

# Op de wyse van 't Kan verkeeren

*Enkele aspecten van het liedboek van Bredero*

F. H. Matter

---

Dat Bredero's liedboek in dit artikel een centrale plaats inneemt, is niet veel meer dan toevallig. Sinds enige jaren is een heruitgave van zijn verzamelde werk bezig te verschijnen. In 1975 kwam het *Groot Lied-boeck* opnieuw van de pers<sup>1</sup> en de tekstuitgever, tevens hoofdredacteur van de gehele uitgave, verzocht mij een afzonderlijk deel te wijden aan de melodieën behorend bij het liedboek<sup>2</sup>. Wat hierna volgt, is een sterk gewijzigde versie van een aantal bladzijden uit de inleiding voor dat deel. Bij het herschrijven ervan heb ik mij vooral laten leiden door de vraag, wat de volkskundige zou kunnen interesseren in het werk van een dichter voor wie tot nu toe vrijwel alleen de neerlandistiek belangstelling heeft getoond. Het is zeker niet zo dat Bredero's liedboek voor de volkskunde belangrijker is dan andere liedboeken uit zijn tijd, ook al heet Bredero wel een volksdichter bij uitstek te zijn – mijns inziens een onjuiste kwalificatie. Wat ik in dit artikel wil duidelijk maken, kan in principe aan de hand van andere liedboeken uit de 17de eeuw óók gedemonstreerd worden. Wat hierna volgt is dan ook in die zin exemplarisch op te vatten. Drie vragen zullen met name aan de orde komen:

- a. Tot welke categorie van liedboeken behoorde Bredero's liedboek en wie waren de gebruikers?
- b. Hoe funktioneerde een gedrukt liedboek zoals dat van Bredero in de zangpraktijk van de 17de eeuw?
- c. Wat voor soort melodieën gebruikte Bredero en waar kwamen ze vandaan?

Alvorens deze agenda af te werken zal ik eerst het liedboek en zijn eigenaardigheden zeer beknopt beschrijven. Ter vermijding van misverstanden diene dat, waar hierna sprake is van 'liederen', steeds lied*teksten* zijn bedoeld, al dan niet voorzien van een melodie.

<sup>1</sup> G. A. Bredero, *Boertigh, amoreus, en aendachtigh Groot Lied-boeck*. [Deel I: Teksten.] Uitgeg. en toegel. door G. Stuiveling m.m.v. A. Keersmaekers, C.F.P. Stutterheim, F. Veenstra, C.A. Zaalberg. Culemborg 1975 (De werken van G. A. Bredero).

<sup>2</sup> F. H. Matter, *De melodieën van Bredero's liederen*, verz., ingel. en toegel. Culemborg 1978 (De werken van G. A. Bredero. *Boertigh, amoreus, en aendachtigh Groot Lied-boeck* [deel III]).

De meest bekende uitgave van Bredero's *Groot Lied-boeck*, in 1622 posthuum verschenen bij Cornelis Lodowijcksz. vander Plasse te Amsterdam, is een vierde of vijfde druk. Van eerdere uitgaven is alleen het *Geestigh Liedt-boecxken* (1621) bewaard gebleven (enig bekende exemplaar in KB Den Haag), terwijl het liedboek later nog enkele malen herdrukt is als onderdeel van uitgaven van *Alle de wercken*, voor het laatst in 1678. De uitgave van 1622, waarvan verder uitsluitend sprake zal zijn, bevat 177 liederen en een aantal spreekgedichten. Het boek heeft met de meeste liedboeken van zijn tijd gemeen dat het geen gedrukte muziek bevat. De liederen zijn zgn. *contrafacten*, wat wil zeggen dat ze zijn vervaardigd naar model en op de melodie van bestaande liederen waarvan de beginregel als 'wys', 'voys' of 'stemme' boven het nieuwgemaakte lied verschijnt: de wijsaanduiding. Niet zelden treedt de beginregel van een volgende strofe als wijsaanduiding op, soms een refrein, vaak ook een titel of combinaties van het een en het ander. In zijn oorspronkelijke, enge betekenis brengt een contrafact gegevens uit de ene context over in de andere, bv. van een profane in een religieuze, met behoud van kernwoorden, rijmen en melodie (m.a.w. strofevorm). In de ruimste betekenis maakt een contrafact gebruik van een bestaand lied als vorm-zonder-meer, een soort ezelsbrug, waarbij de melodie eventueel met een andere verwisseld kan worden. Deze werkwijze was in zwang van de 17de tot de 19de eeuw en manifesteert zich o.a. in het gelijktijdig gebruik van twee of meer wijsaanduidingen – vier en zelfs zes zijn geen uitzondering. Het lijkt erop dat de verscheidenheid van strofevormen in deze periode afneemt, de verwisselbaarheid van de melodieën dientengevolge toeneemt. Er zijn aanwijzingen dat Bredero tussen deze twee uitersten, bewust proces en mechanische handeling, een middenpositie inneemt, een probleem dat hier verder niet ter zake doet. Wie de door wijsaanduidingen aangeduide melodieën wil leren kennen, is uiteraard aangewezen op bronnen die gedrukte of geschreven muziek bevatten: een relatief klein aantal liedboeken, verder luit- en klavierboeken, bundels met vocale en instrumentale ensemblemuziek e.d. Er zijn op dit moment 65 melodieën voor Bredero's liedboek beschikbaar, behorend bij of bruikbaar voor 151 liedteksten; van 26 liederen is tot nu toe geen melodie gevonden. Het is overigens niet de eerste keer dat geprobeerd wordt het liedboek weer in het bezit van zijn melodieën te stellen. In 1918 heeft J. B. Schepers een bloemlezing uit Bredero's liederen het licht doen zien met muzikale medewerking van D. F. Scheurleer<sup>3</sup>, een jaar later heeft Julius Röntgen daar weer een keuze uit gemaakt en voorzien van pianobegeleidingen<sup>4</sup>, omstreeks 1933

<sup>3</sup> G. A. Bredero's *liefde en lied*. Bevattende zoo liederen als klinkdichten, uitgezocht en ingel. door J. B. Schepers. Amsterdam 1918.

<sup>4</sup> G. A. Bredero, *Lieder*. Zangwijzen met pianobegel. door Jul. Röntgen. Amsterdam 1919.

heeft F. R. Coers Frzn., merkwaardig apostel van de Groot-Nederlandse volkszang, uit Schepers' bloemlezing een volksuitgave samengesteld, eveneens met pianobegeleidingen<sup>5</sup>. Geen van de drie is bestand tegen de geringste kritiek.

Van de muziekbeoefening in huiselijke kring in Nederland gedurende de 16de en 17de eeuw weten we dat het eenstemmige lied, al dan niet met begeleiding, er een belangrijke plaats innam. Van geen ander muzikaal genre zijn zoveel bronnen bekend als van het lied<sup>6</sup>. Daar staat tegenover dat de melodieën slechts zeer ten dele bewaard zijn gebleven, terwijl wij hoegenaamd niets weten van de omstandigheden waaronder men zong. Benamingen van liederen die ons iets zeggen over de functie ervan, zijn er niet veel. 'Nieu-jaer-', 'Vastelavondt-' en 'May-liedekens' horen thuis in de jaarkringgebruiken die binnen de rederijderskamers in stand werden gehouden. 'Scheydt-liedekens' werden gezongen bij het afscheid van een bezoekende kamer. Overige soortnamen die iets concreets zeggen over de plaats waar en de gelegenheid waarbij werd gezongen, zijn 'bruylofts-liedekens' en, in mindere mate, 'tafel-liedekens'. De bruiloft was klaarblijkelijk een gelegenheid bij uitstek om te zingen. Iedereen die het bruidspaar met een attentie wilde verrassen, en natuurlijk ook het bruidspaar zelf, kon bij een dichter een bruiloftsgedicht bestellen en daar hoorde bijna altijd een lied bij. Niet zelden werden gedicht en lied in gedrukte vorm, als los blad of katern, aangeboden. Interessant is het verschil in waardering voor het een en het ander zoals dat tot uitdrukking komt in een schriftelijke overeenkomst met de dichter Jan Jansz. Starter uit 1622; in de minuut van de tekst zijn de volgende woorden doorgehaald: 'namelyck elck liedtje voor twee gl., elck Bruylofts gedicht voor zes gl. ende andere rymeryen naer advenant'<sup>7</sup>. Gezien het vermoedelijk grotere aantal arbeidsuren dat aan een gedicht werd besteed, schijnt dit een redelijke beloning. Men zou er evenwel ook een aanwijzing in kunnen zien van een toenemende emancipatie van de gesproken ten koste van de gezongen poëzie. Hoe dan ook: gezongen werd er op een bruiloft, maar niet alleen daar. Volgens ooggetuigen zong men 'in vrolijke Maaltyden (en) Gheselschappen'<sup>8</sup>, 'op weghe . . . in schuyten,

<sup>5</sup> G. A. Bredero, *Liederer*. Z. pl. en j. (Liederer van Groot-Nederland, verz. door F. R. Coers Frzn., nr. 243-262).

<sup>6</sup> D. F. Scheurleer, *Nederlandsche liedboeken. Lijst der in Nederland tot het jaar 1800 uitgegeven liedboeken*. 's Gravenhage 1908. Eerste [en enige] supplement: 1923. Het werk bevat ca. 4500 titels; hoewel daar talrijke doublures onder zijn, is het aantal bewaard gebleven liedboeken in werkelijkheid beduidend groter.

<sup>7</sup> W. J. C. Buitendijk, *Starter en Amsterdam*. - It Beaken 15 (1953) p. 200-210; 204.

<sup>8</sup> Voor-reden van G. A. Brederoos Gheestich Liedt-boecxken; vgl. G. A. Bredero, *Groot Lied-boeck* (ed. G. Stuiveling, zie noot 1) p. 16.

schepen en waghens t'alle plaetsen<sup>9</sup>, kortom overal waar mensen elkaar al dan niet vrijwillig ontmoetten. Verwijzingen naar individueel zingen vindt men eveneens bij Bredero<sup>10</sup>. Wát men zong was er uiteraard in hoge mate van afhankelijk waar en door wie er werd gezongen. Op een boerenbruiloft waar de gasten elkaar en zichzelf hadden volgegoten, waren ongetwijfeld heel andere geluiden te horen dan op een deftige partij in de stad. En de kleine man die met zijn gezin en zijn burenen de zondagmiddag had doorgebracht in een herberg even buiten de stad, zong op de terugweg misschien uit volle borst een eigentijdse pendant van 'En we gaan nog niet naar huis'. We moeten ernaar raden, want de bronnen die wij kennen, laten ons over die mensen en hun liederen in het onzekere.

Wat leren de liedboeken uit Bredero's tijd ons dan wèl? Om te beginnen dat er, naast veel mengvormen, twee herkenbare uitersten zijn: 'oude' en 'nieuwe' liedboeken. De oude bevatten een repertoire dat in grote trekken gelijk blijft, althans slechts geleidelijk wijzigingen ondergaat: traditionele balladen, wachter-, ruit- en historieliederen, kluchten, mei- en minneliederen, afgewisseld met 'alderhande Liedekens, die in geen ander Lietboecken en staen', zoals het titelblad van het *Aemstelredams amoreus Lietboeck* van 1589 zegt<sup>11</sup>. Dit liedboek vormt een van de schakels tussen enerzijds het zgn. *Antwerps liedboek* van 1544, waarmee het een kwart van zijn liederen gemeen heeft, anderzijds het twee eeuwen jongere *Oudt Haerlems Lied-boek*, 'den een-entertigsten Druk' van 1746, waarmee het nog altijd enkele liederen gemeen heeft. In die twee eeuwen vinden we een traditioneel liedrepertoire terug in een aantal liedboeken die we om die reden als 'oud' mogen kwalificeren<sup>12</sup>. Kenmerkend voor deze liedboeken is hun handzame formaat (klein 8° oblong) en hun goedkope uitvoering: weinig of geen illustraties, overvolle bladzijden, onverzorgde typografie en vanzelfspre-

<sup>9</sup> Gillis de Coster, *Den Blompot der gheestelijcker Liedekens* [...] Antwerpen 1614, Gheleyn Janssens, f. A3f.

<sup>10</sup> Vgl. o.a. Apollo den Voor-sangher, in het *Groot Lied-boeck* (ed. G. Stuiveling, zie noot 1) p. 21-30; 27.

<sup>11</sup> *Aemstelredams amoreus Lietboeck, nu nieuw wtgegaen* [...] Amsterdam 1589, Harmen Jansz. Muller.

<sup>12</sup> Dat zijn: het zgn. *Antwerps liedboek* (1544), *Aemstelredams amoreus Lietboeck* (1589), *Dubbelt verbeterd Amsterdamse Lied-boek* (tussen 1643 en 1670), *Haerlems oudt Liedt-boeck* (oudst bekende uitgave: ca. 1650, voorts de uitgaven van 1716 en 1746 en een drietal bewaard gebleven fragmenten, waarvan er één het jaartal 1682 draagt). Centraal in deze liedboeken staat het traditionele verhalende lied, met uitzondering van het *Aemstelredams amoreus Lietboeck*, dat een groter aantal mei- en minneliederen bevat die op hun beurt tevens de kern vormen van liedboeken als *Nieuw Amstelredams Lied-boeck* (1591) en *Nieuw groot Amstelredams Liedt-boeck* (1605). Ook deze mengvormen ben ik geneigd 'oud' te noemen, althans in vergelijking met wat straks 'nieuw' zal heten.

kend geen muziekdruk. Ze waren blijkbaar gemaakt om te worden versleten en die opzet is volledig geslaagd: alle genoemde liedboeken van deze categorie zijn slechts in één al dan niet volledig exemplaar bewaard gebleven, op één na waarvan ook het laatste exemplaar sinds kort als verloren moet worden beschouwd. Te vrezen is dan ook dat veel vergelijkbare liedboeken dit lot hebben gedeeld<sup>13</sup>. Wat tenslotte nog opvalt, is dat de bestemming van deze liedboeken gewoonlijk opengelaten wordt. Als er al een voorrede is, dan is dat een nietszeggend woordje tot de lezer of zanger, terwijl de titels geen bijzondere verwijzing naar een bepaalde groep bevatten:

In 1602 verschijnt in Amsterdam een liedboek waar een geheel andere geest uit spreekt: *Den nieuwen Lust-hof*<sup>14</sup>. De drukker laat aan het boek een waarschuwing tegen nadrukken voorafgaan, want, zegt hij, het boek bevat uitsluitend *nieuwe* liederen en gedichten; voorzover ik weet is die mededeling juist. Hij heeft het boek welbewust een overeenkomstige uitvoering gegeven: groot formaat (4° oblong), gevarieerde en verzorgde typografie, talrijke prachtige illustraties. Bovendien bevat het boek een klein voorwerk – voor een liedboek op zichzelf al iets nieuws. Maar het bijzondere belang ervan is wel dat de in sierlijke alexandrijnen gestelde voorrede zich richt tot één met name genoemde groep: de ‘eerbare jonge jeught’. Het boek zou in alle opzichten baanbrekend blijken, want het is het eerste van een lange reeks van liedboeken die nieuwe poëzie brengen in kostbare uitgaven die vrijwel zonder uitzondering uitdrukkelijk bestemd zijn voor de jeugd<sup>15</sup>. Twee ervan bevatten bovendien muziekdruk van hoge kwaliteit.

Dat het de dichters en uitgevers ernst was, de gunst van de jeugd te verwerven, blijkt uit de lange inleidende gedichten voor een aantal van deze liedboeken. Bredero’s ‘Apolloos aanspraack totte Nederlantsche Jonckheyte’, oorspronkelijk geschreven voor het liedboek *Apollo of Ghesangh der Musen* (1615), maar ook opgenomen in het *Groot Lied-boeck*, is met zijn 248 verzen wel het omvangrijkste. De meeste van die gedichten geven voor dat zij zich met name tot de jeugd richten, omdat die nu eenmaal chronisch verliefd zou zijn – en vrouw Venus of Apollo wil daar dan graag op rijm iets van zeggen. Ik heb de indruk dat een

<sup>13</sup> Als het *Oudt Haerlems Liede-boek* van 1746 inderdaad een 31ste druk is, dan zijn naar het zich laat aanzien 26 eerdere drukken verloren gegaan, wat zou neerkomen op ruim 80%.

<sup>14</sup> *Den nieuwen Lust-hof. Gheplant vol uytghelesene, welgherijmde* [...] *ghesanghen*. Amsterdam 1602, Herman de Buck voor Hans Mathysz.

<sup>15</sup> Behalve de drie herdrukken van *Den nieuwen Lust-hof* verschenen achtereenvolgens: *Den Bloem-hof van de Nederlantsche Jeucht* (1608 en 1610), Boudewijn Wellens’ *t’Vermaeck der Jeucht* (1612 en 1617), *Cupido’s Lusthof* (1613), *Apollo of Ghesangh der Musen* (1615), *Nieuwen Jeucht Spieghel* (ca. 1620), *Starters Friesche Lust-hof* (1621), *Venus Minne-giffens* en Bredero’s *Groot Lied-boeck* (1622), *Amsterdamsche Pegasus* en *Der Minnaers Harten Jacht* (1627).

andere, maar uiteraard nergens uitgesproken overweging deze is, dat de jeugd een interessante markt aan het worden is. In de beginnende welvaartsstaat rond het Twaalfjarig Bestand heeft een groeiend aantal jongeren geld in de zak. Bovendien wordt de jeugd nog niet in beslag genomen door huiselijke en zakelijke beslommingen, ze heeft meer vrije tijd dan de ouderen, ze is (inderdaad) vaker verliefd en geeft gemakkelijker iets moois cadeau, bv. een boek. Verder wordt jong blijkbaar identiek geacht aan modern, anti-traditioneel, gevoelig voor nieuwe stromingen in letterkunde, beeldende kunst en muziek. Ook daaraan appelleren de dichters in hun inleidende gedichten, zoals duidelijk tot uitdrukking komt in een sonnet in het voorwerk van Wellens' *t'Veermaeck der Jeucht* (1612), f. A3<sup>v</sup>:

CLINCK-DICHT.

Vande IONGHE DOCHTERS int ghenerael,  
tot berispinghe der berispers [. . .]

Berijmde Grijsaerts die van over vele jaren,  
Om te berispen al, ghenomen hebt u vreucht,  
Dewijl ghy min als niet, tot *s'Jeughts vermaeck* vermeugt,  
En voelt u leughtsche tijt, naer LETHES vliet ghevaren.

Het sonnet eindigt met een nadrukkelijke verwijzing naar poëzie in de *Nederlandse* taal, waaruit ik afleid dat de jeugd ook om haar afkeer van Latijn, latinismen en andere vreemde invloeden een gezocht publiek vormde. Dat bevestigt ook het sonnet 'Aen de Constlievende Jeught' in *Den Nederduytschen Helicon* (1610), f. A3<sup>v</sup>, een werk waarin juist voor de zuiverheid van de moedertaal een lans wordt gebroken.

Het is onwaarschijnlijk dat al deze blijken van afhankelijkheid evenzovele abstracties zouden zijn, gericht tot een denkbeeldig publiek. Integendeel, het gaat hier stellig om een reëel aanwezige, geïnteresseerde en koopkrachtige groep, zij het ook behorend tot een intellectuele en economische top laag. De 21 Amsterdamse 'Lyeffhebbers van de Nederduytsche poesy' die zich in 1622 voor een jaar garant stelden voor het levensonderhoud van Starter, waren zonder uitzondering *jonge* mensen<sup>16</sup>. Dichters en uitgevers van nieuwe poëzie hadden wel goed getaxeerd dat de jeugd een snel groeiend afzetgebied zou worden. De drukker Vincent Casteleyn zou ongeveer 25 jaar later, in het voorwoord van het *Haerlems oudt Liedt-boeck*, constateren: 'Men siet de Jeught deurgaens begheerigh naer spick-speldernieuwe Deuntjes'. Hij heeft daarom in dit liedboek alleen de oude liederen bijeengebracht, de nieuwe daarentegen afzonderlijk uitgegeven in 'den Nieuwen Haerlem-

<sup>16</sup> W. J. C. Buitendijk, *o.c.* (zie noot 8) p. 204.

schen Laurier-krans, die den Leser neffens dese bekomen kan'<sup>17</sup>. De oudste druk die wij van dit laatste liedboek bezitten, de zevende (1643), laat zien dat wat in die tijd de veeleisende jeugd aan 'nieuwe' liederen werd aangeboden, voor het overgrote deel niet in de schaduw kan staan van wat veertig jaar eerder in *Den nieuwen Lust-hof* terecht nieuw heette. Inhoud zowel als uitvoering zijn sindsdien massagoed geworden.

Ook Bredero's *Groot Lied-boeck* heeft alle eigenschappen van de liedboeken die op *Den nieuwen Lust-hof* volgden. Het is zeker niet het mooist uitgevoerde werk in de reeks, wel het omvangrijkste. Twee grote stukken in het voorwerk, de *Voor-reden* en *Apollo den Voor-sangher*, richten zich expliciet tot de jeugd. Het laatste stuk onderscheidt zich niet van wat de inleidingen op sommige andere liedboeken te zien geven: de gebruikelijke mythologische rimram, gevolgd door een toespraak tot het 'Maaghdelijck geslacht' dat verliefd is of het tenminste behoort te zijn. De *Voor-reden* daarentegen, gericht tot 'Maagden en Ionghelingen' samen, doet op een veel substantiëlere wijze een beroep op de gevoelens van de jeugd, met name op die van sympathie voor de moedertaal. Tot zover het milieu waarin het liedboek van Bredero, beschouwd als produkt van literaire en commerciële activiteit, thuis hoort.

Hoe funktioneerde een gedrukt liedboek zoals dat van Bredero in de zangpraktijk van de 17de eeuw? De vraag is gemakkelijker gesteld dan beantwoord, er zijn namelijk nogal wat onbekenden in het spel. Kennen we de dichter, althans zijn produkt, dan weten we nog niets van het publiek en zijn voorkeur noch van de uitgever en zijn oogmerken. En juist zij zijn het die een antwoord kunnen geven op de vraag of liederen in gedrukte liedboeken ook werkelijk werden gezongen. Wat kunnen wij hieromtrent uit die liedboeken zelf leren? Dat een gedrukt lied in de 17de eeuw een wijsaanduiding pleegt te hebben, bewijst op zichzelf natuurlijk niet dat het dan ook gezongen moet zijn. Het aanduiden van wijzen kan een tot traditie geworden formaliteit zijn geweest, gegroeid uit een oorspronkelijk zinvolle praktijk; in enkele gevallen is het uit te leggen als een eerbetoon aan de dichter wiens lied als model diende. Het feit dat dezelfde liederen in meer dan één liedboek kunnen voorkomen, betekent niet dat ze bekend waren, laat staan dat ze ook werden gezongen (ik ga er tenminste van uit dat er tussen bekendheid en gezongen worden een zeker verband bestaat). Het is namelijk niet ondenkbaar dat een uitgever aan de uitgave van een liedboek een soort marktonderzoekje vooraf

<sup>17</sup> Van de oude liederen zegt Casteleyn dat 'sommighe beter gherijmt zijn ende cierlijcker Voysen hebben'. Op grond van deze en andere uitlatingen concludeert Prick van Wely dat het *Haerlems oudt Liedt-boeck* 'mag gelden als een bewuste poging het oude lied weer in ere te herstellen'; vgl. Max Prick van Wely, *De bloeitijd van het Nederlandse volkslied vanaf het ontstaan tot aan de tweede helft van de zeventiende eeuw*. Haarlem <sup>2</sup>/[1965], p. 68. Ik moet vaststellen dat de auteur hier totaal voorbijgaat aan de commerciële oogmerken die uitgevers niet zelden hebben.

deed gaan, bijvoorbeeld vanwege de gewenste verhouding tussen oude en nieuwe liederen die het boek moest bevatten. Het is in dat geval zelfs niet uitgesloten dat 'oud' dank zij zo'n onderzoek als 'nieuw' aan de man werd gebracht – of omgekeerd, al naar het commercieel beter uitkwam<sup>18</sup>. Toch zou het niet verstandig zijn, op grond van wetenschappelijke twijfel in het geheel geen belang te hechten aan de verspreiding van liederen in druk. Dat minstens tien liederen van Bredero ook in andere liedboeken van andere uitgevers voorkomen, voor het laatst in het midden van de 18de eeuw, geeft een ander beeld dan wanneer het alle 177 liederen waren, of geen. Zegt het niets over hun bekendheid in brede lagen van de bevolking, dan toch over de waardering die zij blijkbaar van de zijde van sommige uitgevers ondervonden, een waardering die zowel van materiële als immateriële aard kon zijn<sup>19</sup>. Veelzeggender is het, dat tenminste veertien liederen van Bredero elders als *wijsaanduiding* gebruikt worden, eveneens tot het midden van de 18de eeuw. Want als een wijsaanduiding niet alleen een formele functie heeft, maar tevens een middel is om een melodie in herinnering te brengen, dan heeft een uitgever er alle belang bij, zijn liedboek niet door verouderde of anderszins onbegrijpelijke aanduidingen onbruikbaar te maken. Dat geldt voor een uitgever van luxe liedboeken in het eerste kwart van de 17de eeuw even goed als voor de firma S. en B. Koene die tegen het einde van de 18de eeuw de markt met voddens overstroomde. Het blijkt nu dat uitgevers en dichters wel degelijk met dit aspect van directe bruikbaarheid rekening hielden. Wie grote aantallen wijsaanduidingen uit een langere periode ordent, merkt dat daar een voortdurende golfbeweging in zit, een komen en gaan van steeds weer andere wijsaanduidingen die hetzij dezelfde, hetzij nieuwe melodieën blijken aan te duiden. Ik herinner even aan de beknopte omschrijving van het begrip *contrafact* eerder in dit artikel. In de praktijk kan een lied A, mits zelf voldoende bekend en behorend bij een voldoende bekende melodie, als wijsaanduiding dienst gaan doen bij lied B, C, D enz. Op zijn beurt kan lied B, onder dezelfde voorwaarden, wijsaanduiding worden bij lied C, D, E enz., in sommige gevallen zelfs weer bij A. Het ging er nu maar om, welke liederen en melodieën in de smaak vielen en welke niet. Een populaire tekst kon een minder populaire melodie misschien lange tijd in omloop houden, maar kreeg de tekst geen gelijkwaardige opvolger,

<sup>18</sup> Enige staaltjes van uitgeverspraktijken geeft Rolf Wilh. Brednich, *Das Lied als Ware*. – Jb. f. Volksliedforschung 19 (1974) p. 11–21.

<sup>19</sup> In J. P. Naeff, *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*. Gorinchem 1960 (diss. Leiden), wordt aan de liederen vrijwel geen aandacht geschonken. Naeff citeert (p. 34) een passage bij D. O. Dapper (1665) waar deze schrijft: 'Zyn [Bredero's] rymeryen en liedekens worden dagelijks noch gezongen.' Letterlijk dezelfde woorden gebruikt C. Commelin in 1693, waarbij Naeff terecht aantekent dat 'er geen reden (is) om aan te nemen dat zij in 1693 nog volle geldigheid bezaten' (p. 41). Eenzelfde terughoudendheid tegenover Dappers eerdere uitspraak is overigens evenmin misplaatst.

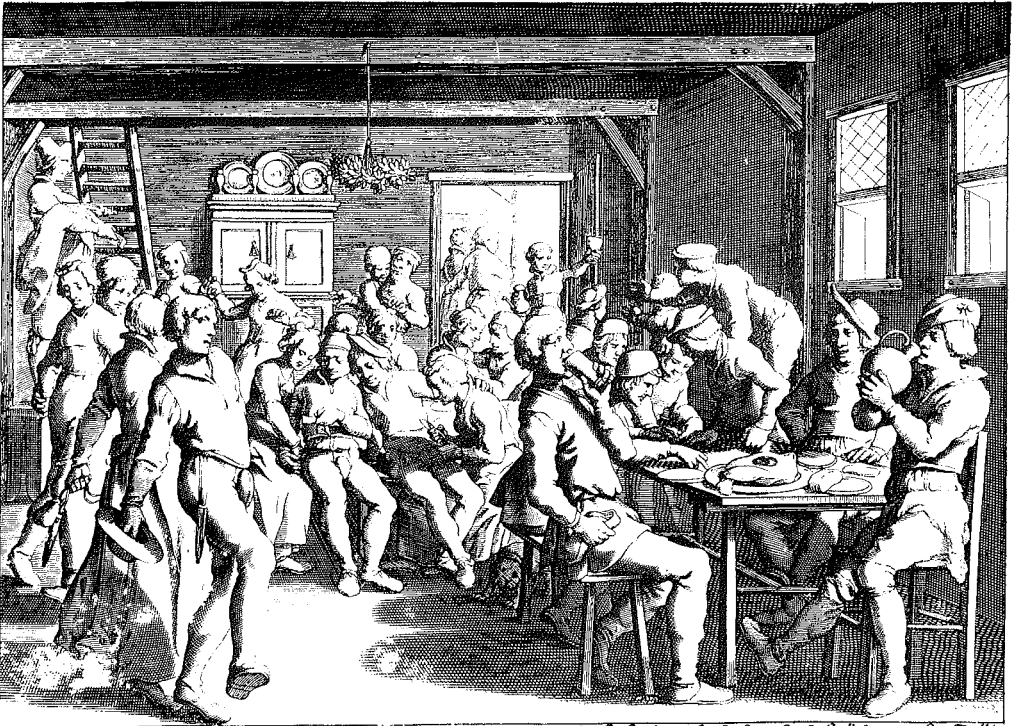


dan was de melodie ten dode opgeschreven. Een geliefde melodie kon steeds weer van nieuwe teksten worden voorzien, die zoals we zagen eventueel zelf weer bij hun opvolger(s) als wijsaanduiding konden gaan optreden. De golfbeweging die wij zien kan niet anders worden verklaard dan als neerslag van veranderingen in de smaak van het publiek, m.a.w. als de reactie van uitgevers op modeverschijnselen.

De positieve of negatieve waardering voor een liedtekst kon ook op de melodie afstralen. Zo kon een melodie, hoe ongerijmd dit ook moge lijken, aanstootgevend geacht worden op grond van een tekst die er ooit op vervaardigd was. Sommige melodieën lijken ook zelf te reageren op een hun aangemeten tekst, een verschijnsel waarin ook de waardering voor die tekst een rol kan hebben gespeeld. Een voorbeeld daarvan is Bredero's komisch-realistische schildering van messentrekkende boeren in *Boeren Geselschap*, het lied waarmee het *Groot Lied-boeck* opent: 'Arent Pieter Gysen, met Mieuwes, Jaap, en Leen'. De wijsaanduiding luidt: 'Stemme: 't Waren twee Gebroeders stout, &c.' In een bron van 1614 vinden we de bedoelde muziek in druk: een kalme en evenwichtige melodie, waarvan we mogen aannemen dat Bredero die bij benadering zó gekend heeft. Let u nu even op wat er gebeurt. Bredero's lied wordt in korte tijd ongemeen populair, we vinden het althans tot ver in de 18de eeuw terug in liedboek en op liedblad. Tengnagel rekende het lied tot de 'wyzen van de rechte ouwe snee, die nog daeglix vreugde baeren' (1640)<sup>20</sup>. De wijsaanduiding 't Waren twee Gebroeders stout', tussen haakjes een lied dat echt wel enige bekendheid genoot, komt sinds Bredero nauwelijks meer voor. Waar de melodie wordt genoemd, gebeurt dat voortaan bijna uitsluitend met de woorden 'Arent Pieter Gysen'; Bredero zelf is nota bene de eerste die dat doet, blijkbaar op goede gronden. Onder die naam ontmoeten we in het begin van de 18de eeuw ook de melodie zèlf weer: een druk en vitaal stuk muziek dat bijna onherkenbaar verschilt van zijn honderd jaar eerder vastgelegde voorganger. Een causaal verband is weliswaar niet regelrecht aantoonbaar, maar het komt mij voor dat het niet helemaal toevallig kan zijn dat met het populair(der) worden van de tekst zich een opvallende stijlverandering in de melodie blijkt te hebben voltrokken.

Met dit voorbeeld is de vërgaande variantenvorming van melodieën, die ook voor het liedboek met gedrukte muziek zo typerend is, intussen lang niet uitputtend verklaard. Het komt relatief zo zelden voor dat een melodie ongewijzigd van het ene in het andere liedboek terechtkomt, dat daar ook andere oorzaken voor moeten zijn. Dat zouden muzikale ondeskundigheid of onnauwkeurigheid kunnen zijn, of reëel bestaande verschillen, bv. van regionale aard. Het doet er in dit verband ook niet zo veel toe. Waar het om gaat, is dat uitgevers van liedboeken het

<sup>20</sup> M. G. Tengnagel, *Amsterdamsche Lindebladen*. Amsterdam 1640, geciteerd in J. P. Naeff, o.c. (zie noot 19) p. 34.



*Wie sal niet vanden Feest en boeskermis, walgen,  
Men doest anders niet als vreten swelgen badgen.*

*Men vedelt, springt en dans, men sackrijnt en men sluyt  
En eer de kennis scheid soo raakt het meken uyt.*

blijkbaar nodig vinden, veranderingen aan te brengen in wijsaanduidingen en melodieën. Ook Bredero's uitgever Vander Plasse deed dat, zij het dat het slechts in één geval aantoonbaar is. Hij deed dat stellig niet zó maar, maar welbewust. Wat Vander Plasse en zijn collega-uitgevers deden, is te begrijpen als: actualiseren, up-to-date maken, aanpassen aan een gewijzigde zangpraktijk. Een andere uitleg zou kunnen zijn, het ingrijpen van uitgevers te beschouwen als een poging om 'hun' melodieën in die praktijk ingang te doen vinden. Ik sluit die mogelijkheid niet geheel uit, al heb ik er moeite mee de doorsnee liedboekenproducent op te zadelen met dergelijke cultureel-bepaalde motieven, tenzij ook daar weer commerciële overwegingen aan ten grondslag zouden liggen. Een concreet voorbeeld is mij in elk geval niet bekend.

Aan de vraag naar de rol van de uitgever had eigenlijk een andere vraag vooraf moeten gaan: hoe ging de dichter zelf te werk, maakte hij zijn liederen (mede) met behulp van melodieën, zodat wij daaruit mogen concluderen dat hij ze ook voor de zangpraktijk bedoelde? Een vrij duidelijke aanwijzing geven enkele handschriften uit de periode om-

# Boeren Geselschap.

Stemme : 't Waren twee Gebroeders stout, &c.



Rent Pieter Gysf/ met Nieuwes/ Jaap/  
en Leen/ (t' samen heen/  
En klaasjen / en kloentjen / die trocken  
Da 't Doyp van Winckbeven:  
Wangt outwe Frangs/die gafsen Gangs/  
Die worden ofereen.

2. Arent Pieter Gysen die was so reyn int byupn/  
Sen hoedt met bloem stuwiel die sat hem byp wat  
Wat scheefjes en wat schupn/ kuyrn/  
Sos datse bloot/ ter nauwer noot  
Stongt hallif op sen kuyrn.

3. Maer Nieuwes/ en Leentjen/ en Jaapje/  
Klaas en kloen

Die waren e kleedt noch op het outot fitsoen/  
In 't root/ in 't wit/ in 't groen/  
In 't grijs/ in 't graeuw/ in 't paers/ in 't blaewt/  
Gelijck de Hupslup doen.

4. Als nou dit vollickje te Winckbeven anquam/  
Daer bongdese keesje/en Teunis/en Jan Schyam/  
En Dirck van Dremerdam/  
Mit Spinen Sloop/ en Jan de Doot/  
Met Tijs/ en Warent Sam.

5. De Mepjes bande Decht/en bande Winckbeuurt  
Die hadden heur tuchje te wongderlijck eschuurt/  
E se waren so gcuurt//  
Maer dencht iens Fp// had lange Sp  
Hur Onger-riem eshuurt.

6. Sp gingen in 't felsip: daar worden so eschzangst  
Schoncken/ gesongen/ gedezumelt en gedangst/

Gedobbelt en gefangst/  
Men riep om wijn/ het most soo sijn/  
Elck Boerman was en Langst.

7. Maer Nieuwes en Trijn tje/die soete slechte slop  
Die liepen met menkander uptten hups in 't Hopy/  
Met sulck gefickelkop/  
En sulck gewoet/ orch 't was soo soet/  
Mijn docht het was soo moy.

8. Kellwerige Arent/ die trock het ierste mes/  
Tuege Diets Karack-hoost/ en Kozselige kies/  
Maer Wangt van Kaallenes/  
Die nam een greep/ hy kreegh een keep/  
Met noch een boer vijf ses.

9. De Mepjes die liepen / en lieten dat geschil/  
Kannen noch handelaers/ noch niet en stonger stil:  
Maer kloens die slack/ en hul  
Soo dapper upt/ dat een Deen-puyp  
Daer doot ter aerden vil.

10. Spinen nam de rooster, de beusem/ en de tangh/  
En wurepse Ebbert en Krelis vuer de wangh/  
Het goetjen gingh sen gangh/  
Het sp deat 't glas/ of waer 't dan was/  
Mijn blyven was niet langh. (moet/

11. Ghy Heeren, ghy Burgers/ broom en wel ge  
Mpd der Boeren fcesten/ sp sijn selden soo soet  
Of 't kost pemant zyn bloet/  
En dunct met mijn/ een roemer Wijn/  
Dat is jou wel soo goet.

't Kan verkeeren.

streeks 1600, waarin de wijsaanduidingen hetzij in een ander soort schrift zijn ingevuld (dus niet beslist door een andere hand), hetzij oningevuld zijn gebleven; in het laatste geval staat er alleen: 'Op de wijze' of woorden van dergelijke strekking<sup>21</sup>. In het eerste geval kan een grafische verduidelijking of verfraaiing bedoeld zijn<sup>22</sup>, in het laatste kennelijk niet. Wat kan het-dan te betekenen hebben? Ik stel me er het volgende bij voor. Een dichter, laten we hem A noemen, schrijft een lied op een hem bekende melodie. Hij kent er echter geen tekst bij, laat de wijsaanduiding dan ook open en zingt bij gelegenheid collega B de

<sup>21</sup> Dit is o.a. het geval in het hs. liedboek van de Leidse rederijker Anthonis Buytevest (ca. 1600), Leiden, Gemeentearchief: Gildenarchief nr. 1474; in de hs. verzameling van liederen van de Leidse kamer *Liefd' es 't fundament* (1561-1628), Leiden, Gemeentearchief: Gildenarchief nr. 1473; in het hs. liedboek van Ariaenken de Gyselaer (ca. 1600), Rotterdam, Gemeentebibl.: 96 E 13.

<sup>22</sup> Dit is kennelijk het geval in het hs. van Adriaen de Vos (1616-'18), Leiden, UB: BPL 2812. Ook in het gedrukte liedboek worden gewoonlijk de wijsaanduiding en de tekst typografisch van elkaar onderscheiden.

melodie voor. B zegt: 'Dat ken ik als *Nu leef ick in 't verdriet*' en zo kan de bedoelde wijs alsnog worden ingevuld. Tot zover de feitelijke verklaring van het merkwaardige verschijnsel. Het verhaal kan echter een vervolg krijgen wanneer A na enige tijd weer een lied schrijft op dezelfde melodie. Het is volstrekt normaal dat hij zich ook deze keer wel de melodie maar niet de tekst herinnert. Hij raadpleegt nu collega C en deze zegt: 'Dat is het lied *Als ick uyt wand'len ga.*' Zich van geen kwaad bewust vult A ook deze wijsaanduiding in en toevallig komen beide liederen samen in een nieuw liedboek terecht, in dit geval het *Groot Lied-boeck* van Bredero, waaraan het voorbeeld ontleend is. Daar staan beide wijsaanduidingen dus, elk op haar manier, te verwijzen naar *dezelfde* melodie. De uitgever had nu kunnen ingrijpen en één van beide kunnen vervangen of ze bij ieder lied allebei gebruiken. Hij heeft dat niet gedaan en ik ken ook geen andere voorbeelden waarin om een dergelijke reden aantoonbaar is ingegrepen. Voorbeelden van dit dubbel gebruik van wijsaanduidingen zijn er overigens legio. Ook mijn laatste argument is aan Bredero zelf ontleend en wel aan de twee liederen waarvoor hij klaarblijkelijk de verkeerde wijsaanduiding gebruikt<sup>23</sup>. Tenzij hier een onhandige ingreep van de uitgever in het spel is geweest, tonen deze beide plaatsaans aan dat Bredero zich hier niet aan de *tekst* van het aangehaalde lied oriënteerde en conformeerde, maar aan een *melodie* die, naar hij ten onrechte meende, bij die tekst hoorde.

Al deze aanwijzingen samen sluiten naar mijn mening de mogelijkheid uit dat het slechts om theoretische, 'papieren' melodieën zou gaan. Integendeel, ik ben ervan overtuigd dat achter het levenloze materiaal dat ons langs schriftelijke weg bereikt heeft, een levendige zangpraktijk schuil gaat. In die praktijk hebben heel duidelijk 'moderne' factoren als smaak, mode, marktmechanisme en reclame een aanzienlijke rol gespeeld. Het is intussen niet waarschijnlijk dat Bredero zelf zich van één van deze dingen bewust is geweest. Het enige wat hem interesseerde, was of bepaalde melodieën voor zijn doel bruikbaar waren en of hij ze mooi vond. Of ze ook voldoende bekend waren, heeft hij zich misschien niet eens altijd afgevraagd, maar daar had hij dan ook een uitgever voor. Daardoor is het *Groot Lied-boeck* in zijn argeloosheid een belangrijke bron van informatie, mits men rekening houdt met de op de achtergrond werkzame factoren.

Wat voor soort melodieën gebruikte Bredero en waar kwamen ze vandaan? Of Bredero zijn melodieën zó gekend heeft als ze ons in andere bronnen bewaard gebleven en nu opnieuw uitgegeven zijn, weten we niet met zekerheid. In een aantal gevallen is aantoonbaar dat hij een melodie in een andere vorm heeft gekend, in enkele gevallen zelfs een geheel andere melodie dan die ons beschikbaar is. Dat heeft het mij met name

<sup>23</sup> *Groot Lied-boeck* (ed. G. Stuijveling, zie noot 1) p. 241 en 389.

moelijk gemaakt, eventuele relaties tussen teksten en melodieën vast te stellen, een probleem waarop ik hier niet verder wil ingaan, maar dat voor de neerlandicus zeker van belang is. Nog moeilijker is het, het milieu aan te geven waarin de door Bredero gebruikte melodieën circuleerden, niet alleen omdat we die slechts uit de tweede hand kennen, maar ook omdat bepaalde individuele accenten in de keuze van melodieën, zoals we die bijvoorbeeld aantreffen bij Hooft en Starter (zie hierna), bij Bredero geheel schijnen te ontbreken: er is weinig systeem in zijn melodieën te ontdekken. In het beste geval is van een aantal afzonderlijke melodieën vast te stellen, in welke kringen ze in zwang waren. De indruk die ik van het geheel van melodieën heb – en ik beperk mij hier tot een zeer grove aanduiding – is dat ze behoren tot het repertoire van de niet al te vooruitstrevende kleine burgerij, kunnende lezen, schrijven, wijs houden en misschien een weinig luit of citer spelen, een groep die van muziek en literatuur niet méér verlangt dan divertissement, verfraaiing van het kleine maar toch niet zo slechte burgerleven, even goed als mooie meubeltjes en een nette buitenboel dat zijn. Niemand kan echter bewijzen dat Bredero's keuze van zijn melodieën representatief is voor zijn tijd en omgeving, zoals ook het tegendeel niet bewezen kan worden; het is zelfs de vraag wat we met zo'n bewijs zouden opschieten. We moeten wèl aannemen dat Bredero's melodieën een *persoonlijke* keuze vormden uit een naar omvang nog niet vastgestelde, maar immense voorraad melodieën. Er zijn immers geen bronnen uit zijn tijd die ook maar bij benadering dezelfde keuze bevatten als het *Groot Lied-boeck*<sup>24</sup>. Met Hooft heeft Bredero veel melodieën gemeen, o.a. enkele zeer oude, maar het accent ligt bij Hooft toch heel duidelijk op het Italiaanse (solo-)madrigaal en het moderne Franse air de cour. Met Starter heeft Bredero, vreemd genoeg, heel weinig melodieën gemeen. De auteur van de *Friesche Lust-hof* bedient zich krachtens zijn afkomst uiteraard graag van Engelse melodieën, maar nauwelijks minder van het ongecompliceerde Franse en Italiaanse (dans)lied, als geheel een wat moderner, zo men wil: modieuzer repertoire dan Bredero en Hooft. Modern kan men Bredero's keuze bezwaarlijk noemen. Er zijn maar enkele echt nieuwe melodieën onder, een handvol is 100 jaar of ouder, het overgrote deel heeft een zichtbare leeftijd van 25 tot 50 jaar. De meest zinvolle karakteristiek van Bredero's melodieën is dan ook misschien dat ze tot een *gevestigd* repertoire lijken te behoren.

Dan nu de haast onvermijdelijke vraag naar de verhouding tussen Nederlandse en buitenlandse melodieën in het *Groot Lied-boeck*. Ik stel voorop dat ik er nog altijd niet achter ben, hoe men zo iets als de 'nationaliteit' van een melodie zou kunnen vaststellen, enkele gevallen

<sup>24</sup> Enkele voorbeelden, uitgedrukt in afgeronde percentages: van de melodieën behorend bij de liederen van Hooft komt 55% niet bij Bredero voor, ook niet onder andere namen; voor de *Bloemhof* van 1608 is dat 65%, voor die van 1610: 60%; *Cupido's Lusthof* (1613): 65%; *Nieuwen Jeucht Spieghele* (ca. 1620): 70%; Starters *Friesche Lust-hof* (1621): 75%.

met duidelijk idiomatische eigenschappen daargelaten. Als voorbeeld moge dienen de melodie die wordt aangeduid als 'O schoonste personagie' of 'Sei tanto gratiosa' en die, als we de bronnen mogen geloven, een van de populairste melodieën van de 17de eeuw is geweest – alleen Bredero schreef er al twaalf teksten op. Zelfs een leek herkent in deze overgevoelige, om niet te zeggen fragiele melodie een Italiaanse hand. Dat klopt ook, want het blijkt de bovenstem van een vijfstemmig madrigaal van de Italiaan Giovanni Ferretti te zijn. Op de vraag waarom die melodie nu juist in ons koude kikkerland zo geliefd is geworden, moet ik evenwel het antwoord schuldig blijven. Het voorbeeld helpt mij echter wèl, de buitensporige opwinding te relativiseren die door sommige auteurs aan de dag werd en wordt gelegd, waar ze het hebben over het verval van het Nederlandse lied en het verloren gaan van het Nederlandse volkseigen ten gevolge van kwade invloeden vanuit het buitenland, vooral in de 17de eeuw<sup>25</sup>. Met name heffen zij dan de beschuldigende vinger naar het goddeloze Frankrijk. Zij baseren hun veroordeling mede op de talrijke wijsaanduidingen in een vreemde taal (vnl. Frans, Engels en Italiaans) die zij in Nederlandse liedboeken aantreffen, niet opmerkend dat er onder de aanduidingen in het Nederlands nog veel méér 'buitenlandse' melodieën schuilen. Zelfs Bredero, die doorgaat voor onze meest volkseigen dichter van de 17de eeuw en in zijn *Spaanschen Brabander* een afkeer van alle buitenlanders aan de dag legt, bedient zich – grotendeels zonder het zelf te weten – van melodieën die voor de helft of meer uit het buitenland afkomstig zijn, althans opvallende relaties met het buitenland blijken te onderhouden. De werkelijkheid is dat een groot deel van de in Nederland circulerende melodieën *internationaal* bezit is geweest, en waarlijk niet alleen in de 17de eeuw, maar ook eerder. Die erkenning lijkt mij dan ook een veel gezonder uitgangspunt dan gejammer en geweeklaag over 'oneigen liedgoed' en andere lelijke germanismen.

Interessanter dan het voorafgaande is de verhouding tussen Noord- en Zuid-Nederland zoals die in het *Groot Lied-boeck* tot uitdrukking komt. Men heeft wel gemeend dat Bredero zich, vooral in de *Spaanschen Brabander*, mede namens Holland en Amsterdam afzet tegen alles wat zich als Zuidnederlands aandient. Al is de door en door voze figuur van de hoofdpersoon Jerolimo zeker niet toevallig een Brabander; Bredero's houding tegenover het zuiden wordt ook wel positiever

<sup>25</sup> Om te beginnen H. F. Wirth, *Der Untergang des niederländischen Volksliedes*. Haag 1911; voorts onder invloed van Wirth: J. Pollmann, *Ons eigen volkslied*. Amsterdam 1935 (diss. Nijmegen), speciaal p. 110vv: 'Hoe we veroverd werden'; tenslotte in het kielzog van Pollmann: Paul Collaer, *La musique populaire traditionnelle en Belgique*. Bruxelles 1974 (Acad. Rle. de Belgique. Mémoires de la Classe des Beau-Arts, Coll. in-4° – 2e série, Tome XIV fasc. lab).

beoordeeld<sup>26</sup>. Uit het liedboek is op te maken dat Bredero, Holland en Amsterdam minstens zoveel aan Zuid-Nederland te danken hebben als omgekeerd. Vier liederen van Bredero zijn tot nu toe in Zuidnederlandse bronnen aangetroffen<sup>27</sup>. Daar staat tegenover dat ik niet minder dan 26 keer een beroep heb moeten doen op een Zuidnederlandse bron om een lied van Bredero van zijn melodie te kunnen voorzien, een aantal dat weliswaar niet geheel representatief is, maar wel te denken geeft. Ook de geografische spreiding van bronnen die dezelfde melodieën of wijsaanduidingen bevatten als het *Groot Lied-boeck* wekt sterk de indruk dat Zuid-Nederland meer aan het noorden doorgeeft dan andersom. Een tweede, minder stellige indruk is dat dit met name gebeurt via doopsgezinde kanalen. De emigratie van Zuidnederlandse doopsgezinden naar het noorden, begonnen omstreeks 1567 en een hoogtepunt bereikend na 1585, is zo grondig geweest dat na het midden van de 17de eeuw in Vlaanderen en Brabant geen doperse concentraties van betekenis meer worden aangetroffen<sup>28</sup>. In het noorden vormden de doopsgezinden zo niet de bloem van de natie, dan toch een groep van niet te onderschatten sociaal, cultureel en economisch belang, zij het ook zeer in zichzelf verdeeld<sup>29</sup>. Of zij ook een belangrijk aandeel hadden in de georganiseerde rederijkerij, heb ik niet bevestigd gevonden. Te oordelen aan beider melodieënrepertoire zou dat heel wel het geval kunnen zijn. Dat is van zo uitgesproken traditioneel karakter dat bijvoorbeeld de helft van Bredero's melodieën er niet in voorkomt, als wijsaanduiding noch in natura. Het is bij het zien van de melodieën al bijna voorspelbaar welke dat zijn. Dat bij de overige melodieën de doopsgezinde bronnen ruim of zelfs met een meerderheid vertegenwoordigd zijn, is op zichzelf geen wonder. De dopersen waren vanouds een even rijm- als heilbegerig volksdeel en hebben ons daarvan in hun liedboeken een onnoemelijk aantal getuigen nagelaten. Het blijkt echter dat doopsgezinde bronnen een melodieënrepertoire bevatten dat op opvallende wijze samengaat met Zuidnederlandse, althans katholieke bronnen, in enkele gevallen ook met erkende rederijkersbronnen. Bovendien zijn er aanwijzingen dat Bredero in doopsgezinde kringen geen onbekende was. Nader onderzoek zal moeten uitwijzen of de Zuidnederlandse doopsgezinden

<sup>26</sup> A. Keersmaekers, *Bredero en de zuidelijke Nederlanden*. [In:] Rondon Bredero. Culemborg 1970, p. 41-70. J. G. C. A. Briels, 'Reyn genuecht'. *Zuidnederlandse kamers van Rhetorica in Noord-Nederland*. - Bijdr. tot de Geschiedenis [Brabant] 57 (1974) p. 3-89; 21.

<sup>27</sup> *Groot Lied-boeck* (ed. G. Stuiveling, zie noot 1) p. 62: O Jannetje mijn soete beck; p. 67: Nu Heereman, nu Jong-gesel; p. 594: Wie boven al zijn God bemind; voorts: Sint dat gy mijn gedachten (niet in het *Groot Lied-boeck*; vgl. A. Keersmaekers (zie noot 26) p. 62).

<sup>28</sup> A. L. E. Verheyden, *Geschiedenis der Doopsgezinden in de zuidelijke Nederlanden in de XVIe eeuw*. Brussel 1959 (Verh. Kon. Vlaamse Acad. v. Wetensch., Lett. en Schone Kunsten van België, Klasse der Lett. nr. 36), p. 153vv.

<sup>29</sup> N. van der Zijpp, *Geschiedenis der Doopsgezinden in Nederland*. Arnhem 1952, p. 149vv.

inderdaad in zo grote mate verantwoordelijk zijn geweest voor de verspreiding van liedmelodieën, al dan niet in samenhang met de kamers van rhetorica, als Bredero's liedboek lijkt te suggereren.

---

## Summary

---

The author of this article on the Dutch poet G. A. Bredero's songbook (Amsterdam 1622) investigates:

- to what type of songbook it belongs and who used it;
- how a songbook such as Bredero's in which verbal references to popular songs replaced all printed music fitted into the 17th century tradition of singing;
- the kind and origin of the tunes referred to.