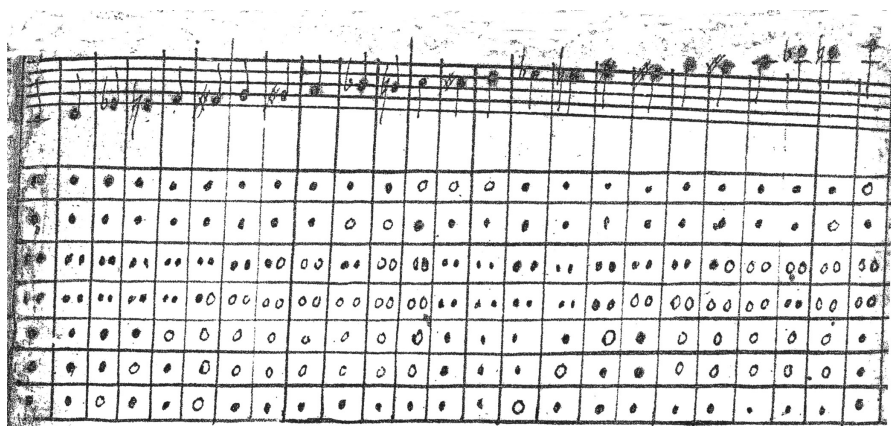
43 Volgens J.W. Enschedé is de titel rond 1840 bijgeschreven, zie zijn ‘Toelichting tot de Marschen in gebruik bij het Nederlandschen Leger gedurende den Spaanschen Successie-Oorlog (1702-1713)’, in TVNM 6 (1899) 81-124, 82.

44 Zie Guion, ‘Classical music. The birth of an idea’ (<http://allpurposeguru.hubpages.com/hub/Classical-music-the-birth-of-an-idea>) en ‘Popular music. The birth of an idea’ (<http://allpurposeguru.hubpages.com/hub/Popular-music-the-birth-of-an-idea>); tevens Gelbart, *The invention of ‘folk music’*, inleiding en eerste hoofdstuk.

Bij twee andere substantiële kopiïsten in deze bron lijkt een relatie eveneens niet uitgesloten. Beiden noteren af en toe naast een melodie ook een tegenstem (voor de ander?) en ze hebben enigszins afwisselend in het handschrift geschreven. Ze moeten heel kort na de tweede schrijver actief geweest zijn, waarschijnlijk rond, of vlak na 1750.

Ook in dit geval kunnen we vermoeden dat de muziekschrijvers een blaasinstrument hebben bespeeld, gelet op het ontbreken van vioolelementen. Achter in het handschrift staat een grepentabel die op de barokhobo wijst (zie Afb. 3). Met name bij hoboïsten was het spelen van tweestemmige trompet-imitaties populair; we vinden die in het werk van de derde en vierde kopiïst terug.

Afbeelding 3. Grepentabel in *Zangwijzen van Oud-Nederlandsche Volksliederen*.



Musicboek 1740

Het *Musicboek begonnen de 8sten October anno 1740* heeft wederom zes balken per pagina.⁴⁵ Het is op één melodie na in één hand geschreven en bevat enkele honderden melodieën – waarvan een groot aantal ook elders terug te vinden is, zoals gebruikelijk in uiteenlopende versies. Voor een aanzienlijk aantal melodieën is het onze vroegste bron. Twee elementen vallen op: de notatiestijl en de toonsoortkeuzen.

Het schrijfwerk is slordig. De schrijver lijkt zich nauwelijks iets aan te trekken van voortekens en accidenties. Vaak laat hij ze weg, maar melodieën in D majeur of mineur noteert hij bijna standaard met een of twee kruisen. De ritmische fouten rijgen zich aaneen. Buiten de menuetten zien we amper composities in driekwartsmaat en zesachtste- of zeskwartsmaten komen niet voor. Melodieën die in concordante bronnen wel in dergelijke maatsoorten staan, zijn geheel verminkt en in een vierkwartsmaat of *alla breve* genoteerd. Men krijgt de indruk dat een persoon met beperkte notatiekennis de melodieën op het gehoor heeft genoteerd. Als voorbeeld

⁴⁵ Toonkunstcollectie 212 D 21.

van de notatieproblemen kan een melodie dienen die – als enige – twee keer in het handschrift voorkomt: het *Menuet Regina* (zie Afb. 4). Hier ontbreken voortekens (naar ik aanneem de *bes* en eventueel de *es*) en accidenties (*fis*). Daarnaast zijn de twee versies ritmisch heel verschillend genoteerd, wat gepaard gaat met verschuivingen in de plaatsing van de maatstrepen.

Afbeelding 4. *Musicq* boek begonnen den 8sten October anno 1740: *Menuet Regina v:D*: in de versie op p. 22 (boven) en op p. 117 (onder).



Een aantal melodieën, waaronder een deel van de menuetten en drie gecompliceerde melodieën,⁴⁶ lijkt echter correct uit schriftelijke bronnen te zijn overgeschreven, inclusief voortekens, maataanduidingen en articulatie tekens.

Praktisch alle melodieën zijn op grondtoon gerangschikt: eerst melodieën in *g*, dan in *a*, *d* en een kleine restcategorie in *f* en *c*. De grote secties zijn door lege balken gescheiden. In deze ‘hoofdstukken’ zijn majeur en mineur vaak door elkaar genoteerd. In heel wat gevallen hebben de genoteerde melodieën een andere grondtoon gekregen dan in de concordanties gebruikelijk is,⁴⁷ en dus een andere toonhoogte. Deze afwijking van de traditionele grondtonen kan hier niet dienen om de melodieën makkelijker speelbaar te maken. We hebben namelijk met een violist van doen,

46 Twee daarvan lijken ensemblepartijen; de derde, *Chaconne*, blijkt de *Chaconne des Scaramouches, Frivelins et Arlequins* uit *Le Bourgeois Gentilhomme* van Lully te zijn. Deze komt in de *Boeren lieties* (uitgave van Roger, deel 6) voor onder de naam *Gecken dans*. De muziek van *Le bourgeois gentilhomme* is naar wij weten in de hele periode niet in Nederland uitgegeven.

47 In Afbeelding 6 is een uitzondering op deze regel weergegeven.

het voor deze muziek meest gangbare instrument;⁴⁸ in het algemeen kan men stellen dat het hele genre op zich al bij uitstek makkelijk op de viool te spelen is en dat de toonsoortveranderingen de betreffende melodieën niet beter speelbaar maken. Een waarschijnlijker verklaring is een puur auditieve werkwijze waarbij de schrijver een melodie in het hoofd heeft, die vervolgens speelt, daarbij per ongeluk een ongebruikelijke toonsoort kiest en die versie tenslotte noteert.

Ook de grondtoonordering zelf vraagt om een verklaring. Mogelijk heeft de schrijver zijn speelrepertoire bewust in grondtoonsecties ingedeeld om het zoeken van passend repertoire te vergemakkelijken, bijvoorbeeld om suites van losse melodieën met dezelfde grondtoon te kunnen spelen of omdat hij de grondtoon weet en dus weet waar hij de melodie moet zoeken.⁴⁹ De muzikschrijver kan een beroepsmuzikant geweest zijn die geprobeerd heeft zijn totale repertoire – dat hij meestal uit het hoofd speelde – vast te leggen volgens een voor zijn werk zinnige ordening. De onbeholpenheid bij het noteren betekent niet dat we met een onbeholpen (aspirant) musicus te doen hebben. Hoeveel vragen de notatie ook oproept, als geheugensteun voor stukjes die men meestal uit het hoofd speelt, is het werk toereikend.

De drie Bolhuis-band

De drie banden met door twee leden van de Groninger regentenfamilie Van Bolhuis genoteerde muziek zijn te beschouwen als één doorlopend geheel waaraan vader Michiel van Bolhuis (1713-1764) in 1730 begonnen is: het eerste boekje vermeldt op de binnentitelpagina onder meer ‘M. van Bolhuis 1730’.⁵⁰ Het heeft vier balken per pagina en is door één kopiist volledig volgeschreven. Blijkens een vermelding ‘A. E. van Bolhuis 1764’ op een schutblad is het bij de dood van Michiel in handen gekomen van diens oudste zoon Abel Eppo (1739-1780); later is het overgegaan op de jongere zoon Jan van Bolhuis (1750-1803), wiens naam we onder die van Michiel vinden, met het jaartal 1778. Een tweede boekje, van hetzelfde formaat maar in een fraaiere band,⁵¹ vermeldt op de binnentitelpagina ‘M. van Bolhuis 1738’ en is groten-

48 Net als in dit handschrift komen ook in de uitgaven hier en daar noten op de *g*-snaar voor, die te laag zijn voor fluit of hobo. Niet heel frequent: de snaar sprak moeilijk aan en was bij violisten niet populair. Ook vinden we in de uitgaven en diverse handschriften regelmatig eenvoudige dubbelgrepen, af en toe ook eenvoudige vioolakkoorden.

49 In de gedrukte uitgaven volgen hier en daar kortere series melodieën in gelijke toonsoorten elkaar op, zonder dat dit benoemd wordt. Ook in handschriften treedt toonsoort wel op als orderingsprincipe; een voorbeeld is het fraai en foutloos geschreven handschrift *Spriet*, Unversiteitsbibl. Utrecht Rar Mso 7.

50 Nederlands Muziek Instituut 21 K 17.

51 Nederlands Muziek Instituut 21 K 16.

deels door diezelfde hand geschreven.⁵² Op een schutblad lezen we ‘Jan van Bolhuis 1773’ maar nu vinden we verderop in de muzieknotaties ook de hand van Jan. Dit boekje is niet helemaal vol. De kostbare derde band heeft 12 balken per pagina.⁵³ De in het Frans gestelde titelpagina, door Michiel gecalligrafeerd, vermeldt het jaartal 1739; het vorige bandje liet hij wellicht vanaf dat moment onaangevuld. Zoon Jan heeft, blijkens een door hem zeer fraai in het Frans geschreven binnentitelpagina, vanaf 1773 in deze band verder gewerkt. Met 136 pagina’s muziek is deze band niet volgeschreven.

Vader en zoon hebben, in vergelijkbare aandelen, vele honderden melodieën genoteerd. Het grote aantal ongespecificeerde menuetten, marsen, giges, bourrees en gavottes is voor deze studie niet direct relevant, evenals de muziek van componisten zoals Guerini, Solniz, Haydn, Groneman, en de kleine hoeveelheid kerkelijk gerichte muziek. Maar in alle drie de banden vinden we ook melodieën uit het repertoire dat hier aan de orde is. Alles is nagenoeg foutloos en met zorg genoteerd. Blijkens de notaties in deze banden is zeker een deel van de muziek voor viool bedoeld. Met name in de door Michiel geschreven delen vinden we akkoorden en dubbelgrepen die bekwaam spel in de derde positie vereisen.

Beide schrijvers noteerden een aantal melodieën ‘voor de slappe’ en ‘voor de stijve koord’, Jan zelfs een lange serie, waarbij het koord soms betreden wordt door een ‘kleyne juffrouw’, een Turk en een ‘Turkin’ of ‘op schaatsen’. Uit diverse titels blijkt dat het gaat om een programma van een groep met de naam ‘Magiton’, ongetwijfeld de Rotterdamse circus- en koorddansfamilie Magito.⁵⁴ Heeft Jan de melodieën overgeschreven van muzikanten uit de troep? Heeft hij zelf met hen gespeeld? Al was hij regent, hij schijnt een vrolijke kwant geweest te zijn.⁵⁵

We kennen de Bolhuizen goed.⁵⁶ Afkomstig uit een Gronings plattelandsgeslacht van grondbezitters werkte de familie zich vanaf de zeventiende eeuw op. In de achttiende eeuw speelde Michiel een belangrijke rol in het Groninger stadsbestuur. Daarnaast

52 Halverwege het boekje verandert deze hand een detail aan de schrijfstijl: de met de stokken naar beneden gerichte achtsten en kwarten worden vanaf daar met de koppen naar rechts geschreven; de halve noten blijven nog naar links gericht.

53 Groninger Archieven, toegangsnr. 493, locatie 2.1.1.05.1.201.

54 Zie E. Wiersum, ‘De Rotterdamse koorddansersfamilie Magito’, in *Rotterdams Jaarboekje*, tweede reeks 8 (1920), 104–115, alsmede R. Rasch, *Egidio Duni in Olanda 1738-1740* (www.let.uu.nl/~Rudolf.A.Rasch/personal/Duni2.doc).

55 J. van Bolhuis, ‘De redger schaatste scheef en breide recht. De gemene omgang van een heer van stand met zijn personeel’, in *Gruoninga* 41 (1996–1997), 3–9.

56 H. Feenstra, *Spinnen in het web. Groningse regenten in relatie tot het omringende platteland tijdens de Republiek* (Assen 2007).

Afbeelding 5. Tweede *Bolhuis*-band, handschrift Jan van Bolhuis.



legde men zich toe op kunst en wetenschap.⁵⁷ Reizen en musiceren behoorden tot de grootste passies. Na de dood van Michiel werd een deel van zijn bezittingen geveild, waaronder duizenden boeken en tientallen muziekinstrumenten.⁵⁸ Zowel de genoteerde muziek als de reisverslagen maken aannemelijk dat de Bolhuizen zich sociaal en muzikaal makkelijk bewogen over de grenzen tussen de ogenschijnlijk nogal verschillende repertoires uit de handschriften. Met kennelijk plezier beschrijven ze hoe ze onderweg in allerlei situaties de muziekinstrumenten pakten waarbij passerende meiden en knechts aan het dansen sloegen.

Volksmelodieën

Ronduit verbazend is het handschrift uit de Toonkunstcollectie met de (opnieuw in de negentiende eeuw toegevoegde) titel *758 volksmelodieën of danswijzen*.⁵⁹ Dit zeer omvangrijke manuscript is door twee personen geschreven, de eerste rond 1765-1770, de tweede direct hierna. Over de tweede schrijver kunnen we kort zijn. Hij heeft vooral melodieën van contemporaine opera's genoteerd, wellicht gekopieerd

57 M. Siegenbeek schrijft over Michiel van Bolhuis: 'De Hr. Bolhuis was een liefhebber en voorstander van studie en wetenschap, en zijn huis de verzamelaarsplaats van allen die zich door kunstliefde en geleerdheid onderscheidde', *Algemene Konst en Letterbode* 1827, 5.

58 'Twee cello's, een tiental violen, een gitaar, een luit, diverse blok- en dwarsfluiten, hobo's, klarinetten, een fagot, een staafspel, een klavecimbel, et cetera van bekende Nederlandse en buitenlandse bouwers', aldus J. Bouterse, 'The Bolhuis auction (1764) of musical woodwind instruments', in *Fomthi* 89 (okt. 1997), 20-22. Ook werd veel bladmuziek geveild, waaronder werk van Vivaldi, Telemann en Händel.

59 Toonkunstcollectie 205 F 38.

uit uitgaven van Siegfried Markordt.⁶⁰ Zijn aandeel, dat de melodieën 701 tot en met 758 omvat, volgt direct op het deel van de eerste schrijver. In een separate band vinden we in zijn hand ook een register op het totale handschrift. Het muziekhandschrift is fraai ingebonden, goud op snee. Ooit is het papier bijgesneden; men kan zien dat dit ná het schrijfwerk van de eerste kopiist is gebeurd. Het werk is een aantal keren (her)ingebonden. Daarbij zijn enkele katernen verkeerd geplaatst; het genoemde register houdt met één van deze fouten rekening dus dat moet na het eerste inbinden opgesteld zijn.

De echte verbazing geldt de eerste 700 melodieën. De schrijver, een vaardig violist, heeft bijna alle 347 melodieën van de zes bewaarde deeltjes van *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* (1751–1761) opgenomen. Ook vinden we zestien van de melodieën uit *Recueil de 24 Contredanses Angloise les Plus Usité*, in 1755 in Den Haag uitgegeven door Willsim; elders treffen we praktisch geen concordanties met deze uitgave aan. Daar het handschrift na het verschijnen van de twee genoemde uitgaven is samengesteld, is men geneigd te veronderstellen dat de schrijver gewoon aan het kopiëren is geweest. Dat is echter niet het geval. Het handschrift begint met melodieën die in *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* totaal verspreid in de eerste zes deeltjes voorkomen. De versies wijken sterk, soms zeer sterk, af, zoals te zien in Afbeelding 6.

Afbeelding 6. *De mesties op de regebak* (*De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*, eerste deel, 1751) en *De Mesties* (758 volksmelodieën, rond 1765).



60 Markordt gaf vroeg in de jaren 1770 onder meer uit: *Air de Zemire et Azor*, *Air de l'opera La belle Arsène*; *Duo concertant de l'opera Zemire et Azor*; *Een verzameling van ariaas uyt gezogt uyt diverse operaas in't Hollands. voor't clavecimbel. viool, en fluit*; *Recueil de divers airs francois tirées de plusieurs operas appropriés pour le chant & pour tout instrument* en *De spreekende schildery*, helaas alle zonder jaar. Uit al deze werken vinden we delen in het handschrift, soms inclusief gelijke notatiefouten.

Naarmate we het handschrift verder doorbladeren, volgen reeksen melodieën steeds vaker de volgorde in *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* en wijken de versies minder af. Tussen die reeksen worden echter grote sprongen gemaakt en soms lijken twee reeksen met elkaar vermengd, doorsneden door melodieën die niet in de uitgave voorkomen. Ook blijven de melodieversies enigszins verschillen; pas bij deel vijf en zes van *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* zijn veel versies nagenoeg gelijk.

Vanaf handschriftmelodie 390 vinden we nog maar weinig uit de eerste zes deeltjes van *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* terug. Mogelijk bevinden zich hier echter tal van concordanties met de latere, verloren drie delen: net als in *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* zie we hier nog steeds veel verwijzingen naar straten, etablissementen en andere locaties in Amsterdam.

We kunnen er van uitgaan dat het handschrift niet zonder *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* tot stand had kunnen komen. Maar de twee bronnen hebben niet naast elkaar gelegen; tussen de twee heeft zich een muzikaal proces afgespeeld waarin een of meer muzikanten de melodieën uit de uitgave bewust of onbewust de kans gegeven hebben te veranderen, in een proces van uit het hoofd spelen. Omdat de notaties in dit handschrift nagenoeg foutloos zijn, zouden ze overgeschreven kunnen zijn van 'kladblaadjes' met op het gehoor genoteerde muzikantenversies.

Diverse melodieën komen twee keer in het manuscript voor, doublures die het gevolg van verblinding door verzamelwoede kunnen zijn. Soms zijn de versies nogal verschillend, soms nagenoeg gelijk.

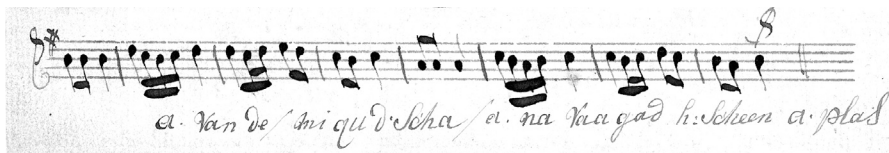
Een buitenlandse speelman?

Het laatste voorbeeld betreft een rommelig bandje, samengesteld uit diverse soorten muziekpapier (soms met vier balken, soms met vijf of zes; vaak met bijgetekende extra balken) waar later andere pagina's tussen zijn gebonden of gelijmd.⁶¹ Incidenteel staat een melodie op zijn kop. De band bestaat uit verschillende secties. Er lijkt door één persoon een langere tijd aan gewerkt te zijn, wellicht tussen 1775 en 1810. We vinden een afdeling met vooral quadrilles, sleiffers, walsen en contradansen, een sectie met onbenoemde melodieën, vervolgens een groot aantal melodieën van het soort dat in dit artikel aan de orde is, en tenslotte nog enkele walsen en madlots. Voorin staat een inhoudsopgave, die alleen op het gedeelte met 'Hollandse' melodieën betrekking heeft.

Uit de schrijfwijze van titels en aantekeningen blijkt de muzikant (weer een violist) geen Nederlander te zijn en ook geen Franstalig persoon. Hij zou Duits gesproken kunnen hebben, maar ook dat is twijfelachtig. Her en der staan aantekeningen die op dansen betrekking zullen hebben: '4 mal', '2 mal', allemaal in de sectie waarin we modedansen van rond 1800 vinden. Daar vinden we ook aantekeningen van zo'n tien woorden waarin volgordes van melodiedelen of dansbewegingen zouden kunnen zijn aangegeven (zie Afbeelding 7).

61 Vlam-collectie van het Nederlands Muziek Instituut, 4 G 86.

Afbeelding 7.



Tussen de inhoudsopgave en de eerste sectie bevinden zich enkele pagina's waarop 17 melodietitels vermeld worden samen met de eerste paar maten (Afb. 8).

Afbeelding 8. Pagina met beginmaten van melodieën, handschrift NMI 4 G 86, eind achttiende eeuw.

Dit zijn geheugensteuntjes van een muzikant die uit het hoofd speelt. Ook de zo aangeduide melodieën, die verder niet in de band voorkomen, horen voor een groot deel bij het hier onderzochte repertoire. Mogelijk hebben we hier van doen met een (semi)professionele buitenlandse violist die in Nederland werk vond, een deel van zijn repertoire voor dansen speelde en vaak uit zijn hoofd moest of wilde spelen.

Overeenkomsten en verschillen tussen de uitgaven en de handschriften

Na deze zes illustraties keer ik terug naar het totale corpus handschriften zoals weergegeven in de Appendix. Er is een duidelijke samenhang tussen de handschriften en de gedrukte uitgaven. De stroom uitgaven komt rond 1700 op gang. Ook in handschriften komen we vóór 1700 de muziek die hier aan de orde is nauwelijks tegen; we moeten een eeuw teruggaan, naar het *Luitboek van Thysius*, om een handschrift te vinden met enigszins vergelijkbare melodieën. De eerste vijf vermeldingen in de Ap-

pendix vormen een aanloop tussen 1680 en 1700.⁶² We zijn hier in een overgangsgebied: het aantal melodieën uit de categorie Hollandse deuntjes neemt iets toe, al blijven de titels in het netje. De aantallen sonates, gavottes, courantes, sarabandes etc. zijn duidelijk groter. Het *Musycqboek van Hanekuijk*, min of meer gelijk begonnen met het eerste deel van Rogers *Boeren Lieties*, is het oudste ons bekende handschrift dat voluit aan het genre gewijd is.⁶³

Vanaf Hanekuijk bevatten de handschriften een iets hoger percentage klaarblijkelijk uitwisselbare melodieën uit danscategorieën naast de Hollandse deuntjes dan de uitgaven. Na het midden van de achttiende eeuw neemt het aantal handschriften toe. Aan het eind van de eeuw zien we in de handschriften een verder toenemend percentage melodieën uit danscategorieën, ook uit nieuwe modes zoals quadrille, madlot, wals, polonoise, sleiffer en dergelijke. Langzaam raken de deuntjes op de achtergrond. De uitgavenstroom droogt rond 1780 op, maar in handschriften komen we het genre nog tot 1820 tegen. We vinden in een late bron *Wien Neerlandsch bloed en Wij leven vrij* tussen tientallen melodieën die we kennen uit *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* of het handschrift *Volksmelodieën*.⁶⁴ Na 1820 is het oude repertoire verdwenen. Wel zijn daarna verschillende manuscripten met eenvoudige, eenstemmige en ‘Hollandse’ dansmuziek vervaardigd door of voor speellieden die vooral op het platteland voor dansfeesten speelden: schotsen, walsen, polka’s en andere populaire dansen, aangevuld met enkele nieuwe melodieën met unieke titels. Deze handschriften zijn hier buiten beschouwing gelaten.⁶⁵ De populariteit van de Hollandse deuntjes wordt dus in uitgaven én in handschriften gereflecteerd vanaf 1700.

Evenmin als in vrijwel alle uitgaven vinden we in de handschriften choreografische aanwijzingen. Alle onderzochte handschriften zijn duidelijk bedoeld als speelboeken: net als bij de gedrukte uitgaven zijn de melodieën zodanig genoteerd dat men tijdens het spelen geen pagina hoeft om te slaan. Daarmee zijn tevens enkele andere mogelijke doelen van de schrijvers minder waarschijnlijk, zoals het voorbereiden van een uitgave of een verzamelhobby. Bij de samensteller van *Volksmelodieën* is gaandeweg een toenemende verzamelwoede te vermoeden, maar ook daar stond

62 Het handschrift van Gresse in de collectie Muziekwetenschap van de Universiteit van Utrecht, Rar Msq 1, bevat veel kunstmuziek, evenals een band in twee delen, die in de collectie van de hooggeplaatste familie De Geer in het familieslot Finspong (Zweden) is gevonden. Deze bevindt zich momenteel in Norrköpings Stadbibliothek, Finspong-catalogusnr. 9098.

63 Daarbij lijkt het repertoire van *Hanekuijk* niet door de *Boeren Lieties*-uitgave beïnvloed, zie noot 37.

64 Nederlands Muziek Instituut 4 G 85.

65 Voorbeelden zijn de speelmanshandschriften van Jacob Pietersz Beukema rond 1825 (Veenkoloniaal museum Veendam), Andries Kiers uit 1864 (Tresoar Hs 709), Frederik Speets uit 1888 (kopie Meertens Instituut, oorsprong onbekend), Jan Klok 1886-1890 (NMI 4 N 48 (1-4)).

het zelf spelen voorop. De soms door de schrijver ingevoegde akkoorden en dubbelgrepen wijzen daarop.⁶⁶

Nog twee andere ontwikkelingen binnen de uitgaven zien we terug in de handschriften. Hoe recenter de notatie, hoe eenduidiger is aangegeven dat ook het tweede deel van een melodie herhaald dient te worden.⁶⁷ Ook de ontwikkeling van een vrij gelijke verdeling van mineur en majeur rond 1700 naar een corpus zonder mineur rond 1800 zien we in de handschriften weerspiegeld, een zeer opvallend verschijnsel dat helaas nog niet verklaard is.⁶⁸

ANTWOORDEN UIT DE HANDSCHRIFTEN

1. *Werd de muziek op het gehoor gespeeld?*

De vraag langs welke weg de schrijver het te noteren materiaal ontvangen heeft, is van belang vanwege de veronderstelling dat de (semi)professionele musici uit het uitgaansleven de Hollandse deuntjes goeddeels uit het hoofd speelden en het repertoire op het gehoor hadden geleerd. In zo'n praktijk ontstaan eenvoudig melodievarianten. De veelheid van versies van 'dezelfde' melodieën, die we in de handschriften aantreffen, bevestigen het beeld rond de concordanties in de uitgaven. Hoe groter de tijdsspanne tussen verschillende versies, hoe groter de variatie. Maar ook tussen gelijktijdige bronnen kan de melodievariatie aanzienlijk zijn. Hierboven is al gewezen op de variatie tussen *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* en het handschrift 758 *volksmelodieën*; in een ander handschrift uit dezelfde jaren vinden we weer andere varianten van melodieën uit deze beide bronnen.⁶⁹ De soms heel grote variatie in titels van een bepaalde melodie bevestigt deze situatie, evenals het zwerven van titels van de ene melodie naar de andere. Zo draagt melodie 27 in de *Serieuse Danssen* de titel *De Vriessse Boer*, een naam die in tientallen bronnen bij een heel andere melodie hoort; deze *Serieuse Danssen*-melodie 27 heet zelf elders *De Madelot* of *De Boer in't Hof*.⁷⁰ In

66 Tevens maakt de bewuste inrichting van de handschriften als eigen speelboeken het iets minder waarschijnlijk dat ze bedoeld waren als verzamelingen van melodieën voor het zingen van contrafacten, iets wat een mogelijkheid had kunnen zijn gezien de enorme stroom liedboekjes met liedteksten en wijsaanduidingen en het steeds toenemende aantal melodieën dat men daarvoor blijkbaar diende te kennen. De oudste gedrukte series vermeldden nota bene de titelwoorden *Lieties of Sangh Airen*. Toch is er ook in de uitgaven nauwlettend voor gezorgd dat de gebruiker geen blad hoeft om te slaan. Men is dus van instrumentalisten uitgegaan.

67 Zie noot 29.

68 Zie Jos Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*, 70, 71.

69 In het handschrift Spriet, Universiteitsbibl. Utrecht Rar Mso 7,

70 Witvogels *Versameling van eenige Serieuse Danssen*, zie noot 7. Zie voor *De Vriessse Boer* onder meer *Hollantsche Schouwburg* nr. 13. Witvogels nr. 27 is de dans *La Matelote* uit *Alcyone* van Marin Marais.

de handschriften vinden we tal van voorbeelden van zulke verschijnselen. Ook de pagina's met geheugensteuntjes in de vorm van openingsmaten in het handschrift van de 'buitenlandse speelman' illustreren de praktijk van het uit het hoofd spelen.⁷¹

Voor op het gehoor noteren zijn in de handschriften nog meer duidelijke aanwijzingen, zoals een groot aantal aperte notatiefouten. Voor veel muzikaal actieve personen is op het gehoor noteren een lastige klus. Met name in de vroegere handschriften, zoals de besproken manuscripten *Hanekuijk*, *Zangwijzen* en *Musicqboek 1740*, vinden we veel ritmische fouten: notenwaarden zijn verkeerd weergegeven, maatstrepen verkeerd geplaatst, maatsoorten verkeerd aangegeven. Dat er minder toonhoogtefouten gemaakt werden, kan betekenen dat de schrijver de betreffende melodie zelf kon spelen (en in dit geval dus op het gehoor had geleerd).

Daarnaast is er zeker ook schriftelijk gekopieerd. Reeds in de vroege handschriften wisselen perfect genoteerde melodieën de muziek met veel notatiefouten af. Later in de achttiende eeuw lijkt overschrijven belangrijker te worden. Notatiefouten komen dan bij veel minder schrijvers voor; bij een aantal zijn ze zelfs zo goed als afwezig. De schrijver kan op het gehoor een 'kladversie' hebben genoteerd en die later correct hebben uitgewerkt. De 'buitenlandse speelman' laat dat zien. Zijn manuscript heeft vrij duidelijke secties waarin verschillende repertoires ondergebracht zijn. Praktisch alles is foutloos genoteerd, maar op pagina 28 treffen we een heel klein en vaag geschreven melodie aan met een aantal fouten. Direct daarna, ook in klad, heeft de schrijver in een nieuwe versie de fouten hersteld. Deze netschrijf-werkwijze zal een schrijver ook volgen als het handschrift tevens door anderen wordt ingezien, of wanneer hij het manuscript en dus de muziek erin een hogere status toeschrijft.

Maar ook is regelmatig uit andere bronnen gekopieerd. Bij *Zangwijzen* werd dat hierboven al duidelijk. Soms gaat het om gedrukte bronnen. In het handschrift van Nic. Wimmel (1779), met geheel foutloze notaties,⁷² vinden we diverse melodieën in versies die letterlijk uit *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* lijken te zijn overgenomen. In de bron van rond 1760 met twee banden, een voor viool, een voor bas, lijkt de baspartij van enkele stukken letterlijk uit de *Versamelingen* van Witvogel overgenomen.⁷³ De vioolpartij bevat echter een paar afwijkende noten. En in diverse manuscripten vinden we versies die slechts kleine afwijkingen vertonen ten opzichte

71 Ook het uit een viool- en een basboekje bestaande handschrift NMI 4 E 59 a/b heeft in de vioolpartij soms alleen de eerste paar maten. Deze bron van rond 1760 bevat vooral menuetten en marsen, naast een kleiner aandeel van het hier bedoelde repertoire. De bedoelde stukjes zijn soms niet van een titel voorzien, maar uit de genoteerde aanhef wordt al duidelijk om welke melodie uit de voorraad Hollandse deuntjes het gaat.

72 Nederlands Muziek Instituut 4G79.

73 Het hs. Nederlands Muziek Instituut 4 E 59 a-b Zie voor de *Versamelingen* noot 7.

van de betreffende melodieën in *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg*.⁷⁴ Letterlijk gelijk zijn ze echter zelden.

Dat we voor op het gehoor noteren meer aanwijzingen vinden in oudere handschriften terwijl later meer gekopieerd wordt, kan wijzen op een groeiende afstand tussen de professionele ‘uit-het-hoofd-spelers’ uit het speelhuis- en schouwburgcircuit enerzijds en de nieuwe gebruikers anderzijds. Tegelijk zal het kopiëren toegenomen zijn naarmate deze muziek populairder werd onder personen die gewend waren met geschreven of gedrukte muziek om te gaan. Al met al vinden we in veel handschriften duidelijke aanwijzingen voor het uit het hoofd spelen van de Hollandse deuntjes, met name vroeger in de eeuw.

2. Welke muziekinstrumenten werden bespeeld?

‘Voor de hand-viool, de fluydt en haubois’ vermeldde Mortier bij zijn uitgave van de *Boeren Lietjes*. In de handschriften vinden we juist deze instrumenten terug. Met name de viool, maar ook fluit en hobo komen regelmatig voor. Ambitus, eventuele dubbelgrepen, articulatie tekens en grepentabellen geven daar aanwijzingen voor. Maar ook komen we enkele klavierhandschriften tegen. Waar mogelijk zijn in de Appendix de beoogde muziekinstrumenten vermeld.

In de speelhuisen was de combinatie viool en bas standaard.⁷⁵ En al is het overgrote aantal melodieën in de bronnen eenstemmig, de uitgaven van Pointel⁷⁶ en Croebelis⁷⁷ wijzen ook op deze combinatie, evenals de hekkensluiter van de periode der uitgaven, *Nieuwe verzaaminge van Hollandsche contradanssen, menuetten (sic) en pluggen*, rond 1780 uitgegeven door J.J. Hummel in Amsterdam.⁷⁸ Het handschrift met een viool- en basboekje bevat hoofdzakelijk menuetten en marsen, al zien we er enkele melodieën uit het hier besproken repertoire.⁷⁹ Daarmee is het hoogstens een verre echo van de speelhuispraktijk.

3. Geïmproviseerde zettingen?

Dat de meeste melodieën eenstemmig zijn weergegeven, kan natuurlijk wijzen op een eenstemmige verklanking.⁸⁰ Enkele handschriften bevatten van een aantal me-

74 Het hs. Spriet (Universiteitsbibl. Utrecht Rar Mso 7) en het hs. Nederlands Muziek Instituut 4 G 85.

75 Zie noot 25.

76 Antoine Pointel, *Airs de danses Angloises, hollandoises et françoises à deux parties dessus et basse/ nouvellement rec. par Antoine Pointel* (Amsterdam: Ballard 1700).

77 Croebelis’ in noot 7 genoemde *Nieuwe Hollands speelhuis* uit 1762.

78 Witvogels drie *Versamelingen* uit 1735 presenteren een basso continuo, zie noot 7.

79 Nederlands Muziek Instituut, 4 E 59 a-b.

80 Zie R. Rasch, ‘De “Boerenlietjes” van Estienne Roger. De populariteit van eenstemmige dansmelodietjes’, in *Mens en Melodie* 61 (2006), 5-9.

lodieën ook een tegenstem.⁸¹ Meerstemmigheid zonder improvisatie dus, vaak met tegenstemmen die een muzikaal ambachtsman, ervaren in het improviseren van tegenmelodieën, al (uit het hoofd) spelend uit de mouw zou hebben geschud.⁸²

Hier en daar zien we begeleiding door een bas. *Hanekuijk* geeft een *Prins Robbert Masco a 2 (bassus)* die goed past bij de niet opgenomen melodie *Prins Robbert*.⁸³ In het zeer verzorgde viool- plus bashandschrift heeft de schrijver sommige baspartijen niet opgeschreven; de betreffende balken zijn leeg gelaten, op het volgnummer en soms de titel na. Hier speelde de bassist wellicht naar eigen inzicht – maar alternatieve verklaringen lijken waarschijnlijker: de bron of kladversie was niet beschikbaar, of het stukje was uit het duorepertoire verwijderd.

Meer aanwijzingen zijn er niet, en dat was ook niet te verwachten. Improvisatie wordt niet genoteerd. Onder de schrijvers zal een aantal technisch bekwame musici geweest zijn van wie men mag aannemen dat ze deze muziek ook met anderen samenspeelden – maar op de genoemde uitzonderingen na hebben we geen aanwijzingen voor begeleidingen. Wat we hebben wijst vaak in een andere richting: veel musici improviseerden de zettingen juist niet. We kunnen hier weer met een verschil tussen beroeps- en amateurmusici te maken hebben.

4. *Gegoede amateurs?*

De aanwijzingen dat veel op het gehoor werd genoteerd, betekenen niet dat we de schrijvers en gebruikers van die handschriften moeten zoeken in kringen van uit het hoofd spelende (beroeps)musici. Zeker, diverse schrijvers kunnen zulke musici geweest zijn: die van *Musyckboek 1740* wellicht, of de ‘buitenlandse speelman’.⁸⁴ Veel van de anderen lijken amateurs geweest. Mogelijk hebben die wel de muziek genoteerd of geleerd aan de hand van spel van op het gehoor spelende musici.

Een aantal van deze amateurs moet afkomstig zijn geweest uit betere kringen. De fraaie goud op snee-uitvoeringen zoals van *Volksmelodieën* zullen niet het werk van een – veelal onbemiddelde – beroepsmusicus geweest zijn. Van de Bolhuizen weten we dat zij zeer welgestelde amateurmusici waren; datzelfde geldt voor Edzert Jacob Tiaerda van Starckenborgh (1700-1771) die net als de Bolhuizen tot een Gro-

81 Met name Finspong 2, Starckenborgh, ‘*Zangwijzen*’, Vanpelt en Visser.

82 Veel van de incidentele tweestemmigheid in de diverse handschriften heeft een ‘trompetkarakter’, en soms blijkt dat ook uit melodietitels als *Veldstuk of Jagt*. Maar namen als *Dans haubau* komen in dit milieu ook regelmatig voor. Voor violen bedoelde tweestemmigheid vinden we pas duidelijk in de handschriften van Vanpelt, geschreven tussen 1780 en 1820 – zie *Speelmansboek uit Maastricht*, manuscript van P.J. Vanpelt, ed. G. Huybens & E. Schreurs (Peer 1996) – en het handschrift van W.M. Visser van rond 1820.

83 *Prince Rupert's March* in Playfords *Dancing Master*, uitgave 1679, maar in Nederlandse uitgaven al in 1646 genoemd en genoteerd. Deze melodie komt in tal van bronnen voor.

84 Andere kandidaten zijn de schrijver van het hs. Spriet en P.J. Vanpelt (*1772), zie Appendix.

ninger regentenfamilie behoorde.⁸⁵ De eerste schrijver van *Hanekuijk* was koopman, Wieger Michiels Visser (1801-1886) eveneens.⁸⁶ En niet alleen de enige bewaarde exemplaren van de *Versamelingen* van Witvogel komen uit een Zweeds landhuis van de familie De Geer;⁸⁷ de twee Finspong-handschriften zijn aangetroffen in een ander landhuis van deze schatrijke en hoog gerespecteerde familie van industriebaronnen, geleerden en regenten.⁸⁸ De handschriften wijzen dus regelmatig in de richting van enigszins gegoede amateurs.

Daarmee is er sprake van een zekere sociale afstand tussen de musici uit de herkomstculturen – beroepsmensen met een veelal lage sociale status – en de gebruikers van de handschriften (en naar we aannemen ook die van de uitgaven); waarschijnlijk hand in hand daarmee ook van een muzikale afstand, die gedurende de achttiende eeuw nog lijkt te groeien. De toenemende perfectie van de notaties en de uitgeschreven tegenstemmen zijn daar symptomen van. Het belang van de notatie neemt toe, de ‘mondelijke’ overlevering raakt op de achtergrond.

5. Lesmuziek?

Is er rond dit repertoire sprake van een les- of leersituatie, zoals onder meer uitgever Johannes Smit voor *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* suggereerde in krantenadvertenties, of Domingo S. del Croebelis in de titel van zijn *Nieuw Hollands Speel-huis*?⁸⁹ In veel manuscripten vinden we grepentabellen of basisprincipes van muzieknotatie, elementen die op onderricht of zelfstudie wijzen. In het handschrift Kethel⁹⁰ vinden we diverse melodieën, gerangschikt in toenemende moeilijkheidsgraad, waarbij notennamen boven de noten zijn geschreven. Iets dergelijks vinden we in een band die, gezien alle aantekeningen en enkele kindertekeningen, rond 1770 gebruikt werd door de kinderen Mentiot⁹¹ en in een handschrift van rond 1800 al horen de melodieën daarin niet duidelijk tot het Hollandse deuntjesrepertoire.⁹²

85 Feenstra, *Spinnen in het web*, 213. Het handschrift Starckenborgh bevindt zich in de Groninger Archieven, toegangsnummer 581, locatie daarin 2.1.1.2.17 nr. 40.

86 En in goeden doen, zie J. Rimmer, *Two Dance Collections from Friesland* (Groningen 1978), 6.

87 Zie A. Dunning, ‘Die De Geer’schen Musikalien in Leufsta’, in *Svensk tidskrift för musikforskning* (1966), 187-210.

88 Zie noot 62.

89 Een advertentie van J. Smit in de *Amsterdamsche Courant* van 11 juli 1752:

De Nieuwe Hollandsche Schouwburg of Verzameling van serieuse en vrolyke Danssen, Menuetten, en die door Leerlingen zeer gemaklyk op veelderly Muziek-Instrumenten gespeelt kunnen werden, door een vooraem Meester opgesteld, 2 Deelen, elk Deeltje kost 10 st en gebonden f 1, zyn te bekomen by J. Smit, Boek en Muziekverkoper in de Pylsteeg by de Warmoesstraet, by wien ook veelderly Muziek en Gelinieert Muziekpapier te bekomen is tot een civiele prys.

90 Universiteitsbibliotheek Utrecht, collectie muziekwetenschap Rar Mso 14.

91 Nederlands Muziek Instituut D14. Overigens is dit boekje voor klavier bedoeld.

92 Nederlands Muziek Instituut 4G82.

Het repertoire is zeker geschikt voor niet zo gevorderde amateurs. De handschriften geven inderdaad concrete aanwijzingen voor een gebruik als lesmateriaal; nog vaker echter kiest men het repertoire omwille van het repertoire zelf.

OPEN VRAGEN

Dansbegeleiding of louter speelvreugde?

Voor het daadwerkelijk begripen van de vrij plotselinge populariteit van de Hollandse deuntjes en van de teruggang na 1780 blijven nog enkele vragen liggen. Allereerst: speelde men de Hollandse deuntjes voor dansen? Van een behoorlijk aantal weten we immers zeker dat er in de herkomstculturen op gedanst werd, of dat nu was door ‘pluggen’ in bedenkelijke speelhuizen zoals beschreven door *'t Amsterdamsch Hoerdom* of door beroepsdansers in dienst bij de schouwburg.⁹³ Helaas zijn de gebruikte choreografieën niet genoteerd of de notaties zijn uit het zicht verdwenen. Ook rond de uitgaven wijzen tal van zaken op dans: de boektitels waarin stevast de nadruk op dansen ligt, de advertentieteksten,⁹⁴ de AABB-vorm die zelfs opgelegd wordt aan melodieën die bij gebruik als liedmelodie kennelijk een AB-vorm hadden. Gebruikte men de dansaanwijzingen uit buitenlandse uitgaven zoals van Playford, Feuillet of Rameau, die overigens slechts op een klein aantal van de Hollandse deuntjes betrekking hadden? Daarvoor lijken met name de choreografieën van Feuillet en Rameau te gecompliceerd en te theatraal.⁹⁵ Of werden de dansen mondeling en visueel doorgegeven?⁹⁶

Wilden de bezitters van de boeken of de handschriften wel dansen begeleiden met de Hollandse deuntjes, of hadden ze het spelen voor luisteraars voor ogen – wellicht ook eigen speelgenoegen, alleen of samen met anderen? Voor dat laatste is veel te zeggen. Dat de uitgevers in hun drukwerken alle melodieën volledig ongerubriceerd presenteerden, suggereert dat men in de eerste plaats veel (speel)melodieën wilde aanbieden. In de handschriften ligt dit genuanceerder. De banden van de Bolhuizen,

93 Met name *'t Amsterdamsch Hoerdom* uit 1681 beschrijft tal van speelhuispraktijken en noemt veel melodieën. En in een advertentie (Leydsche Courant, 24 december 1751) voor het tweede deel van *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg* schrijft de uitgever onder meer: *In dit Deeltje, bestaande in 60 Danzen, zynde alle nieuw en nooit gedrukt geweest, vind men veele Danzen en Airen, die op de Schouwburg gedanst worden, alle Vrolyk en Geestig*. Zie voor de dansen in de Amsterdamse Schouwburg ook Anna S. de Haas, *Het repertoire van de Amsterdamse Schouwburg 1700-1772* (Maastricht 2001).

94 Zie noot 89.

95 Zie noot 20.

96 Buiten de kringen van pluggen waren de pluggedansen onbekend, zie *'t Amsterdamsch Hoerdom* (1681), 29, 30 en 70; Cornelis van der Gon, *Het Scheeps leven* (Rotterdam: Pieter van der Veer 1714) vanaf 93, met name 103.

met name de grote laatste band, hebben aparte hoofdstukken voor menuetten, marsen, giga's, bourrees, contradansen en gavottes; die werden wellicht bij dansavonden gebruikt. Het Hollandse deuntjesrepertoire noteerden de Bolhuizen in andere secties, in de derde band aangeduid als 'Diverses Pieces de Musique', waar het vergezeld gaat van lange melodieën uit kunstmuziek⁹⁷ en 'airs' of 'aria's'. Niet een categorie waarbij men direct aan dansen denkt dus. Ook het handschrift van de 'buitenlandse spelman' heeft zulke secties. Speelde hij zijn Hollandse deuntjes niet voor dansers? Vele daarvan speelde hij wel uit het hoofd. Juist voor een dansmuzikant is de noodzaak daartoe vrij duidelijk: hij moet zien wat de dansers doen. *Volksmelodieën* is een ander voorbeeld; het register daarbij bevat een aparte lijst met de menuetten en een met de marsen. Zo konden ze snel gevonden worden in danssituaties.

Maskerade?

Wat betekende het genre voor de nieuwe gebruikers? De uitgevers benadrukten in titels en advertenties het Hollandse en boerse element. De prominente vermelding van *pluggedansen* verwees daarbij naar een onderklasse in de samenleving, naar uitschot, en tal van melodietitels dragen namen van voor beschaafde burgers toch hoogst bedenkelijke speelhuizen met hun drank, prostitutie en pluggengespuis. Elders heb ik geopperd dat de muziek een voor veel burgers positieve betekenis droeg, te beschrijven als muziek van 'gewone Hollanders, boers, wat banaal en recht door zee'.⁹⁸ Presenteerden deze nieuwe gebruikers zich als zodanig middels deze muziek? Was dat een betekenis waar zij behoefte aan hadden? Een tijdelijke identiteit, een vermomming die men als vorm van ontspanning waardeerde?

De nadruk op het 'Hollandse' en boerse karakter, zo sterk aanwezig in de titels van de uitgaven, is bij de handschriften bijna afwezig. Alleen op een binnentitelpagina van een handschrift uit ongeveer 1810, overigens met veel Franse dansen, vinden we er een aanduiding van (Afb. 9).⁹⁹ Ook vinden we in de melodietitels minder boeren en veel minder pluggen dan in de uitgaven.

Voor het frivole karakter geldt iets dergelijks. De aan het begin van dit artikel weergegeven passage uit *De jonge reiziger door Nederland* suggereert dat het genre inderdaad door de burgerij als (te) frivool ervaren werd. Ook hier helpen de onderzochte handschriften ons niet. De speelhuisnamen van melodieën zien we er wel, maar de handschriften werden jaren nadat de genoemde etablissementen waren gesloten, geschreven. De namen hoorden bij de melodieën, niet meer bij de speelhuizen. Ook zedige afkortingen van kennelijk scabreuze titelwoorden, zoals we die

97 Compleet met rusten van tien maten of meer, en soms eindigend op de terts. Zijn dit mogelijk partijen uit ensemblestukken?

98 Koning, 'Pluggen en pluggedansen', 129-133.

99 Nederlands Muziek Instituut, NMI 4 G 92.

regelmatig in de uitgaven zien, treffen we in de handschriften nauwelijks aan.¹⁰⁰ Meer in het algemeen lijkt het aandeel scabreuze melodietitels in de handschriften wat geringer dan in de publicaties.¹⁰¹

Afbeelding 9. Binnentitelpagina van het handschrift *Hollandsche Dansen behoorende aan W. de Bruyne*.



Hoe weinig we begrijpen wordt geïllustreerd door de Bolhuizen. De regentenfamilie behoorde in de achttiende eeuw tot het staatsgezinde kamp en later tot de patriotten.¹⁰² Deze stromingen stonden positiever tegenover Frankrijk en de Franse cultuur dan het Oranje-kamp, dat traditioneel meer op Engeland was gericht en ook de gewone man meer aansprak. In dat laatste kamp zou men de populariteit van de Hollandse deuntjes verwachten, als tegenwicht tegen de verfransing. Maar hoe dan te begrijpen dat juist de minder Oranjegezinde Jan van Bolhuis een duidelijk aandeel

100 Zoals *De k... op hooge Duijnen sat*, Nr. 214 in de *Boeren lietjes* van Roger, nr. 228 bij Mortier. *Kaa op hooge duinen*, vermeldt *Volksmelodieën*.

101 Opvallend is vooral de reeks 858-868 in Rogers *Boeren Lietjes*. Onder deze titels, die ogenschijnlijk een soort anale fixatie binnen de herkomstculturen suggereren, gaan melodieën met geheel andere namen uit de *Symphonies* van de in 1692 overleden Franse componist Gaultier schuil. Het scabreuze karakter van de betreffende melodietitels in Rogers uitgave kan iets zeggen over de betekenis die Roger of diens redacteur aan het genre wilde koppelen.

102 zie Feenstra, *Spinnen in het web* (2007), 143-146.

van deze deuntjes opnam, waaronder *Wilhelmus*, toch het lijflied van de Oranje-partij?¹⁰³

We weten nog meer over de Bolhuizen, met name over Jan. Die huwde een daglonersdochter, wat in zijn kringen absoluut niet te pas kwam. Er is gesuggereerd dat hij wel moest omdat hij haar zwanger gemaakt had,¹⁰⁴ maar gewoonlijk lieten hogere heren zich daardoor nog niet in een huwelijk met een vrouw uit de laagste klasse dwingen. Nee, uit Jans vriendschappen is op te maken dat hij sociale afstand niet als hindernis ervoer en positief stond tegenover gewone mensen.¹⁰⁵ En tegenover hun muziek, wil ik dan vermoeden, ook al gold die als frivool. De Bolhuizen waren niet vies van frivole zaken: vader en zoon verzamelden pornografische literatuur. Jan schreef zelfs een aantal pikante gedichten.¹⁰⁶

CONCLUSIES

Het onderzoek van de handschriften bevestigt hoezeer auditieve processen een rol speelden in het gebruik van het repertoire van melodieën zoals we dat aantreffen in de ‘grote Amsterdamse series’ en soortgelijke uitgaven uit de achttiende eeuw. Dat geldt met name vroeger in de eeuw. Waarschijnlijk stonden de personen die de handschriften vervaardigden toen nog dicht bij de muzikale praktijken binnen de herkomstculturen waaraan deze muziek ontleend was: de muzikwereld van de speelhuizen, jaarmarkten en kermissen, alsmede van de schouwburg.

Ook de veronderstelling dat veel nieuwe gebruikers in tegenstelling tot veel musici binnen de herkomstculturen amateurs waren en wellicht zelfs redelijk goede burgers vindt in het handschriftenonderzoek ondersteuning. Zij speelden viool, fluit of hobo. Of zij het repertoire net als hun professionele vakbroeders vooral voor dansers speelden en of ze daarbij een vorm van geïmproviseerd arrangeren toepasten, wordt uit dit onderzoek echter niet duidelijk. De suggestie van de uitgevers dat het genre passend is voor leerdoeleinden lijkt juist binnen deze amateurwereld inderdaad een praktijk te weerspiegelen, maar veelal vond men het genre op zich waardevol.

Dat de muziek tenslotte als echt Hollands, plomp, boers en frivool ervaren werd – wat de titels van veel van de uitgaven benadrukken – komt uit de handschriften niet sterk naar voren. Dat neemt niet weg dat het genre zeker deze betekenissen gedragen kan hebben.

103 Het *Wilhelmus* werd pas in de twintigste eeuw het nationale volkslied; in de achttiende eeuw was het politiek omstreden. In *Bolhuis 3* vinden we tevens een vrolijk danswijsje dat *Nieuw Wilhelmus* heet. Witvogel rangschikte *Wilhelmus* in zijn *Versamelingen* onder de *Boere Danssen*.

104 Feenstra, 146.

105 J. van Bolhuis, ‘De redger schaatste scheef’.

106 Feenstra, 146.

Door het bestuderen van de handschriften met Hollandse deuntjes krijgen we stap voor stap een beter begrip van de plaats van dit genre in de achttiende eeuw en van de manier waarop de muziekgebruikers ermee omgingen. In de herkomstculturen (speelhuis, kermis, theater) was deze muziek in handen van beroepsmusici die vaak uit het hoofd speelden. Met hand- en spandiensten van speellieden uit die kring, en van muzikuitgevers en hun redacteurs waaronder Estienne Roger en Servaas de Konink,¹⁰⁷ bogen enthousiaste amateurs zich vanaf 1700 over dit repertoire uit het uitgaansleven. Als commerciële belanghebbenden benadrukten de uitgevers het simpele, Hollandse karakter van het genre in de wetenschap dat een burgerlijke klanten-categorie juist daarvoor open stond. Daarbij schuwden ze de associatie met frivoliteit of banaliteit niet.

In de handschriften vinden we, naast enkele professionele muzikanten, vooral deze burgers terug. Een aantal van hen was van goeden huize. De associatie met wat lompe Hollanders en met frivoliteit was geen beletsel voor hen, integendeel mis-schien. Maar de handschriften benadrukken deze elementen minder dan de uitgevers die ze min of meer als reclameslogans hanteerden.

Legden de schrijvers van de manuscripten in het eerste deel van de achttiende eeuw hun oor nog veelal te luisteren bij de uit het hoofd spelende muzikanten uit de herkomstculturen, langzaam groeide de afstand tussen die muzikanten en de nieuwe gebruikers. De schrijvers ontleenden hun muziek meer en meer aan schriftelijke bronnen.

We weten niet goed welke plaats het spelen van de Hollandse deuntjes in het leven van de nieuwe gebruikers innam. In de herkomstculturen was het genre vooral dansmuziek en zo lijkt het ook in de uitgaven aangeboden te zijn, echter zonder choreografische aanwijzingen. Ook in de handschriften zijn die niet te vinden. De muziek die we naast de Hollandse deuntjes in de manuscripten aantreffen is eveneens grotendeels dansmuziek. Speelden de burgerlijke amateurs deze muziek voor dansers of puur voor eigen speelgenoege? Er zijn zeker aanwijzingen dat ze als leermateriaal gebruikt werd – zoals sommige uitgevers ze ook presenteerden – maar men lijkt de Hollandse deuntjes toch vooral om de deuntjes zelf gespeeld te hebben.

Zowel in de uitgaven als in de handschriften is de muziek meestal eenstemmig weergegeven, al weten we dat de melodieën in de herkomstculturen veelal begeleid werden. Misschien werd de begeleiding daar geïmproviseerd. Onder de nieuwe gebruikers zijn echter ook (amateur?)musici te zien die soms behoefte hebben aan uitgeschreven tegenstemmen, hoe simpel en voorspelbaar die ook lijken.

Na 1780 zien we geen nieuwe uitgaven binnen het genre meer. In handschriften vinden we het nog een aantal decennia, zij het vaak in gezelschap van ongespecificeerde en blijkbaar uitwisselbare (mode)dansmelodieën. De deuntjes vormen minder en minder een categorie op zich. Na 1820 zijn ze ook uit de handschriften verdwenen.

107 Zie Koning, 'De Amsterdamse dansmuziek-collecties', 177

SUMMARY

This socio-musicological contribution considers the popularity of a specific genre of short unison tunes in the Netherlands during the 18th century. The tunes' names are in Dutch, the prevalent form structure is AABB. Even the books in which they were published have Dutch titles, quite unlike most other music books issued by the music printers concerned. The book titles, many tunes' names and their form structure suggest that these were dance tunes, but though we know dancing was extremely popular at the time, no choreographies were included. The total number of tunes published exceeds 3,000, although this number is partly comprised of different versions of the same tunes. This quantity makes the repertory one of the largest bodies within the Dutch musical heritage of the period.

The publishers must have taken the repertory from the environments of the *speelhuys* (the Amsterdam combination of a music and dance hall with a brothel), fair and theatre stage. In recent studies concerning these publications and their musical and social backgrounds, I have formulated some hypotheses with regard to this music, the backgrounds of the 'new users', i.e. those using these books, and the ways in which it was used. In this article these hypotheses are confronted with 27 eighteenth-century Dutch music manuscripts that are at least partly dedicated to this repertory.

These manuscripts, with a multitude of mistakes in rhythmic notations and an abundance of melodic versions, clearly support the hypothesis that the early eighteenth-century repertory was adapted from musicians, probably semi-professionals, who rarely used scores. Evidence from the manuscripts also supports the hypothesis that the music printers did not cater to these professional musicians, but to amateurs with middle class – sometimes even upper middle class – backgrounds. Some publishers suggested that the books might be used for purposes of music education, yet playing for pleasure seems to have been the main aim of the new users.

A number of questions remain open. What was the new user's practice? Did they play with or without colleagues, for dancing purposes or just for fun? And what did the repertory mean to them culturally? Was it for them a representation of simple, down-to-earth Dutchmen, as the publishers' promotion through their book titles suggests? How did the new users relate to the associations of frivolity by the use of this music in rather frivolous or debauching sectors of nightlife?

APPENDIX

Lijst van voor het onderzoek geselecteerde manuscripten. Bij twijfel is geen muziek-instrument vermeld.

1. GRESSE, Universiteitsbibl. Utrecht Rar Msq 1, rond 1680, 52 melodieën voor klavier waaronder enkele Nederlandse.
2. MUSIJCK OP DE FIOEL EN MUSIJCK OPT' HACKBORT: miniatuurhandschriften uit het poppenhuis van Petronella Oortman, Rijksmuseum BK-NM-1010-160 (drie melodieën) en BK-NM-1010-159 (twee melodieën), uit 1683.
3. PETRONELLA DE LA COURT, vier miniatuurhandschriften in het poppenhuis van Petronella de la Court, Centraal Museum Utrecht, rond 1690, in totaal 13 melodieën.
4. FINSPONG 2, uit de collectie van de familie De Geer in kasteel Finspong, Norrköpings Stadbibliotek, Finspong-catalogusnr. 9098, rond 1690, 130 melodieën waaronder veel met alleen een aanduiding van de danscategorie, viool en trompet.
5. FINSPONG 1, idem, rond 1700, 85 melodieën, veel met Franse titels, later ook Nederlands.
6. MUSYQBOEK VAN H.D. HANEKUIJK 1702, Universiteitsbibliotheek Utrecht, Rar Mso 4, eerste hand vanaf 1702, tweede en derde hand rond 1720-1730, in totaal 181 melodieën voor hobo of fluit.
7. FÜR MAAGHDALENA DARREST, Koninklijke Bibliotheek Den Haag 133 K 26, rond 1720, 43 melodieën, klavier.
8. EDZERT JACOB TIAERDA VAN STARKENBORGH MIJN MUSYK BOECK ANNO 1720, Groninger Archieven, toegangsnummer 581, locatie 2.1.1.2.17 nr. 40, diverse schrijvers vanaf 1720; 14 duo's, 62 eenstemmige melodieën, verder geestelijke liederen, Franse voordrachtliederen en wat varia in andere handen.

9. ZANGWIJZEN VAN OUD-NEDERLANDSCHE VOLKSLIEDEREN, Universiteitsbibliotheek Amsterdam, Toonkunstcollectie 212 D 20, rond 1720-1730, latere schrijvers rond 1750, 290 melodieën, met name hobo.
10. MUSICQBOEK BEGONNEN DEN 8STEN OCTOBER ANNO 1740, Universiteitsbibliotheek Amsterdam, Toonkunstcollectie 212 D 21, vanaf 1740, 196 melodieën, waarschijnlijk viool.
11. BOLHUIS 1: handschrift met de namen M. van Bolhuis 1730, A.E. van Bolhuis 1764 en Jan van Bolhuis 1778, Nederlands Muziek Instituut 21 K 17, 287 melodieën waaronder veel met alleen een aanduiding van de danscategorie, viool.
12. BOLHUIS 2: handschrift met de namen M. van Bolhuis 1738 en Jan van Bolhuis 1773, Nederlands Muziek Instituut 21 K 16, 279 melodieën waaronder veel met alleen een aanduiding van de danscategorie, viool
13. BOLHUIS 3: handschrift met de namen Michel de Bolhuis 1739 en Jean de Bolhuis 1773, Groninger Archieven, toegangsnr. 493, locatie daarin 2.1.1.05.1.201, 419 melodieën waaronder veel met alleen een aanduiding van de danscategorie, viool.
14. SCHOFAERTS, handschrift op muziekpapier Louis en Henri van Dole, Koninklijke Bibliotheek Den Haag 133K28 (onder de naam Dole), belangrijkste schrijvers rond 1755-1760, 86 melodieën, viool.
15. SPRIET, handschrift op muziekpapier van de Amsterdamse boekverkoper Pieter Spriet, werkzaam van 1755-1771, Universiteitsbibliotheek Utrecht Rar Mso 7, 210 melodieën, viool.
16. TWEE BANDEN: 'VIOLINO' EN 'BASSO', Vlam-collectie van het Nederlands Muziek Instituut 4 E 59a/b, één schrijver, rond 1760, 126 melodieën waaronder veel met alleen een aanduiding van de danscategorie, viool (en bas)
17. 758 VOLKSMELODIEËN OF DANSWIJZEN, Universiteitsbibliotheek Amsterdam, Toonkunstcollectie 205 F 38/39, twee schrijvers rond 1765-1775, 758 melodieën, viool.
18. BUNDEL MET BOERENLIEDJES, Koninklijke Bibliotheek Den Haag 133 K 27, rond 1770, 69 melodieën, viool.
19. JAN MENTIOT, Nederlands Muziek Instituut, Vlam-collectie D 14, vanaf

- 1771, 57 stukken, voor een beperkt deel met Hollandse deuntjes, klavier.
20. NICOLAAS WIMMEL, handschrift op papier van de Amsterdamse muziek-dukker Olofsen, Vlam-collectie van het Nederlands Muziek Instituut 4 G 79, vanaf 1779, 45 melodieën, fluit of hobo.
 21. HANDSCHRIFT MET BIJSCHRIFT 'KETHEL BIJ SCHIEDAM', Universiteitsbibliotheek Utrecht Rar Mso 14, drie handen rond 1780, 157 melodieën, viool.
 22. HANDSCHRIFT MET PERKAMENT-OMSLAG, Vlam-collectie van het Nederlands Muziek Instituut 4 G 86, rond 1775-1810, 185 melodieën, viool.
 23. PETRUS-JOSEPHUS VANPELT, handschrift uit Maastricht, O.L. Vrouwebasiliiek Tongeren, hs. 81, 1786-1823, 467 melodieën, viool.
 24. CAREL EN WILLEM BALMER ANNO 1801, Universiteitsbibliotheek Amsterdam, Toonkunstcollectie 212 B 31, vanaf 1801, 46 melodieën, viool.
 25. W. DE BRUIJNE, handschrift op muziekpapier van Plattner, Rotterdam, Vlam-collectie van het Nederlands Muziek Instituut 4 G 92, rond 1810, 39 melodieën waaronder veel Franse dansen, viool.
 26. MUZIEKBOEK VAN WIEGER MICHIELS VISSER, Fries Historisch en Letterkundig Centrum Tresoar Hs 1400, vanaf 1817, 100 melodieën voor viool en 21 liederen.
 27. HANDSCHRIFT ZONDER AANDUIDING, Vlam-collectie van het Nederlands Muziek Instituut 4 G 85, rond 1820 (met *Wij leven vrij*), 167 melodieën, viool.