

Zingen in een kleine taal*

De muzikale taalkeuze van Nederland

Louis Peter Grijp

Enkele jaren geleden had een internationaal songfestival voor jongeren plaats. De kandidaten vertolkten hun liedjes traditiegetrouw in de eigen taal. Alleen de Nederlandse deelnemster zong in het Engels. "Dan kunnen de kinderen mij over de hele wereld verstaan", aldus de jeugdige Rotterdamse.

Dit kleine voorval activeert een aantal vooroordelen over Nederlanders, taal en zingen. 'Nederlanders zingen niet graag in de eigen taal', is er zo een. Het zangeresje offerde wel erg gemakkelijk haar taal op aan haar drang tot internationale communicatie – of aan haar gezonde drang om te winnen. In het algemeen staan Nederlanders niet bekend om de liefde voor hun taal. Wij verleren het Nederlands in recordsnelheid wanneer we emigreren, en sedert Ritzens voorstel het Engels als voertaal op de universiteiten in te voeren verkeert het buitenland in de veronderstelling dat Nederlanders hun taal aan het afschaffen zijn. Gebrek aan waardering voor eigen taal en literatuur spoort ook met het populaire zelfbeeld van het zwakke nationale zelfbewustzijn. Huizinga reeds sprak van 'nationale zelfverguizing'.¹ Zingen staat te boek als een activiteit die de groepsidentiteit in hoge mate versterkt – men denke aan gemeentezang, verenigingsliederen en nationale hymnes.² Maar 'Frisia non cantat'. 'Het Nederlands is geen taal om te zingen', vinden wij. Met het zingen in de eigen taal raken we de achillespees van het Nederlandse volksbewustzijn.

Een internationale zangwedstrijd lijkt de ideale gelegenheid om enkele van de zojuist geciteerde vooroordelen te toetsen. Welke taal kiezen Nederlanders bijvoorbeeld tijdens het Eurovisie Songfestival? Tegenwoordig stelt het reglement weliswaar de eigen taal verplicht, maar in de periode 1973-1977 stond het de deelnemers vrij in een andere taal te zingen. De taalkeuze in die vijf jaren laat opmerkelijke verschillen zien tussen de deelnemende landen (fig. 1). De Skandinavische landen, die hadden aangedrongen op de taalvrijheid, kozen stelselmatig voor het Engels; zuidelijke kandidaten, met name de Romaanse landen, bleven hun eigen taal trouw. Van de overige landen gedroeg Nederland zich het meest 'Skandinavisch' en zong drie van de vijf keer in het Engels, eenmaal zelfs een liedje dat ook in de voorrondes Engelstalig was.³ Vlaanderen volgde Nederland op de voet: van de drie jaren dat in het Nederlands gezongen had kunnen worden – België zingt normaliter het ene jaar Frans, het andere Nederlands – werd er één keer Nederlands gezongen, één keer half-Nederlands, half-Engels, en één keer helemaal in het Engels. In de twee 'Franse' jaren bleef het Frans. De uitslagen van de onderzochte vijf jaren suggereren dat het gebruik van een 'grote' taal inderdaad de kans op winst bevordert: drie van de vijf winnende liedjes gingen in het Engels, twee in het Frans.



De Nederlandse bijdrage aan het Eurovisie Songfestival 1974:
Ik zie een ster alias *I see a star*.

Het zou iets te gemakkelijk zijn de taalkeuze bij het Songfestival te beschouwen als de rechtstreekse uitdrukking van de liefde van een natie voor zijn eigen taal. De procedures die aan de taalkeuze voorafgingen, verschilden per land. En in Zweden, dat nota bene op de vrije taalkeuze had aangedrongen, weerklonken luide protesten toen daar in 1975 het festival werd gehouden en er voor het oog van heel Europa niet in de eigen taal gezongen werd. Toch bieden de vijf 'vrije' jaren van het Songfestival een unieke mogelijkheid om de muzikale taalkeuze van Nederland op een internationale schaal af te lezen – en ze bevestigen het vermoeden dat zingende Nederlanders gemakkelijk op een 'grotere' taal overschakelen, al blijken er landen te zijn waar dat nog makkelijker gaat.

	1973	1974	1975	1976	1977
Groot-Brittannië	E	E	E	<input type="checkbox"/> E	E
Ierland	E	E	E	E	E
Noorwegen	e	e	e	e	No
Finland	e	e	e	e	?
Zweden	e	<input type="checkbox"/> e	e	-	e
Nederland	N	e	<input type="checkbox"/> e	E	N
België	N	F	N/e	F	E
Duitsland	D	D	D	D	E
Zwitserland	F	D	D	E	?
Italië	I	I	I	I/E	I
Luxemburg	<input type="checkbox"/> F	F	F	F	F
Frankrijk	F	F	F	F	<input type="checkbox"/> F
Spanje	S	S	S	S	S
Portugal	P	P	P	P	P

Fig. 1. De talen waarin door een aantal landen werd gezongen tijdens het Eurovisie Songfestival in de periode 1973-77.⁴ Een kleine letter (e) geeft aan dat het liedje weliswaar in het Engels werd gezongen, maar dat dat niet de originele taal van het liedje is. Winnende liedjes staan in een .

Het Songfestival illustreert in een notedop het centrale thema van deze bundel: de *taalkeuze* van Nederlanders als het om muziek gaat. We vragen ons twee dingen af: welke taal kiezen Nederlanders in verschillende muzikale situaties en welke motieven spelen daarbij een rol?

De culturele en muzikale processen die ten grondslag liggen aan die taalkeuze zijn bij 'natuurlijke' genres ingewikkelder dan bij het Songfestival. Uitgangspunt is dat elk vocaal muziekgenre in beginsel zijn eigen taal heeft en dat die taal innig verbonden is met de muzikale stijl. Vaak wordt die stijl ook gedefinieerd met behulp van taal en land van herkomst: bijvoorbeeld het Italiaanse madrigaal, het Duitse romantische lied, het Franse chanson, Amerikaanse rock. Wanneer de muziekstijl een ander land bereikt, komt de taal mee: het zijn vaak musici uit het land van oorsprong die de stijl introduceren, hetzij in levende lijve, hetzij via de media. Daarna kan een proces van toeëigening optreden: lokale musici voeren de nieuwe, buitenlandse muziek uit, en eventueel

gaan lokale componisten zich de stijl eigen maken. Nemen zij dan ook de taal over of wordt deze aangepast? In het laatste geval moet een conventie worden doorbroken. Het is te verwachten dat de barrières in verschillende genres niet even hoog zijn, en dat de keuzen verschillend zullen uitvallen.

De in deze bundel gevolgde strategie is de taalkeuze te bestuderen in een aantal uiteenlopende genres die in Nederland zijn beoefend, uit heden en verleden. Voor enkele genres – opera, kerkmuziek, popmuziek, hedendaagse ‘klassieke’ muziek – wordt de taalkeuze door specialisten nader onderzocht. Om tot een algemene oplossing, een verklaringsmodel te komen, zal ik hun bevindingen in het onderstaande combineren met soortgelijke gegevens afkomstig uit andere genres, voorzover die aan bestaande literatuur zijn te ontlelen of met eenvoudige steekproeven kunnen worden vastgesteld.

Eerst noem ik de belangrijkste factoren waarvan te verwachten is dat ze van invloed zijn op de taalkeuze. In de eerste plaats is dat de *verstaanbaarheid*. Muziekgenres en muzikale situaties waarin de verstaanbaarheid van groot belang wordt geacht, tenderen naar het Nederlands. Dat is het geval bij muziektheatrale vormen, vooral wanneer er gesproken tekst bij is betrokken – musical bijvoorbeeld –, en bij genres waarvoor belangstelling bestaat bij publieksgroepen die over weinig talenkennis beschikken. Verstaanbaarheid is ook cruciaal wanneer Nederlandse musici de buitenlandse markt willen bereiken – dan wordt uiteraard juist niet voor het Nederlands gekozen. Bij het criterium van de verstaanbaarheid speelt een economisch motief mee. Een tweede basisfactor is de *symboliek*, de verwijzing naar buitenmuzikale betekenissen. Symbolische factoren die voor de eigen taal pleiten, hebben te maken met *identiteit*, bijvoorbeeld vaderlandsliefde; factoren die er tegen pleiten zijn de wens tot sociale en culturele distinctie, de hang naar het exotische of het rituele en de behoefte deel te hebben aan een mondiale cultuur. Een derde groep factoren is *artistiek* van aard; ze kunnen wederom zowel vóór als tegen het Nederlands pleiten. Enerzijds is er het veelgehoorde argument dat vreemde talen beter zingen en klinken dan het Nederlands, zeker in relatie tot bepaalde stijlen. Anderzijds verhoogt het componeren en zingen in de eigen taal de directheid van de muzikale communicatie. De affiniteit van een componist of zanger met de taal speelt daarbij natuurlijk een rol. De specifieke eigenschappen van het Nederlands als zangtaal kunnen zowel positief als – vaker – negatief worden geïnterpreteerd. ‘Stug maar ook lief’, karakteriseert de doorgewinterde musicalvertaler Seth Gaaikema de taal – en dat is positief bedoeld.⁵ G, ij en ui zijn onder zangers beruchte klanken, en ook de talrijke stomme uitgangen werken niet echt mee – uitgangen die het Nederlands overigens deelt met het Duits.

Voor het theoretisch kader is het voorts van belang zich te realiseren op welke facetten van de muziek de taalkeuze betrekking heeft en wie de ‘taalkiezers’ zijn. Daarbij kunnen we niet alleen letten op de productie van muziek, maar ook op distributie en consumptie. De taalkeuze van componisten is de meest voor de hand liggende invalshoek, zeker wanneer we naar het verleden kijken. Hun producten zijn immers traditioneel het onderwerp van de muziekgeschiedenis, want beter bewaard dan gegevens over de vluchtige muziekpraktijk.

Daarnaast zijn voor ons doel vertalingen van het grootste belang; meer dan de individuele keuzes van oorspronkelijke kunstenaars weerspiegelen ze de behoeften van het publiek. We bevinden ons dan op het niveau van producenten en uitvoerenden. We kunnen ook kijken naar het muziekaanbod in de media en in platenzaken, of naar het koop-, afstem- en bezoekgedrag van het muziekpubliek. Bij deze benadering zien we het Nederlands op zijn 'kleinst'. Wie een willekeurige Nederlandse muzikzender aanzet, hoort immers tien tegen één⁶ zingen in een vreemde taal – vaak door buitenlandse vocalisten – en het aanbod op geluidsdragers is navenant.

Historische genres

De Middeleeuwen

Al in de Middeleeuwen was het niet vanzelfsprekend dat Nederlanders in het Nederlands zongen – voor zover we dan al van Nederlanders en Nederlands kunnen spreken. Henric van Veldeke, werkzaam in Limburg aan het einde van de twaalfde eeuw, lijkt te hebben gekozen voor zijn eigen Maaslandse dialect, gekleurd naar het Hoogduits van de *Minnesang* aan het keizerlijke hof. Ook de dichtende hertog Jan I van Brabant, van huis uit Franstalig, schreef zijn liederen in een taal die varieerde van een zeer oostelijk Nederlands tot Hoogduits. Tijdens het bewind van zijn vader, Hendrik III, was het Brusselse hof juist een centrum van de Franse liedkunst geweest. De nabijheid van de invloedrijke Duitse *Minnesang* en de liedkunst van de Franse *trouvères* lijkt remmend te hebben gewerkt op het ontstaan van een Nederlandstalige hoofse zangcultuur.⁷ De enige liederen die we uit die vroegste tijd kennen in een voor ons herkenbaar Nederlands, zijn de mystieke zangen van Hadewych (Brabant, midden dertiende eeuw).⁸

In professionele, polyfone composities van wereldlijke aard vindt men het Nederlands pas rond 1400 aan het Haagse hof, waar de componist Martinus Fabri werkzaam was. Van hem kennen we twee Franstalige en twee Nederlandstalige werken.⁹ Voor een verklaring van Fabri's taalkeuze moeten we vragen naar de taal van de hoogste elite, de hoftaal. In Den Haag werd inderdaad naast het internationale Frans een variabel compromis gesproken tussen het Hoogduits van de vorst, Albrecht van Beieren, en het autochtone Hollands.¹⁰

De Renaissance

Vruchtbaarder voor onze vraagstelling is de periode van de late vijftiende en zestiende eeuw, die in de muziekgeschiedenis als die van de 'Nederlanders' te boek staat. Er is dan inmiddels een grote stroom eenstemmige liederen in het Nederlands zichtbaar geworden, zowel geestelijk als wereldlijk. Uit dezelfde tijd is ook een substantieel corpus meerstemmige muziek in de Nederlandse taal overgeleverd. Het is de enige periode waarin 'Nederlandse' muziek internationaal als toonaangevend werd beschouwd. (Ik gebruik aanhalingstekens omdat deze 'Nederlanders' behalve uit het huidige Nederland voornamelijk uit wat nu België en Noord-Frankrijk is afkomstig waren en zich vaak aan buitenlandse

hoven vestigden, onder meer in Frankrijk, Italië en Beieren. Lang niet alle 'Nederlandse' componisten zullen dus Nederlands hebben gesproken.) De Nederlandstalige composities betreffen in de eerste plaats de Nederlandse pendant van het toen zo populaire Franse polyfone *chanson*. De 'Nederlanders' van wie we op grond van hun geboorteplaats mogen aannemen dat ze het Nederlands beheersten, produceerden echter aanzienlijk meer Frans- dan Nederlandstalige chansons (fig. 2); althans, er zijn er meer overgeleverd. Van componisten die in het buitenland carrière maakten, zoals Adriaen Willaert en Philippus de Monte, zijn zelfs in het geheel geen Nederlandstalige werken bekend. Opmerkelijk is voorts dat de Nederlandstalige composities in buitenlandse bronnen meestal zonder tekst staan opgetekend. Die van Jacob Obrecht zijn bijvoorbeeld alleen bekend uit een Spaans handschrift, waarin slechts de tekstincipits worden vermeld. *Een vrolic wesen*, een internationale 'hit' van de Antwerpse componist Jacob Barbireau (1455/56-1491), werd in het buitenland van Franse en Duitse tekst voorzien of instrumentaal uitgevoerd.¹¹ Het lag dus niet aan de kwaliteit van de muziek. Het is de Nederlandse taal die, zelfs in de glorie-dagen van de Nederlandse muziek, voor buitenlanders een belemmering is geweest.

Componist (werkzaam te)	Jaartallen	Frans	Ned.	Italiaans
1. <i>Componisten van wie Nederlandstalige werken bekend zijn</i>				
Alexander Agricola (Milaan, Cambrai, Napels, Frankrijk, Bourgondië)	1446-1506	42	2	3
Jacob Obrecht (Utrecht, Bergen op Zoom, Cambrai, Brugge, Ferrara)	ca. 1450-1518	9	17	
Mattheus Pipelare (Antwerpen, Den Bosch)	ca. 1450-ca. 1515	4	4	
Pierre de la Rue (Siena, Den Bosch, Bourgondië, Spanje, Kortrijk, Mechelen)	ca. 1460-1518	31	1	
Johannes Ghiselin (Florence, Ferrara, Bergen op Zoom)	werkzaam 1491-1517	13	4	
Jeroen Vinders (verblijfplaats onbekend)	werkzaam 1510-1550	0	3	
Lupus Hellinck (Brugge)	ca. 1496-1541	6	4	
Clemens non Papa (Brugge, Den Bosch)	ca. 1510/15- 1555/56	79	7 (+160)	

Componist (werkzaam te)	Jaartallen	Frans	Ned.	Italiaans
Gherardus Mes (verblijfplaats onbekend)	werkzaam 1561	0	0 (+159)	
Josquin Baston (Oostenrijk, Dene- marken, Polen, Saksen, Zweden?)	werkzaam 1542-1563	30	6	
Gheerkin de Hondt (Brugge, Den Bosch, Friesland)	werkzaam 1539-1547	8	1	
Totaal		222	49 (+319)	3
<i>2. Componisten van wie geen Nederlandstalige werken bekend zijn</i>				
Johannes Ockeghem (Antwerpen, Moulins, Franse hof)	ca. 1410-1497	21	0	
Adriaen Willaert (Ferrara, Venetië)	ca. 1490-1562	63	0	81
Cypriaen de Rore (Ferrara, Brussel, Parma)	1515/16-1565	7	0	125
Hubert Waelrant (Antwerpen)	1516/17-1595	34	0	63
Philippus de Monte (Napels, Antwerpen, Engeland, Rome, Wenen)	1521-1603	ca. 50	0	ca. 1100

Fig. 2. Aantallen overgeleverde wereldlijke werken van vermoedelijk Nederlandstalige componisten uit de vijftiende en zestiende eeuw, uitgesplitst naar taal. Tussen haakjes aantallen Nederlandstalige geestelijke werken.¹²

De Nederlandstalige composities waren kennelijk bedoeld voor de thuismarkt. Of er daar veel vraag naar was, is niet helemaal duidelijk. De Antwerpse uitgever Tielman Susato plaatste in zijn *Ierste musyck boexken* (1551) met 'amoreuse liedekens in onser Nederduytscher¹³ talen' een oproep aan alle 'constighe geesten' composities in te sturen voor een serie Nederlandstalige muziekbundels die hij in gedachten had. Alles was welkom: liederen (in de zin van meerstemmige bewerkingen van volksliederen) en andere stukken op rijm of in proza, wereldlijk zowel als geestelijk. Interessant is Susato's motivatie, voortkomend uit een vaderlands gevoel *avant la lettre*: Waarom zou men in onze moedertaal niet even fraaie en kunstige muziek kunnen maken als in het Frans en het Italiaans? En als Nederlandstalige muziek even mooi kan zijn als andere, waarom zou men dan aan die andere talen de voorkeur geven? We moeten ons juist inspannen 'onse

vaderlandsche musycke' algemeen ingang te doen vinden, aldus Susato. Zijn woorden doen vermoeden dat het enthousiasme van het publiek groter kon.

De serie is er overigens wel gekomen. Na twee amoureuze bundels volgden de beroemde *Souterliedekens* van Clemens non Papa en Gerardus Mes, goed voor tweemaal meer dan 150 composities (1556/7, 1561). Niet lang daarna gaven ook enkele andere uitgevers Nederlandstalige bundels uit.¹⁴ Al met al kunnen we spreken van een opmerkelijke belangstelling voor Nederlandstalige muziek in de tweede helft van de zestiende eeuw, vooral in het Zuiden. Het volkslied diende daarbij vaak als inspiratiebron – evenals in Frankrijk en Duitsland overigens.

Kerkmuziek

De meerstemmige zettingen van de *Souterliedekens* – psalmberijmingen op eenstemmige melodieën (1540) – bevestigen deze belangstelling, maar verwijzen tevens naar een geheel andere behoefte: het zingen van geestelijke liederen in de volkstaal. Talrijke geestelijke volksliederen uit de late Middeleeuwen getuigden hier al van, maar met de Hervorming komt het Nederlands ook de kerk binnen en verdrijft het Latijn. Het is hier de factor verstaanbaarheid, en daarmee toegankelijkheid voor alle gelovigen tot de Heilige Schrift, die de doorslag geeft – een van de pijlers van het protestantisme. De katholieken zouden nog vier eeuwen moeten wachten voordat ook zij hun liturgische liederen in het Nederlands mochten zingen. Het boeiende, langdurige proces dat hieraan voorafging wordt beschreven in de bijdrage van Vernooij. Wanneer het eindelijk zover is, wordt ook de keerzijde van de verstaanbaarheid duidelijk. Het Nederlands blijkt de rituele dimensie van het Latijn te missen, aldus Vernooij. Het alledaagse van de eigen taal staat de sensatie van het verhevene en rituele in de weg.

Iets vergelijkbaars kan ook bij protestanten een rol spelen, maar dan met omgekeerd effect. Sommige Amerikanen van Nederlandse afkomst beheersen het Nederlands niet meer actief, maar zingen nog wel psalmen in het Nederlands, tijdens speciale kerkdiensten. Ze vinden de Nederlandse psalmen veel mooier dan de Engelse. Het Nederlands is voor deze Amerikanen een archaische taal, die de traditie van het voorvaderlijke, orthodoxe geloof symboliseert.¹⁵

De Gouden Eeuw

Terug naar de historische ontwikkeling. In de Gouden Eeuw, na het wegvallen van het kerkelijke maecenaat – de koorscholen waren het geheim van het 'Nederlandse' succes geweest – raakte de Noordnederlandse muziek hopeloos achterop. In 1603 verscheen de bundel *Hollandsche Madrigalen* van de Leidse organist Cornelis Schuyt, die nog wortelde in de oude katholieke traditie. Zijn motivatie om Nederlandse teksten te gebruiken doet enigszins denken aan die van Susato: Schuyt wilde met zijn publicatie aantonen dat "onse taele niet onbequaem en is om de vrolijkheit die inde Musycke verheyscht wordet, sangwijs lustig uyt te drukken". Blijkbaar was niet iedereen van de muzikale kwaliteit van het Nederlands overtuigd. Jan Pietersz Sweelinck (1562-1621) schreef composities in het

Latijn, Frans en Italiaans, maar niet in het Nederlands.¹⁶ Hetzelfde geldt voor Constantijn Huygens, die veel van zijn vaderland en moedertaal hield, maar de Republiek in muzikaal opzicht als een 'barbarij' beschouwde. In het oeuvre van Schuyt staat één bundel *Hollandsche Madrigalen* tegenover tenminste vier Italiaanse.¹⁷ Met ingang van Schuyts werk verdrong het madrigaal, of meer in het algemeen de Italiaanse stijl, het Franse chanson als stilistisch model voor Nederlandstalige composities. De eerstvolgende Nederlandstalige madrigaalbundel, van de Haarlemse stadsmuzikant Cornelis Tymensz Padbrué, zette een nieuwe trend door teksten van hoge literaire kwaliteit te kiezen, in dit geval de *Kusjes* van Westerbaen (1631). Padbrué zette in de jaren '40 veel Vondel op muziek, overwegend geestelijke teksten, op uitnodiging van Vondel zelf. Joan Albert Ban publiceerde in 1642 zijn *Zangbloemzel* met madrigaalachtige composities op teksten van Hooft, Huygens en Tesselschade; Cornelis de Leeuw toonzette geestelijke poëzie van Camphuysen (1639), Hugo de Groot (1640) en Vondel (1646); Anthony Pannekoek eveneens Camphuysen en wereldlijke gedichten van D. Jonctys (1646); en Joan Du-Sart liederen van Krul en Hooft (1653).¹⁸

De laatste van dit rijtje, Du-Sart, liet zich in de opdracht van zijn bundel *Zang-wortel* kritisch uit over zijn Nederlandse collega's die in vreemde talen

Verdwynenden Oorlogh.

Met 5 stem. H O O G H - S T E M.

D Enkt *ff*: denkt hoe den woe-

sten Mars, Denkt hoe den woe- sten Mars, noch

onlaux *ff*: plagh te brom- men, En met ghe-

krats,krats *ff*: van 't zwaerdt, En met ghe-krats,krats *ff*: *ff*: *ff*: *ff*: van 't

Zwaert, door het getrom, trom *ff*: *ff*: *ff*: *ff*: door het getrom, trom *ff*: *ff*:

ff: *ff*: *ff*: *ff*: der trommen, Sloeg slag, slag op slag *ff*: allarm *ff*: *ff*: al-

larm *ff*: *ff*: *ff*: dat men'gen kloeken heldt, dat *ff*: deed smo- ren

E 2

Altpartij uit Joan Du-Sart, *Zang-wortel en gheestelijke spruit* (1653).

componeerden. De muziek zou tot grote volmaaktheid zijn gestegen, aldus Du-Sart, als zij Nederlandstalige muziek hadden geschreven,

“vermits de ghuer van den zang in 't verstaan der Woorden, en 't ghrootste sieraadt van 't zingen in 't uit-beelden van droeve met een droevighe, en blye vaarzen met een blye stem, bestaat. Hier kunnen nocht haar toonen de Duitse [=Nederlandse] Zang-makers, die Latynsche oft Fransche woorden met zang bekleeden, en ze niet verstaan, nocht hun keel de Zangers, nocht hun ooren de Toe-hoorders, die daar onkundigh in zyn, na-zetten. Voegh hier noch by, dat zy (door ongewoonte) in Neder-duitsche zang-stukken stuiten, en alzo vreemdelingen in haar Vader-landt schynen: en daar door den Toe-hoorderen 't voornaamste vermaak, en der zang de ziel ontrukken.”

Met andere woorden, het begrip van de tekst is essentieel om met muziek emoties op te roepen. Het gebruik van vreemde talen impliceert echter dat componisten, zangers noch luisteraars de tekst begrijpen en deze voldoende recht doen wedervaren. Bovendien 'stuiten' de zangers in Nederlandstalige muziek: ze komen er niet door heen omdat ze er geen ervaring mee hebben. Du-Sarts hoofdmotief is van esthetische aard – conform de affectenleer van de Barok –, al beluisteren we ook enig chauvinisme in zijn oproep dat “alle Duitse Zangmakers de handt an 't werk slaan, en met my zigh in Needer-landt als Neederlanders laten hooren.”¹⁹

Du-Sarts opmerking over de 'ongewoonte' van de zangers om in het Nederlands te zingen doet vermoeden dat de Nederlandstalige madrigalen en motetten, hoe aardig en interessant ook, slechts een bescheiden plaatsje innamen binnen de vaderlandse muziekpraktijk. Kwantitatief zowel als kwalitatief had het buitenland inderdaad veel meer te bieden voor de Nederlanders die dit soort meerstemmige muziek uitvoerden: amateur-musici uit de betere standen, die zich in *collegia musica* verenigden. Enkele bewaard gebleven inventarissen, die een indruk geven van het repertoire van dergelijke gezelschappen, geven aan hoe we

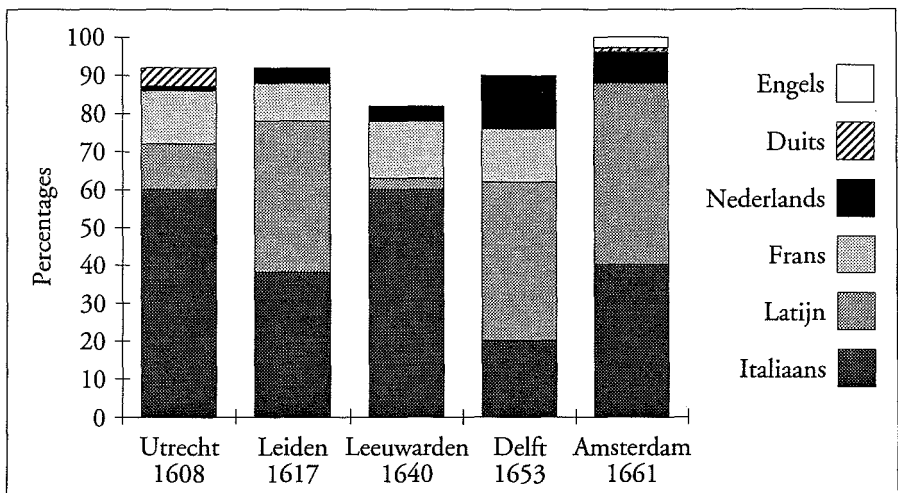


Fig. 3. Muziekboeken in Nederlandse inventarissen 1608-1661.

ons de verhoudingen in de eerste helft van de Gouden Eeuw moeten voorstellen (fig. 3).²⁰ Het Italiaans met zijn madrigalen en *canzonette* blijkt oppermachtig. In sommige inventarissen is evenwel het Latijn (missen, motetten) in de meerderheid, wat ongetwijfeld verband houdt met de gezindte van de betreffende bezitter. Frans is opmerkelijk minder vertegenwoordigd. En zowaar, van de genoemde Nederlandstalige bundels vinden we er ook zo nu en dan een paar terug in de inventarissen – niet verwonderlijk wanneer we bedenken dat twee van de inventarissen aan componisten toebehoren (Schuyt en Pannekoeck). Duits- en Engelstalige muziek is zeer zeldzaam.

De kortstondige mode van Nederlandstalige madrigalen op literaire teksten die tegen het midden van de zeventiende eeuw was ontstaan, kunnen we interpreteren als een uiting van het groeiende zelfbewustzijn van de jonge Republiek. Al sedert het einde van de zestiende eeuw was sprake van een typisch-renaissancistische positieve herwaardering van het Nederlands.²¹ De muzikale bijdrage vormt een bescheiden parallel met de opmerkelijke bloei die de literatuur in deze periode doormaakte. Sommige dichters reageerden verrast op de belangstelling van muzikale zijde. P.C. Hooft voelde zich vereerd dat Joan Albert Ban zich verwaardigd had zijn “waterlandsche Muzen in ’t pak te steeken” en maakte zich zorgen dat “dit hoofsche gewaadt haare boersheit maar te meer beschaamen” zou. Met andere woorden, Hoofts eenvoudig-Hollandse woorden zouden verbleken bij Bans elegante, Italiaans georiënteerde muziekstijl.²²

Hooft en andere dichters waren gewoon hun liedteksten op bestaande muziek te dichten (de zogenoemde contrafactuur), niet dat componisten hun gedichten op muziek zetten. Eenstemmige liederen waren niet zozeer bedoeld voor toegewijde muzikamateurs maar voor iedereen die wilde zingen, geschoold of ongeschoold, in allerlei situaties: tijdens uitstapjes, thuis, bij feesten en partijen, onder het werk. Noten lezen was niet nodig, want de melodie werd met een wijsaanduiding aangegeven. ‘Volksliederen’ kunnen we deze liederen moeilijk noemen, want ook de elite – en dan vooral het jeugdige deel ervan – zong ze, evenzeer als dienstmeisjes en matrozen. In het Nederlands dus. Alleen bij de welgestelde jongelui bemerkt men dat ze ook wel Franse of Italiaanse liedjes zongen. Zo zien we in modieuze liedboekjes van de jaren ’40 en ’50 zo nu en dan Franse liedjes verschijnen. Het leeuwendeel is echter ook hier Nederlands.²³ Chauvinisme speelt geen rol, immers, eenstemmige liederen werden traditioneel in het Nederlands gezongen. Wel is het opmerkelijk dat de melodieën in de Gouden Eeuw voor het overgrote deel van buitenlandse herkomst zijn, vooral Frans, Engels en Italiaans. Wanneer een melodie Nederland bereikte, werd de tekst soms eerst vertaald – ‘O nuict jalouse nuict’ werd bijvoorbeeld ‘O nacht jaloerse nacht’ – maar daarna maakte men er steeds weer nieuwe teksten op.

Dat brengt ons op een merkwaardige lacune. Nederlandse componisten verzuimden in de vroege zeventiende eeuw in te spelen op een internationale trend van hoofse liederen, die zich oriënteerde op het volkslied: de *airs de cour* van onder meer Boësset en Guédron uit Frankrijk en de Engelse *ayres* van John Dowland en vele anderen.²⁴ Pas tegen het einde van de zeventiende eeuw begonnen componisten als Servaas de Koninck, Hans Anders, Johan Schenck en

David Petersen strofische liederen in het Nederlands te schrijven op teksten van dichters als Abraham Alewyn en Cornelis Sweerts. Laatstgenoemde plaatst in zijn *Inleiding tot de Zang- en Speelkunst* (1698) de muzikale taalkeuze in het kader van de overheersende Franse invloed op zowel taal als muziek:

Het grootste deel van die gy op een braaf muzijk
Zult noden, zijn gedient dat men de snaaren strijk'
En Fransche liedjes zinge, om dat na deze zangen
En trant van speelen, nu de menschen meest verlangen.
(...)

Het Neerduits werd dan niet naar zijn waardy bemint
Zelf van ons zelfs. Wy zijn tot vreemdigheên gezint.
(...)

Is andre taal niet braaf en heerlijk in uw ooren,
Schoon gy ze niet verstaat, om Juffers te bekooren?
Als gy de Hoveling wilt speelen by elk een?
Kwaamt gy uw Moedertaal te kennen, naar de reên,
Gy zoud uw dracht, uw wulpsche en dartele manieren,
Veranderen, want uw spraak of zang wil daar na zwieren.

Sweerts verwijt hier zijn kosmopolitische landgenoten snobisme – ze verstaan zelf niet wat ze zeggen. Zijn pleidooi meer aandacht te besteden aan de eigen taal geldt ook de zang:

Want zult gy Italjaans steeds zingen, en een taal,
Die ons meer eigen is, verachten te eenemaal?
Is hier geen zoetheid in, of zijn het onze klanken
En woorden; hebben die de magt, om ons te wanken? [= ontroeren]

Buitenlandse muziekstijlen vormden geen belemmering; Sweerts zelf preferereert de nieuwe Italiaanse muziekstijl boven de Franse. Servaas de Koninck heeft zelfs in zijn *Hollandse Minne- en Drinkliederen* (1697) per lied aangegeven of het in de Italiaanse of Franse trant is gecomponeerd. De Nederlandse toeëigening van het genre 'kunstlied' die hier plaats lijkt te hebben, is dus vooral een literaire aangelegenheid. Een componist als Anders heeft met zijn Nederlandstalige muziek meer eer ingelegd dan met Franse of Italiaanse tekst mogelijk was geweest, aldus Sweerts. Evenals Du-Sart een halve eeuw eerder benadrukt hij het belang van de verstaanbaarheid van de muziek: "De zang hoort yder te verstaan gelijk het spreken", immers "De zin der zaake werd de ziel der zang genaamt."²⁵

Verlichting en Romantiek

De opleving rond 1700 van kunstig gecomponeerde Nederlandstalige liederen en zangspelen was geen lang leven beschoren. In de loop van de achttiende eeuw zou het Nederlandse lied meer en meer synoniem worden met liedjes van het 'gemene volk'. De verfransing van de muziek ging overigens hand in hand met die van de omgangstaal van de betere standen. Vrouwen dienden bijvoorbeeld Frans te leren, al was het maar om Franse liederen te kunnen zingen en zo hun echtgenoten te vermaken, aldus een dame in de *Bijdragen tot het menscheijk geluk* van 1791.²⁶

De opmerkingen van Sweerts uit 1698 gaan vooraf aan die van Justus van Effen, die in zijn *Hollandsche Spectator* (1731) tegen het kosmopolitisme van de Nederlander te velde trok. Maar pas in de jaren '60 van de achttiende eeuw opende de Verlichting de ogen van brede kringen voor het Jan Salie-tijdperk waarin men meende te leven. Het had een ware cultus van vaderlandsliefde tot gevolg. In dit nationale reveil speelde muziek een opmerkelijke rol. Men zag een direct verband tussen de volkszang (in de zin van de zangcultuur van de lagere standen), die in deplorabele toestand zou verkeren, en het morele verval van de natie. Het volkslied was immers de spiegel der volksziel.²⁷ Door middel van nieuwe, deugdzame liederen zou het volk weer beschaving kunnen worden bijgebracht. Vanuit die visie schreven Betje Wolff en Aagje Deken hun *Economische liedjes* (1781). J.H. Swildens, auteur van het *Vaderlandsch AB-Boek voor de Nederlandsche jeugd* uit hetzelfde jaar (een cursus vaderlandsliefde)²⁸, verspreidde met hetzelfde doel liedjes in de achterbuurten. "Leerzame Volksliedjes voor het gemene volk", noemde hij ze, gemaakt om "allerlei bocht, vuiligheid en zothed van de straat" te verwijderen. Niet zonder succes, naar het schijnt. Zijn 'zedekundige' liedje *Het vergenoegd burgermeisje* werd "het algemeen straatliedje van Amsterdam", naar Swildens' eigen zeggen. Het burgermeisje bezingt de lof der burgerdeugd en heeft lak aan de Franse mode met haar hoge kapsels, decolletés, bals en gezang in vreemde talen:

Saartje heeft ook haar Concert, Poh; wat kan dat my scheelen?
't Heertje wagt haar af met smert, Poh, wat kan my dat scheelen?
'k Sing met myn vrinde verstaanbare liedjes,
Saartje verheugd zich met klinkende nietjes [= nietswaardigheden], Poh; wat kan
my dat scheelen?²⁹

Dat Swildens' liedje de beoogde doelgroep werkelijk bereikte, wordt bevestigd door de contrafactuur.³⁰ De *Economische Liedjes* van Wolff en Deken werden daarentegen vaak genoeg herdrukt, maar lijken vooral te zijn gezongen, of gelezen, door de burgerij in plaats van door de volksklasse waarvoor ze bestemd waren.³¹ De bekende serie *Volksliedjens* van de Maatschappij tot Nut van het Algemeen (1789-91) trof iets beter doel. Het effect op de taalkeuze in het lied moet zijn geweest dat in de middenklasse meer Nederlands werd gezongen dan voorheen. In 1828 stelt J.C.W. le Jeune inderdaad dat weliswaar de 'hogere standen' beschikten over fraaie muziek in vreemde talen – "iets dat bij elk ander volk eene schande gerekend en niet alzo gevonden wordt" – maar dat er sedert ruim een halve eeuw nieuwe Nederlandse liederen beschikbaar waren voor de 'middelstand'. Het volk zong nog steeds erbarmelijk, vol uithalen.³²

Het begrip 'volkslied', door Duitse romantici geïntroduceerd, werd in Nederland in het begin van de negentiende eeuw op twee manieren geïnterpreteerd: ofwel als opvoedkundige liedjes, ofwel als ordinaire straatliederen, *Gassenhauer*. Dit is de visie van een literatuurhistoricus uit die dagen, Hoffmann von Fallersleben, zelf Duitser en romanticus. Wat de Duitsers echt voor ogen stond, hadden de Nederlanders niet begrepen: oude, bij voorkeur middeleeuwse liederen die nog onder het volk gezongen werden. Daar waren Nederlanders dan ook

absoluut niet in geïnteresseerd. Von Fallersleben beschrijft hoe hij in 1821, als jongeling op studiereis in Nederland, voor een groep leuke Hollandse meisjes enkele oude Duitse volksliederen zong. De meisjes vonden het prachtig. Toen hij echter het Oudnederlandse lied *Het waren twee coningheskinder* aanhief, dat in zijn ogen minstens zo mooi was, barstten ze in lachen uit. In academische kringen hier te lande oogstte Von Fallersleben evenmin veel begrip.³³ Pas in de tweede helft van de negentiende eeuw zou Nederland meer waardering voor oude liederen krijgen, culminerend in, onder meer, de restauratie van het Wilhelmus en de fanatieke Grootnederlandse zangpraktijk van Frits Coers, zoals beschreven in de bijdrage van Jozef Vos.

De hernieuwde belangstelling voor het Nederlandstalige lied aan het einde van de achttiende eeuw had zich dus aanvankelijk beperkt tot een instrumentele toepassing ten behoeve van een beschavingsoffensief van de lagere standen – nog steeds onder gebruikmaking van populaire buitenlandse melodieën. Ten tijde van de Bataafse Republiek komt daar een symbolische component bij. Men realiseerde zich dat er geen eigen Nederlandse muziek bestond – in tegenstelling tot bijvoorbeeld de schilderkunst. Vanuit vaderlandslievend oogpunt werd vooral het ontbreken van een eigen Nederlandse liedkunst, gezien de symbolische waarde van de eigen taal, als een groot gemis ervaren. Maar er waren artistieke obstakels. Het Nederlands miste de zachtheid van het Duits, aldus Van der Reiden in zijn *Prijzverhandeling over het Nationaal Nederlandsch Gezang* (1802). In een opstel met de veelzeggende titel ‘Is de Nederduitsche taal minder dan andere talen voor den zang geschikt?’ (1828) pleitte Johannes Wap voor een betere uitspraak om deze hinderpaal te overwinnen. Dichters en componisten zouden moeten samenwerken om nieuw repertoire te creëren.³⁴ Aan deze samenwerking schortte het ook in de visie van Jan Pieter Heije. Dichters begrepen de artistieke eisen die het genre lied stelde niet goed, en hetzelfde gold *mutatis mutandis* voor de componisten. In zijn artikel ‘Toonkunst en Poëzij’ (1835) formuleerde Heije nauwkeurig richtlijnen voor zowel de poëzie als de muziek om samen goede liederen voort te brengen, richtlijnen die hij ontleende aan het werk van Duitse componisten als J.F. Reichardt (1752-1814). Het resultaat moest natuurlijk, eenvoudig, waarachtig en bevallig zijn.³⁵

De invloed van Heije was groot: talrijke componisten zetten zijn liedteksten op muziek, variërend van Viotta, componist van *De Zilvervloot* en *Een karretje op de zandweg*, tot de centrale figuur van het negentiende-eeuwse Nederlandse muziekleven: Johannes Verhulst. Laatstgenoemde was tijdens zijn opleiding in Leipzig (1837-1842) intiem bevriend geraakt met Robert Schumann, een van de belangrijkste liedcomponisten ter wereld. Na zijn terugkeer in het vaderland begon Verhulst liederen en koren in zijn moedertaal te componeren. Het zouden zijn beste werken worden. “De gedachte muziek aan onze taal te geven zoals ze toenmaals niet bestond – dat gaf mij krachten; juist dat die taal de *mijne* was na een langer verblijf in den vreemde, dat gaf mij een gevoel dat ik nooit had gehad bij het zetten van Psalm of Mis (...) – bij die Hollandsche was ik meer mij zelf”, aldus de componist. Interessant voor onze theorie van de muzikale taalkeuze is dat het hier minder gaat om collectieve vaderlandsliefde

dan om een artistieke, individuele voorkeur. Verhulst ontwikkelde een eigen, vooruitstrevende componeerstijl voor deze liederen, waarin de tekst declamatorisch wordt behandeld. Een vereiste voor liederen in de Nederlandse taal, had Heije eerder gesteld.³⁶ Het toenmalige publiek moest er even aan wennen, maar de moderne muziekwetenschap acht Verhulsts liederen een hoogtepunt van de negentiende-eeuwse Nederlandse muziek.



Joh. J. H. Verhulst. Haags Gemeentemuseum.

De lijn die hierboven is geschetst, loopt van het dieptepunt in het midden van de achttiende eeuw, waarin het Nederlands als zangtaal alleen nog onder het lagere volk in gebruik was op veelal buitenlandse melodieën, via een beschavings-offensief waarvan voornamelijk de middenklasse muzikaal profiteerde, tot aan het artistieke hoogtepunt van Verhulsts liederen in het midden van de negentiende eeuw. Dit eenvoudige schema is op diverse manieren te toetsen en aan te vullen. We hebben de beschikking over een representatief corpus van in (Noord)-Nederland gedrukte liederen met instrumentale begeleiding (piano,

harp, gitaar) uit de periode 1815-1840.³⁷ De muzieknotatie *an sich* en zeker de instrumentale begeleiding verraden dat we ons in een burgerlijk milieu bevinden. Het repertoire bestaat voor een groot deel uit wat de Duitsers *Trivialmusik* noemen. Het Frans met zijn ontelbare *romances* en *ariettes* blijkt oppermachtig (fig. 4) en omvat zowel muziek van Nederlandse componisten als van Franse. Ook Italiaanse aria's werden meestal in het Frans uitgegeven! Ongeveer de helft van de gepubliceerde liederen is in het Nederlands. Duitse liederen zijn er veel minder, wat opmerkelijk is, want het Nederlandse professionele muzikleven werd in de eerste helft van de negentiende eeuw beheerst door Duitsers.³⁸ Zelfs de nationale hymne was door een Duitser van muziek voorzien!³⁹

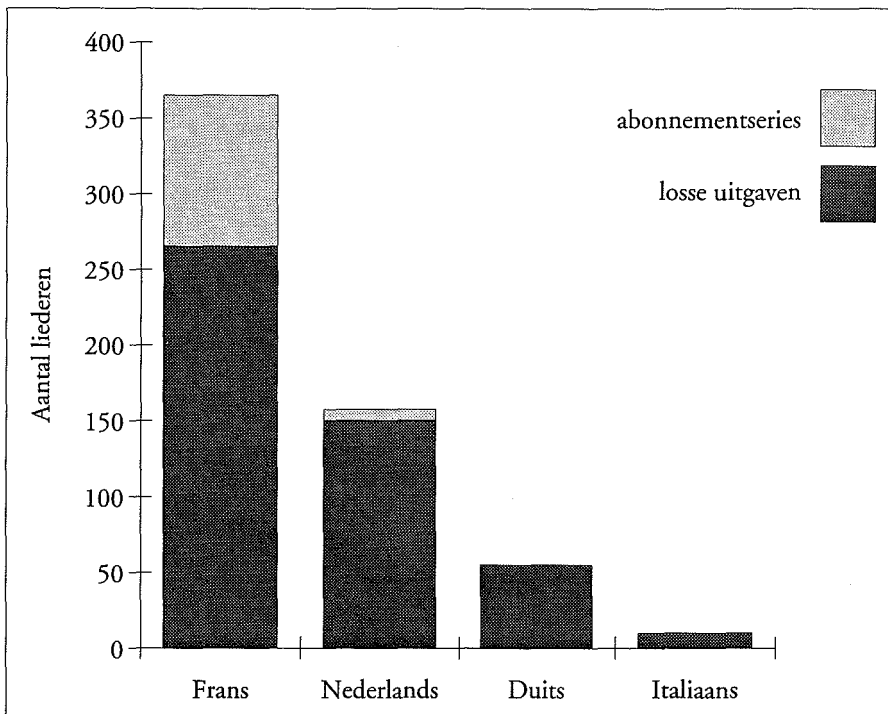


Fig. 4. In Nederland uitgegeven liederen 1815-1840.

Wanneer we de factor tijd mee laten spreken (fig. 5), valt op dat er in het tijdvak 1830-34 sprake was van een sterke toename van de liededities, en wel in alle drie betrokken talen. Dit laat zich grotendeels verklaren uit de Belgische Opstand (1830-1838), die gepaard ging met een vloedgolf van vaderlandslievende liederen – vooral in het Nederlands uiteraard, maar er waren ook Franstalige *chansons patriotiques* ten faveure van de Noordnederlandse zaak. Een treffender illustratie van de gehechtheid van de Nederlandse elite aan het Frans als zangtaal is nauwelijks voorstelbaar! Ook Duitstalige liederen vertonen in deze tijd een piek, maar die omvatten geen vaderlandse zangen. Aan het begin van de onder-

zochte periode, juist na de Franse overheersing, is het Franse overwicht het grootst, maar tussen 1825 en 1830 wordt het Frans door het Nederlands ingehaald. Het Duits is over de gehele periode in de minderheid, maar neemt gestaag toe in belang.

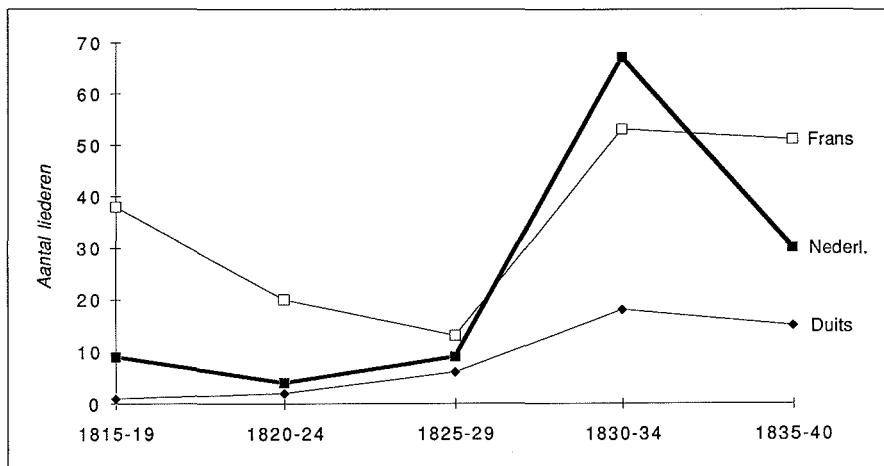


Fig. 5. In Nederland uitgegeven liederen, ontwikkeling 1815-1840.

In de tweede helft van de negentiende eeuw lijkt het Duits op het concertpodium de favoriete zangtaal te worden, althans dat suggereren enkele programma-boekjes uit die tijd.⁴⁰ Het is denkbaar dat de taalkeuze in liederenrecitals anders (serieuzer, moderner, Duitser) was dan thuis achter de piano, het domein van *romance* en *ariette*.

Een ander hulpmiddel om de taalkeuze in de negentiende eeuw te benaderen is Reesers overzichtswerk *Een eeuw Nederlandse muziek*. Dit behandelt in Nederland *gecomponeerde* werken – wat weer iets anders is dan in Nederland *uitgegeven* of (in concerten) *uitgevoerde* werken. Voor de taalkeuze in het liedgenre is Reesers boek niet zo'n geschikte bron, maar voor andere, 'grotere', genres geeft het houvast.⁴¹ De talrijke cantates die worden genoemd, zijn vrijwel uitsluitend in het Nederlands. Ze behandelen vaak nationale onderwerpen als *De dood van J. van Speijk* (B. Koch, J.B. van Bree), *Floris de Vijfde op het slot te Muiden* (J. Verhulst) en *Ada van Holland op Texel* (J.M. Coenen, 1863). Cantates werden onder meer gecomponeerd ter gelegenheid van feestelijke gebeurtenissen. Zo onthulde men Vondels standbeeld in 1867 onder de tonen van een cantate van W.F.G. Nicolai, een typische uiting van 'cultureel nationalisme'.⁴² Tegenover de overwegend Nederlandstalige cantate staat het oratorium, waarvan Reeser alleen Duitstalige voorbeelden geeft. In de opera lijkt er sprake van evenwicht. Er worden evenveel Nederlandstalige opera's (inclusief lichtere vormen als operettes en zangspelen) genoemd als Franse en Duitse bij elkaar, voor zover althans geschreven door componisten die in Nederland werkzaam waren. Deze voorzichtige gevolgtrekkingen uit Reesers boek herinneren ons eraan dat de ontwik-

kelingen die we hebben gevonden voor het lied niet noodzakelijkerwijze corresponderen met die in genres bestemd voor de grote concertzaal en het theater.

Muziektheater

Theater wordt in Nederland doorgaans in het Nederlands gebracht, zowel Nederlandse stukken als buitenlandse – althans wanneer het om uitvoeringen van Nederlandstalige toneelgezelschappen gaat. Verstaanbaarheid voor het publiek en de taalvaardigheid van de auteurs zijn hierbij ongetwijfeld doorslaggevend. Bij muziektheater spelen deze overwegingen ook een rol, maar naarmate de muziek belangrijker is, groeit de neiging buitenlandse stukken in de oorspronkelijke taal uit te voeren – hetzij omdat men het mooier vindt, hetzij omdat men met buitenlandse vocalisten werkt. Aan de andere kant is er een sociale c.q. economische factor: hoe breder het publiek, des te meer is men geneigd het Nederlands te verkiezen.

Een samenspel van deze factoren zal uiteindelijk de taalkeuze in de diverse soorten muziektheater bepalen. Populaire genres met afwisselend zang en gesproken tekst gaan gewoonlijk in het Nederlands. De *vaudeville* bijvoorbeeld, die in de eerste helft van de negentiende eeuw Nederland veroverde, was zo'n populair genre. Kantoorbediendes, boerinnen en dienstmeisjes stonden ervoor in de rij.⁴³ Franse vaudevilles werden vertaald en inheemse producties van het type *De loods, de scheepstimmerman en het garnalenmeisje* (Carel Alexander van Ray, 1830) gingen vanzelfsprekend in het Nederlands. Ook de *revue*, met zijn actuele satire, was vanaf de introductie aan het einde van de negentiende eeuw Nederlandstalig.⁴⁴

Enige nuancering is hier op zijn plaats: in de *café-chantants* en *variété-theaters* zongen ook buitenlandse artiesten, naar we mogen aannemen in hun eigen taal. Het genre cabaret werd door de pioniers van *Le Chat Noir* zelf in Amsterdam geïntroduceerd (1895), in het Frans uiteraard. Kort daarop schiep Eduard Jacobs in de Pijp zijn eigen Montmartre en legde daarmee de basis voor het Nederlandstalige cabaret.⁴⁵

In de genres met een groter muzikaal soortelijk gewicht, zoals zangspel en operette, is het Nederlands minder vanzelfsprekend. Weliswaar had Nederland al aan het einde van de zeventiende eeuw zangspelen van eigen bodem aanschouwd (De Koninck, Schenck enz.), in de achttiende eeuw kon men in Amsterdam Duitse *Singspiele* in het Duits beluisteren, *opéras comiques* in het Frans, en in het Nederlands zowel zangspelen van inheemse oorsprong als vertalingen van Franse en Duitse werken. Ook in de *operette* klonken verschillende talen. In 1862 trad Offenbach met zijn gezelschap *Bouffes parisiennes* op in de Amsterdamse Stadsschouwburg en werd in het Grand Théâtre *Orphée aux enfers* van dezelfde componist in Duitse vertaling opgevoerd. Een paar jaar later zong de befaamde Jeanette Corijn-Heilbron deze operette in het Nederlands, met haar onmiskenbaar Amsterdams accent.⁴⁶

Bepalend was de nationaliteit van het betreffende gezelschap, zoals door Streevelaar in haar bijdrage over de *opera* wordt aangevoerd. In de opera, die

zich onderscheidt van de eerder genoemde genres door een serieuzere thematiek en een maximale muzikale pretentie, was in het verleden alleen sprake van een reële taalkeuzemogelijkheid wanneer deze werd uitgevoerd door een Nederlands gezelschap. Het ontbreken van gesproken tekst in dit genre zal de keuzevrijheid hebben bevorderd. Streevelaar gaat uitvoerig in op de discussie die rond de eeuwwisseling over het al dan niet vertalen werd gevoerd. De belangrijkste argumenten pro waren de nationale trots en de verstaanbaarheid voor het grote publiek. Diezelfde verstaanbaarheid gold echter als tegenargument voor diegenen die zich met operabezoek sociaal en cultureel wensten te onderscheiden van dat grote publiek. Dit argument werd overigens maar zelden uitgesproken. Meestal klaagde men over de kwaliteit van de vertalingen, de uitspraak van de zangers of in het algemeen de ongeschiktheid van het Nederlands als zangtaal. Dat het pleit tenslotte werd beslecht in het voordeel van de oorspronkelijke talen, schrijft Streevelaar vooral toe aan het ontbreken van een nationalistische motivatie in het twintigste-eeuwse Nederland. Wellicht is daar een toegenomen internationale oriëntatie van de Nederlandse bevolking aan toe te voegen.

De operacomponist had in Nederland, zoals gezegd, de keuze tussen de eigen of een vreemde taal, en dat heeft hij nog steeds, zo blijkt uit de bijdrage van Rokus de Groot. In dit opzicht onderscheidt de opera zich wederom van de meer populaire muziektheatervormen: Nederlandse componisten van vaudevilles, zangspelen, operettes, etc. kozen namelijk stelselmatig voor het Nederlands.

Musical en operette nu

Van de twee belangrijkste hedendaagse populaire muziektheatervormen is de musical het meest overzichtelijk qua taalkeuze. Vrijwel alle professionele producties gaan in het Nederlands.⁴⁷ Dat gold al voor *My fair lady* (1960, vertaald door Seth Gaaikema); het gold uiteraard ook voor de musicals van Annie M.G. Schmidt, die met componist Harry Bannink een eigen Nederlandse musicalstijl creëerde. Schmidt had toen ze *Heerlijk duurt het langst* in 1965 schreef zelf nog nooit een musicaluitvoering bijgewoond! Nog steeds worden alle grote internationale musicals in het Nederlands opgevoerd: *Cats*, *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera*. De uitzonderingen – zoals de rockmusical *Hair* (1970) en *Move!* (1992) – zijn op de vingers van één hand te tellen. Doorslaggevend is de verstaanbaarheid voor het grote publiek, en waarschijnlijk ook het verwachtingspatroon dat bij dat publiek in de loop der jaren is gegroeid. Er is immers sprake van een heuse Nederlandstalige musicaltraditie. Historisch kan de opmerkelijk uniforme taalkeuze worden verklaard uit de impulsen die de musical in Nederland uit het cabaret kreeg. Hier worden musicals gekend bij hun tekstschrijvers (musicals 'van' Annie Schmidt of 'van' Jos Brink), in tegenstelling tot Engeland waar de componisten het belangrijkste worden geacht (musicals 'van' Andrew Lloyd Webber).⁴⁸ Voor onze vraagstelling zijn ook amateuruitvoeringen relevant. Deze worden nogal eens in het Engels gezongen, met de spreekteksten in het Nederlands. Hier lijkt een andere traditie een woordje mee te spreken: die

van de *operette*. Veel musicals worden namelijk opgevoerd door operetteverenigingen, die modernere repertoire aan bod willen laten komen.

In wat voor taal worden operettes tegenwoordig eigenlijk uitgevoerd? Deze vraag is interessant wanneer men bedenkt dat de operette zich beweegt tussen de opera, die – althans hier en nu – in de oorspronkelijk taal wordt uitgevoerd, en de vrijwel geheel Nederlandstalige musical. Een telefonade met enkele tientallen operetteverenigingen in den lande leverde het volgende beeld op (zie fig. 6).⁴⁹ In

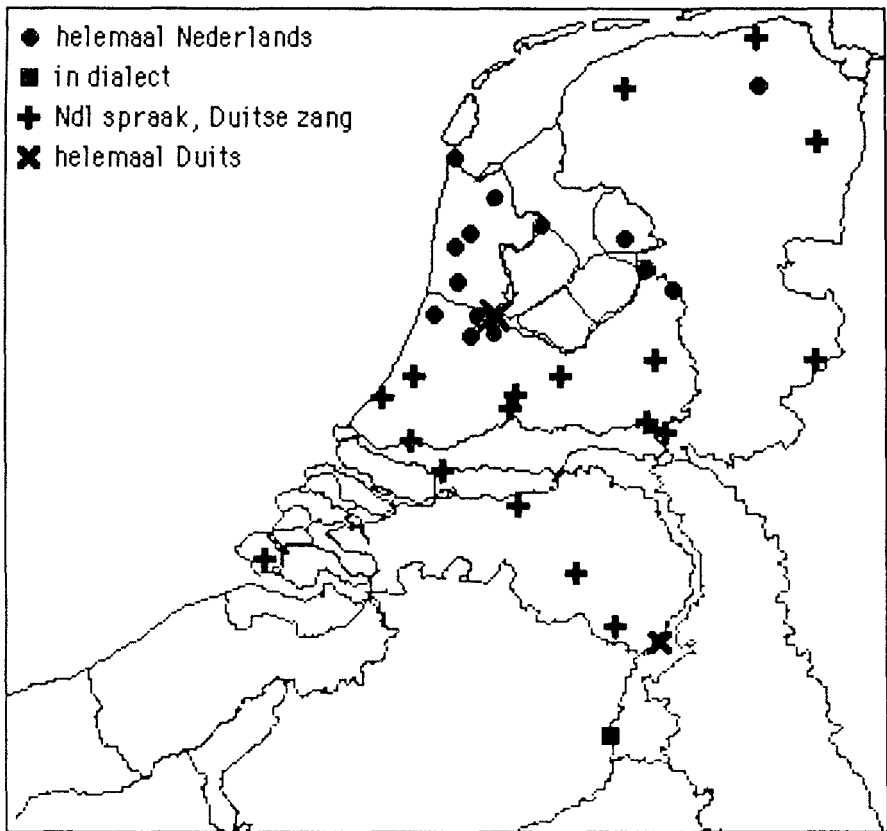
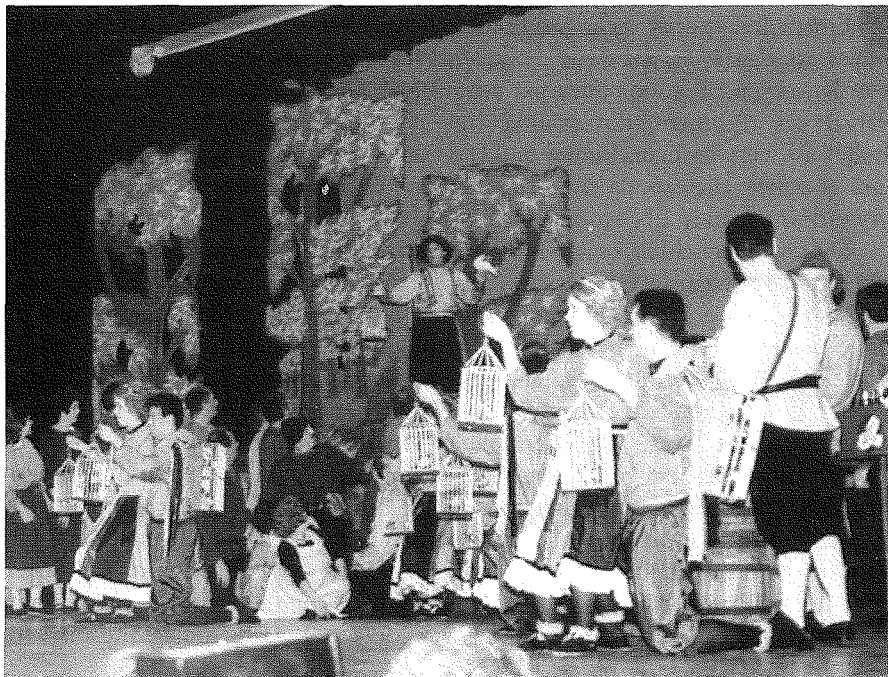


Fig. 6. De taalkeuze bij Nederlandse operetteverenigingen (steekproef, 1995).

de meeste delen van het land blijkt de muziek in het Duits te worden gezongen en gaat de spreektekst in het Nederlands – bij de uiterst populaire Weense operettes althans. Tegenover deze algemene uitvoeringspraktijk staat een aantal verenigingen die Duitstalige operettes helemaal in het Nederlands uitvoeren, inclusief de zang. Verrassend genoeg blijkt dit regionaal gebonden: deze uitvoeringspraktijk komt vrijwel uitsluitend voor in de provincie Noord-Holland en bij de monding van de IJssel. En andersom, in Noord-Holland komt zang in vreemde talen vrijwel niet voor. Deze opmerkelijke spreiding lijkt samen

te hangen met dichtheid en populariteit: Noord-Holland telt naar schatting meer dan een derde van alle Nederlandse operetteverenigingen!



De Vogelkoopman (Der Vogelhändler van Carl Zeller). Opvoering door operettevereniging Thalia in Middenmeer (Wieringermeer) in 1994. Privécollectie.

Bij Noordhollandse zegslieden bespeurde ik soms trots op de uitvoeringen in het Nederlands. Als motief werd vaak de voorkeur van het publiek gegeven: dat kan zo de handeling beter volgen. Ook is het Nederlands gunstig voor de uitvoerenden: vooral de oudere leden van de verenigingen beschikken niet altijd over voldoende kennis van vreemde talen. In andere delen van het land wordt dit probleem ondervangen doordat de dirigent veel werk maakt van het uitleggen van de tekst. Men dient wel te weten wat men zingt! Van beide zijden worden esthetische argumenten in het geweer gebracht: de Noordhollanders vinden het maar raar dat er binnen een voorstelling steeds van taal gewisseld wordt, terwijl men elders de zang in de originele talen mooier acht ('Nederlands bekt niet lekker'). Ook kent men aan de originele taal soms een hogere status toe. Vaak wordt nóg een artistiek argument naar voren gebracht: slechte vertalingen. Sommige verenigingen kiezen alleen voor het Nederlands wanneer er een goede vertaling voorhanden is.⁵⁰ In enkele verenigingen worden regelmatig discussies gevoerd over de taalkeuze en er wordt ook geëxperimenteerd. Een en ander doet denken aan de door Streevelaar beschreven discussie van weleer over Nederlandstalige opera. De taalkeuze van operetteverenigingen in Noord-Hol-

land en langs de IJssel is wellicht in belangrijke mate uit een traditie te verklaren die teruggaat tot de tijd dat ook de opera nog in het Nederlands kon worden gezongen.

Een nadere toetssteen voor de taalkeuze bieden de concerten met selecties uit populaire operettes, die naast de theatrale opvoeringen van complete operettes worden gegeven. In de concerten ontbreekt het scènische element en daarmee vervalt een argument voor de uitvoering in het Nederlands. De meeste Noord-hollandse verenigingen kiezen dan inderdaad voor de oorspronkelijke taal, al zijn er enkele die ook de concerten in het Nederlands zingen – selecties uit in voorafgaande jaren opgevoerde operettes.

Dit vrij overzichtelijke schema wordt gecompliceerd door Franse en Engelse operettes. De Franse (Offenbach) gaan doorgaans geheel in Nederlandse vertaling, ook buiten Noord-Holland. Bij de Engelse (Gilbert en Sullivan) zijn er twee opties: geheel in het Nederlands of Engels gezongen met Nederlandse spreektekst. Uitvoering van spreekteksten in een vreemde taal komt vrijwel niet voor.⁵¹ Deze aanvullende gegevens bevestigen het belang voor de taalkeuze van de vertrouwdheid van publiek en zangers met de vreemde taal in kwestie.

Een bijzonderheid geeft Maastricht te zien, waar men operettes in het stedelijk dialect opvoert. Eén gezelschap, de Mestreechter Operette Vereniging, doet niet anders. In de dialectvertalingen wordt het lokale element benadrukt. Uit Groningen en Friesland zijn oorspronkelijke operettes in de streektaal bekend. Nog duidelijker dan de Nederlandstalige uitvoeringen in Noord-Holland tonen de streektaaloperettes de toeëigening van deze populaire muziektheatervorm door de plaatselijke bevolking aan.

Volkslied en populaire muziek

Ook binnen de populaire muziek van de twintigste eeuw verschilt de taalkeuze per subgenre. Nederlandstaligheid wordt in deze sector nogal eens geassocieerd met oubolligheid en 'hoempamuziek'. "Ik heb er soms wel eens spijt van dat ik in het Nederlands ben gaan zingen", zo formuleert Corry Konings het; "Engelse teksten worden serieuzer genomen."⁵² Maar tegenover haar levensliederen, de tranentrekkers van de Zangeres zonder Naam en het Hollands Populair van André van Duin staat het evenzeer Nederlandstalige 'betere' lied: de luister- en cabaretliederen van Robert Long, Herman van Veen en vele anderen. We ervaren ze allemaal als Nederlandstalige genres, waarvan we het eventuele buitenlandse verleden al lang vergeten zijn. Evenzo is sinds de indringende vertolkingen van Liesbeth List de aanduiding 'Frans chanson' geen pleonasme meer.

Hiertegenover staat de druk van de Anglo-Amerikaanse populaire muziek, die Engels tot de dominante taal maakte (fig. 7). Niet alleen is het aanbod van overzee overweldigend, ook de meeste Nederlandse artiesten zingen in het Engels.⁵³ Het sterkst is deze invloed in jazz en pop. De Nederlandstalige pop waaraan Ruttens bijdrage is gewijd, is interessant maar vanouds numeriek bescheiden. Nederlandse popartiesten ontdekken echter dat men zich in de eigen taal beter uitdrukt en dat verstaanbaarheid de respons van het publiek vergroot.

Velen vinden het een uitdaging, zo geen worsteling, rockmuziek en de Nederlandse taal op één lijn te brengen. Men heeft het gevoel een nieuw genre te scheppen.

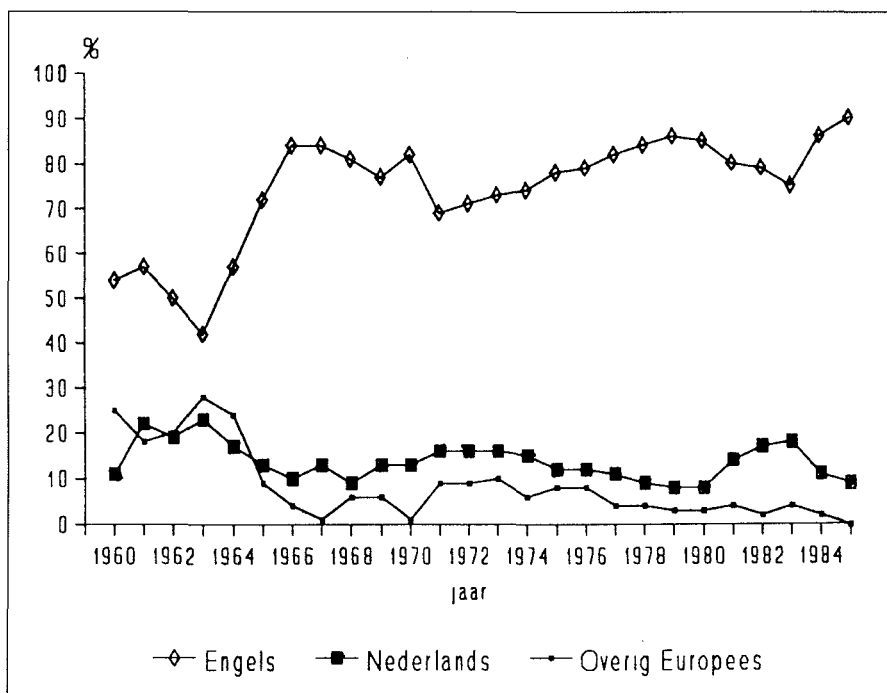


Fig. 7. De taalkeuze in de Nederlandse hitparade (1960-1985). Naar Rutten (1992).

Toch zijn de Nederlandse taal en buitenlandse populaire muziek geen aartsvijanden. Vóór de Tweede Wereldoorlog liet het populaire orkest van Kovacs Lajos, dat naast Duitse schlagers ook songs van Duke Ellington op het repertoire had, zich bijstaan door 'refreinzanger' Bob Scholte. Ook het beroemde amusementsorkest The Ramblers had succes met Nederlandstalige liedjes, gezongen door Jack Bulterman. In de hawaïaanmuziek is de Nederlandse taal pas later een rol gaan spelen. Sinds de introductie eind jaren '20 was het genre Engelstalig, zelfs in de mond van Katendrechtse muzikanten. Het Engels droeg ongetwijfeld bij aan het exotische karakter. In de Tweede Wereldoorlog verbood de bezetter echter categorisch het gebruik van het Engels en zagen de hawaïaanbands zich genoodzaakt over te schakelen op het Nederlands. Zelfs de namen van de groepen moesten worden veranderd. De Honolulu Queens werden bijvoorbeeld 'Honolulu Koninginnetjes' – om te kotsen, vonden ze zelf.⁵⁴ Desalniettemin ontstond er al spoedig een reservoir Nederlandse clichés over strand en zee, wuivende palmbomen en mooie meisjes. Hieruit kon de Nederhawaï naar hartelust putten en na de oorlog was er geen enkele behoefte

meer het Engels opnieuw in te voeren. Het genre beleefde in de jaren '50 zijn grootste bloei, met Nederlandstalig repertoire.



Honolulu Queens, tijdens de Duitse bezetting
'Honolulu Koninginnetjes' geheten. Privécollectie.

Ondanks opelevingen van de Nederlandstalige popmuziek in het begin van de jaren '80 en in de jaren '90, momenteel versterkt door mainstream-artiesten als Marco Borsato, moeten we over het geheel van de twintigste eeuw een afname van het aandeel van de Nederlandse taal in de populaire muziek constateren. Dit geldt des te meer wanneer we de twintigste met de negentiende eeuw vergelijken. Weliswaar hebben we eerder gesproken over het vele Frans dat hier te lande werd gezongen, zeker in de eerste helft van de negentiende eeuw, maar dat gold de burgerlijke milieus. De gewone man zong nog steeds uit blauwboekjes als *De Haarlemsche Spoorwagen* en *Het vrolijke Bleekersmeisje*, Nederlandse liedjes op vaak buitenlandse wijzen. Hoe verklaren we deze omslag? Deze moet samenhangen met de overgang van het pre- of vroegindustriële naar het, uiteindelijk, elektronische tijdperk, met de overgang van volkscultuur naar populaire cultuur, met de overgang van volksmuziek naar populaire muziek.⁵⁵ Voor de muziek is de introductie van de mechanische geluidsreproductie wezenlijk, die verantwoordelijk wordt gesteld voor het verdwijnen van het zingen uit het dagelijks leven. Waar vroeger nettenboetsters, timmerlieden, kleermakers, bessenpluksters en landarbeiders met zingen hun werk veraangenaamden, schallen nu arbeidsvitaminen uit de luidspreker. "Man hört lieber der mechanischen Wiedergabe der Grammophone zu, die der menschlichen Trägheit entgegenkommen, als dass man selber singt", klaagde Max Friedländer reeds in

zijn *Volksliederbuch für die Jugend* uit ... 1915.⁵⁶ Deze verandering werkte naar twee kanten. Ten eerste was de Nederlandse taal een vereiste geweest voor het zelf zingen door een publiek dat nauwelijks over enige talenkennis beschikte. Deze vereiste verviel met de teruggang van de alledaagse zangpraktijk. Ten tweede maakten radio en grammfoon het voor een breder publiek dan voorheen mogelijk buitenlandse artiesten te horen zingen, in vreemde talen uiteraard. Daarbij komt een toename van het algemene ontwikkelingspeil, waaronder begrepen talenkennis.

Het Nederlands als grote taal

In het bovenstaande heb ik me welbewust aan een vereenvoudiging schuldig gemaakt door de 'eigen' taal gelijk te stellen met het Nederlands. Voor vele Nederlanders is het Nederlands echter niet de eigen taal, in de zin van moedertaal: Friestaligen en dialectsprekers. Voor hen is het Nederlands een 'grote' taal. Nu zijn volksliederen in dialect, verrassend genoeg, tamelijk uitzonderlijk.⁵⁷ Daaruit volgt dat diegenen bij wie we de laatste resten van het volkslied verwachten, de oudere plattelandsbevolking, hun liederen zongen in een taal die men eigenlijk niet actief beheerste. Van Marle legt in zijn bijdrage een verband tussen dit gegeven en de wijze van overlevering, die zijns inziens vooral schriftelijk moet zijn geweest. Inderdaad stonden de media via welke de liederen werden verspreid – liedblaadjes, -boekjes en -schriften – op gespannen voet met het dialect, dat geen schrijftaal was. Lieder en dialect zijn vooral een negentiende-eeuwse uitvinding van provinciale elites. Pas in recente tijden is de zogenoemde streektaalmuziek tot werkelijke bloei gekomen, mede dankzij een ander medium, de (regionale) radio.

Het Fries speelde bij dit alles een voortrekkersrol. Het is de 'grootste' der kleine talen, niet zozeer qua aantal sprekers maar qua ambitie, ook muzikaal. Dat blijkt met name in de klassieke-muzieksector. Er zijn kunstliederen gecomponeerd in het Fries en zelfs opera's, zoals *Rixt*.

In de *folk*, de in progressief-intellectuele kringen gerevitaliseerde volksmuziek, is het gebruik van het Fries en het dialect een typisch geval van *invented tradition*. Nederlandse folkmusici speelden aanvankelijk Brits en Iers repertoire en verafschuwden de eigen volksmuziek, die werd geassocieerd met jeugdbonden en scholen. Pas nadat onder meer befaamde Britse folkmusici hun afkeuring over de Engelstaligheid van de Nederlandse folk hadden uitgesproken, ging men over tot het zingen in de eigen taal, hetzij in het Nederlands, hetzij in een dialect of het Fries.⁵⁸ De Vlamingen gingen de Nederlanders hier overigens in voor. Aangezien in het Fries geen volksliederen bleken te bestaan (althans niet wat men zich daarbij voorstelde), schiep de groep Irolt zijn eigen Friestalige repertoire, veelal op buitenlandse folkmelodieën. In de meeste gevallen is het gebruik van het dialect en het Fries, zowel in de folk als in andere genres, te verklaren vanuit een besef van regionale identiteit, zoals ik in mijn bijdrage terzake be- toog.

Besluit

Onze vogelvlucht over de Nederlandse muziek en het muziekleven in Nederland door de eeuwen heen heeft een aantal peilingen opgeleverd die weliswaar geen volledig beeld geven van de muzikale taalkeuze in dit land, maar wel al enkele contouren zichtbaar maken. Een constante bleek de sterke invloed van vreemde talen op de muziek van de elite. Dominante talen waren achtereenvolgens in de Middeleeuwen het Hoogduits en het Frans, in de Renaissance het Frans, vanaf ongeveer 1600 het Italiaans, in de achttiende eeuw weer het Frans, in de negentiende eeuw het Duits en in de twintigste eeuw het Engels. Buiten dit schema staat het Latijn, dat als zangtaal sterk verbonden was met bloei, verval en emancipatie van de rooms-katholieke kerk in Nederland als geheel en met ontwikkelingen binnen de liturgie in het bijzonder. Latijn als taal van de intelligentia heeft in de muziek vrijwel geen rol gespeeld.

Een tweede constante is het protest dat de dominante talen door de eeuwen heen hebben opgeroepen. Het accentueert de underdog-positie van het Nederlands. Men roept op te laten horen dat ook in het Nederlands goede muziek gemaakt kan worden, of men stelt dat muziek in vreemde talen onvoldoende verstaan wordt. Het gefrustreerde chauvinisme dat hieraan ten grondslag ligt, is defensief van aard. Niemand beweert dat Nederlanders betere muziek maken dan buitenlanders, of dat het Nederlands een betere zangtaal zou zijn dan andere talen. Wel dat de muziek zou winnen bij zang in de eigen taal, omdat dan de teksten beter begrepen worden; of dat de natie en de cultuur als geheel erdoor zouden worden verrijkt. De weerzin tegen de eigen taal blijkt echter van alle tijden in muziekminnend Nederland. Een hiermee samenhangende constante is de geringe internationale uitstraling van het Nederlands als zangtaal. Zelfs de 'Nederlandse' suprematie in de muziek van de Renaissance heeft dat niet kunnen verhelpen.

Tot in deze eeuw was de muzikale taalkeuze een probleem van de elite, die zich met prestigieuze, internationale muziekgenres sociaal en cultureel kon onderscheiden. Het volk heeft daarentegen altijd in het Nederlands gezongen. Toch zong ook de elite wel in de volkstaal, maar dan vooral in een genre dat niet aan de elite alleen was voorbehouden: het lied. Pas in de twintigste eeuw begon het grote publiek op grote schaal muziek in vreemde talen te consumeren.

Belangrijke overwegingen die tot de taalkeuze voor het Nederlands leiden, blijken te maken te hebben met identiteit en variëren van cultureel nationalisme tot de individuele voorkeur van een musicus voor de eigen taal. Behalve factoren die de identiteit betreffen, is er het argument van de verstaanbaarheid, dat zowel esthetisch als praktisch kan zijn geformuleerd. Dit raakt niet alleen oorspronkelijke composities, maar ook de vertaalpraktijk die met name in het muziektheater een rol speelt. Populaire muziektheatergenres gaan of gingen in het Nederlands: vaudeville, revue, musical. De vooroorlogse taalstrijd rond de Nederlandse opera illustreert het dilemma waarvoor de elite zich geplaatst zag – nationalisme en verstaanbaarheid voor velen versus sociale distinctie en artistieke authenticiteit –, een discussie die nu nog in de aanzienlijk minder elitaire operettewereld

naklinkt. Bij genres waar in de perceptie van de toehoorder de nadruk meer op de schone zang dan op de tekstinhoud ligt, is verstaanbaarheid minder belangrijk: het Renaissancechanson, madrigaal, oratorium, concertaria's, missen, motetten, enzovoorts. In de laatste genres speelt ook een ritueel aspect mee, en als we dat begrip wat ruimer opvatten misschien wel bij alle genoemde genres. De vreemde taal verwijst naar imposante culturen waaraan men graag deelheeft.

Met de schone zang betreden we het terrein van de artistieke of zo men wil esthetische factoren. Veel zangers vinden dat de vreemde taal beter 'bekt' en luisteraars dat hij beter klinkt. Hoewel enig snobisme aan dit soort argumentatie niet vreemd is, zijn taal en muziek ontegenzeggelijk sterk met elkaar verbonden. Dat geldt ritmische finesses, dat geldt ook de klank als zodanig. Taal is, afgezien van betekenis, óók een muzikale parameter. Hoe goed men een Frans chanson ook vertaalt en vertolkt, de Franse klank zal men met Nederlandse woorden nooit bereiken. De combinatie van taalklank en muziekstijl wordt als een esthetisch ondeelbaar geheel ervaren. Deelt men ze toch, dan kunnen vervreemdingseffecten optreden, bedoeld of onbedoeld. Italiaanse aria's en recitatieven op Hollandse teksten staan garant voor hilariteit. Op de prachtigste muziek blijken opeens banale woorden te worden gezongen – die er in de oorspronkelijke taal ook staan. Tegen parodiëren in huis-tuin-en-keuken-taal is geen buitenlands muziekstuk bestand. Wanneer men de adaptatie echter serieus aanpakt en deze aanslaat, kan uit een buitenlands genre eigen Nederlandse muziek worden geschapen. Pas dan vindt nationale toeëigening in de zin van een werkelijk eigen maken plaats en hoeft een Nederlandstalige compositie in een erkende internationale muziekstijl niet meer als een daad van cultureel verzet te worden beschouwd. De *Souterliedekens* van Clemens non Papa, de liederen van Johannes Verhulst, de muziektheaterwerken van Schat, Andriessen en Janssen, de musicals van Annie M.G. Schmidt en Harry Bannink, onze cabaretiers en Nederlandstalige popgroepen, inclusief Normaal en Rowwen Hèze, bewijzen dat het kan.

Summary

Singing in a minor language. The choice of language in music in the Netherlands

Many Dutch people believe that the Dutch are not fond of singing, and, moreover, that their language is unsuitable for singing. Do the Dutch, indeed, favour other languages; if so, does this preference apply to all of the musical genres to the same extent; and, what are the arguments for or against singing in the native language? These questions are examined in this article.

The conclusions of the specialists, whose contributions to this volume address these issues with respect to a single genre, are here placed in a broader perspective. Comparable material is also introduced for other musical genres from all periods of Dutch musical history.

Throughout the centuries, in the Netherlands other languages turn out to have been privileged over Dutch in music of the elite. In the Middle Ages these were High German and French; in the Renaissance, when the Netherlands gave birth to the most important composers in Europe, French was predominant, at least in secular music; in the Baroque it was Italian; while French reasserted itself in the 18th century. In the course of the 19th century German became the primary musical language, while in the 20th century it has been English.

The domination of these languages has been a constant source of protest, underlining the underdog position of the Dutch language. It has been asserted that good music can also be produced in Dutch, and that music performed in a foreign language is insufficiently comprehended. The chauvinism underlying these pleas is defensive in nature. It was never claimed that the Dutch produce better music than foreigners, or that Dutch is a better singing language than others. What has been maintained, however, is that Dutch music would benefit from being sung in the native language because one, the texts would be better understood and two, the nation and the culture as a whole would be enriched.

Well into this century, the choice of language for music was the province of the elite, which distinguished itself socially and culturally in its involvement in prestigious, international musical genres. In contrast, the common people have always sung in Dutch. Still, the elite also sang in its native language, but then primarily in a genre that was not exclusively its domain, namely, song. The wide-scale consumption of music in foreign languages by the general public only arose in the 20th century.

Three key factors must be considered when selecting a language for music. First, there is the matter of comprehensibility, in which the linguistic proficiency of the public as well as the function of the music play a role. In the music theatre, such popular musical genres as vaudeville, revue and the musical are frequently in Dutch. Even opera, which in the Netherlands is now always performed in the original language, was in the past sometimes sung in Dutch. And, operettas are still sung in Dutch in some regions of the country.

The second factor is symbolic in nature and touches on non-musical meanings such as identity. Critical here is the rise of nationalism in the 19th century, which fostered the growth of Dutch-language music. However, foreign languages also have a symbolic function: they stand for international, rather than domestic culture in which participation is keenly sought. This sometimes has a ritualistic undertone, as in the case of Roman Catholic church music.

Finally, the third factor is artistic in nature. The two arguments here are, first that foreign languages are considered to sing and sound better than Dutch, certainly in relation to a particular style. For example, the pronunciations of the Dutch 'g', 'ij' and 'ui' sounds are infamous. And, conversely, that composing and singing in one's native language serves to enhance the immediacy of the musical communication.

Noten

* Ik ben mijn collega's Martine de Bruin, Anne Houk de Jong en Henk Rave erkentelijk voor hun kritische aantekeningen.

1. J. Huizinga, *Nederland's geestesmerk* (Leiden 1935) 16.
2. Ernst Klusen, *Singen. Materialien zu einer Theorie* (Regensburg 1989) 162ff.
3. *The party's over*, gezongen door Sandra Reemer. De Nederlandstalige liedjes in deze periode waren *De oude muzikant* (1973, Ben Kramer) en *De mallemlolen* (1977, Heddy Lester), de in het Engels gezongen liedjes *I see a star! Ik zie een ster* (1974, Mouth & Macneal) en *Ding-a-dong! Dinge dong* (1975, Teach in).
4. Gegevens ontleend aan [Jan A. Götz (ed.)], *Baby Baby's 4th Eurovision collectors guide* ([Amersfoort] 1994). Met dank aan Jan Götz voor aanvullende gegevens.
5. Jaap Bakker en Jaap de Jong, 'Nederlands als zangtaal', *Onze taal* 63 (1994) 163. Zie ook Carel Alphenaar, 'Ti amo of Ik houd van jou?', *ibidem*, 167-169.
6. Het exacte percentage Nederlandstalige muziek in radiouitzendingen is uiteraard niet precies 10%, maar het ligt in die orde van grootte. Een op tien is vrij nauwkeurig het aandeel Nederlandstalige nummers in lichte-muziekprogramma's als *Arbeidsvitaminen*. Op Radio 4 ligt het percentage aanzienlijk lager, leert de omroepgids.
7. Frank Willaert, 'Van luisterlied tot danslied. De hoofse lyriek in het Middelnederlands tot omstreeks 1300', in: Frits van Oostrom e.a., *Grote lijnen. Synthesen over Middelnederlandse letterkunde* (Amsterdam 1995) 65-81.
8. In een artikel 'De zingende Hadewych. Op zoek naar de melodieën van haar Strofische Gedichten', in: Frank Willaert e.a. *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen* (Amsterdam 1992) 72-92, heb ik trachten aan te tonen dat Hadewychs gedichten inderdaad liederen waren, dus om te zingen.
9. Frits van Oostrom, *Het woord van eer. Literatuur aan het Hollandse hof omstreeks 1400* (Amsterdam 1988) 87; H. Wagenaar-Nolthenius, 'De Leidse fragmenten', in: *Renaissancemuziek 1400-1600. Donum natalicium René Bernard Lenaerts* (Leuven 1969) 303-313; uitgegeven in J. van Biezen en J.P. Gumbert (eds.), *Two chansonniers from the Low Countries. French and Dutch polyphonic songs from the Leiden and Utrecht fragments [early 15th century]* (Amsterdam 1985; Monumenta musica neerlandica 15).
10. Van Oostrom, op. cit., 18-19. Inderdaad is er een sterk Duits gekleurd lied overgeleverd van de hand van een van Albrechts hovelingen, Pieter Potter (*Wir willent vreulich singen ho*). In tegenstelling tot Fabri's composities betreft dit een eenstemmig lied.
11. Eugeen Schreurs, *Het Nederlandse polyfone lied* (Peer 1986) 54.
12. Gegevens ontleend aan *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Londen 1980).
13. 'Nederduits' of kortweg 'Duits' staat in de zestiende en zeventiende eeuw voor wat wij nu 'Nederlands' zouden noemen.
14. *Dat ierste boeck vanden nieuwe Duytsche liedekens* (Maastricht: Jacob Baethen, 1554); Cornelius Buschop, *Psalmen David, Vyfftrich* (Düsseldorf 1568); *Een Duytsch musyckboeck* (Leuven en Antwerpen: P. Phalesius en Jan Bellerus, 1572).
15. Caroline Smits en Jaap van Marle, 'De ontwikkeling van het Amerikaans Nederlands: een schets', te verschijnen in: J.B. Berns en J. van Marle (edd.), *Het Nederlands overzee* (Cahier van het P.J. Meertens-Instituut). Het betreft bewoners van het platteland, in onder meer Iowa.
16. Een uitzondering is mogelijk 'Een bruiloftsgedicht met 5en per Swelingh', genoemd in de inventarislijst van het Leeuwarder collegium musicum (zie noot 20).
17. Twee gepubliceerde bundels (*Il primo libro de madrigali* (1600) en *Hymeneo overo madrigali nuptiali et altri amorosi* (1611)) en twee ongepubliceerde. Zie R. Rasch en T. Wind, 'The music

library of Cornelis Schuyt', in: A. Clement en E. Jas, *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders* (Amsterdam 1994) 327-353, spec. 340.

18. Louis Peter Grijp, *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur* (Amsterdam 1991) 37.

19. Joan Du-Sart, *Zang-wortel en gheestelyke spruit. Hoogh-stem* (Amsterdam 1653) fol. *2.

20. De doorzochte inventarissen zijn:

1. Catalogus van de Utrechtse stadsbibliotheek van 1608, afdeling 'Libri musici'. Gepubliceerd in J.C.M. van Riemsdijk, *Het Stads-muziekcollege te Utrecht (Collegium Musicum Ultrajectinum) 1631-1881* (Utrecht 1881) 103-105. De muziekboeken zijn van onbekende herkomst en zijn niet jonger dan 1601.
2. Boekenbezit van de Leidse organist en componist Cornelis Schuyt (1557-1616; de catalogus van zijn bibliotheek is van 1617). Inventarislijst met identificaties in Rasch en Wind, op. cit. Schuyt was vermoedelijk katholiek en moet een collegium musicum geleid hebben.
3. Inventaris van het Leeuwarder collegium musicum, gepubliceerd in R. Visscher, 'Iets over het muziekleven te Leeuwarden in het begin der 17e eeuw', *De vrije Fries* 28 (1928) 17-33. Het collegium was vooral actief tot ca. 1620.
4. Codicil bij testament uit 1553 van de Delftse bierbrouwer/arts Cornelis Graswinckel (1582-1664), gepubliceerd en geïdentificeerd in W. de Ruiter, 'Het codicil van Cornelis Graswinckel (1653)', *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 31 (1981) 73-81. Zie ook F. Noske, 'Bibliografische en historische kanttekeningen bij het codicil van Cornelis Graswinckel', *ibidem* 178-185. Graswinckel zal vooral in familieverband hebben gemusiceerd, want hij verdeelde instrumenten en muziekboeken over zes van zijn kinderen.
5. Inventaris uit 1661 van de Amsterdamse stadsmuzikant en componist Anthonie Pannekoek, opgemaakt ter gelegenheid van diens hertrouwen. Johan Giskes (Gemeentearchief Amsterdam) was zo vriendelijk mij een afschrift en identificaties van zijn hand te laten inzien. Pannekoek, afkomstig uit Venlo, was katholiek. Van de acht genoemde bundels met composities van eigen hand zijn er twee op Latijnse tekst en vijf op Nederlandse: gelegenheidswerken en zettingen van Camphuysen en Jonctys. Zie ook J.H. Giskes, 'Vondst 17de eeuwse inventaris belicht onbekend verleden', *Mens en melodie* 43 (1988) 165-170.

Van deze inventarissen heb ik per item (bundel of convoluut) de taal vastgesteld op grond van de titel, eventueel aanwezige identificaties en mijn eigen parate kennis. De weinige bundels waarvan de taal zo niet met voldoende zekerheid kon worden vastgesteld zijn bij de telling buiten beschouwing gebleven. Items met composities in meerdere talen of alleen instrumentale muziek zijn buiten de telling gebleven. Dit betreft een kleine minderheid van de muziekboeken.

21. Marijke van der Wal, *Geschiedenis van het Nederlands* (Utrecht 1992) 186.

22. H.W. van Tricht (ed.), *De briefwisseling van Pieter Corneliszoon Hooft*. Deel 3. 1638-1647 (Culemborg 1979) 411. Brief van 17 april 1642. Natuurlijk is hier sprake van een renaissancestische bescheidenheidstoop van de gevierde dichter ten opzichte van de weliswaar geleerde, maar ook wat donquichotterige componist; wat niet wegneemt dat Hooft m.i. naar een reëel statusverschil verwijst.

23. In zeven liedboekjes uit de periode 1640-1660, waaronder *Sparens Vreughden-Bron* II (1646), *Amsteldams Minnebeekje* (7e druk, ca. 1645), en de *Nieuwen Haagsche Nachtegaal* (1659), komen ruim dertig Franse liederen voor, temidden van vele honderden Nederlandstalige.

24. Grijp, op. cit., 27-28.

25. C. Sweerts in *Inleiding tot de Zang- en Speelkunst* (1698), geciteerd naar Anthony Zielhorst, 'Wij zijn tot vreemdigheden gezind. Het muziekleven in Nederland ten tijde van Willem III', *Tijdschrift voor Oude Muziek* 3 (1988) 32-33. Zie ook F. Noske, 'Nederlandse liedkunst in de zeventiende eeuw: Remigius Schrijver en Servaas de Koninck', *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 34 (1984) 49-67.

26. Nicolle Klinkenberg, 'In naam der Nederlandse muzen', *Muziek & Wetenschap* 4 (1994) 137-157, spec. 147.

27. Met name de Duitse volksliedtheoretici als Herder (die het begrip 'Volkslied' in 1773 introduceerde) zagen in de spontane zang van kinderen en eenvoudige dorpsmensen een inspiratiebron voor culturele heroriëntatie. Zie Jozef Vos, *De spiegel der volksziel. Volksliedbegrip en cultuurpolitiek engagement in het bijzonder in het socialistische en katholieke jeugdidealisme tijdens het interbellum* (Diss. Nijmegen 1993) 60.
28. N.C.F. van Sas, 'Vaderlandsliefde, nationalisme en vaderlands gevoel in Nederland, 1770-1813', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 102 (1989) 471-495, spec. 476.
29. Uit het goedkope liedboekje *De Amerikaanse Koopman* (ca. 1783), geciteerd naar Marie van Dijk, 'Sporen van een beschavingsoffensief. De "stichtelijke toon" in het profane Nederlandse lied van de achttiende en negentiende eeuw', *Volkskundig bulletin* 19 (1993) 182-207, spec. 186 en noot 19.
30. Een lied (contrafact) op de wijze "Poch wat kan me dat scheelen" vindt men in *Het vermakelijke Vrouwe-tuintje* (Amsterdam 1817), 33. Met dank aan Marie van Dijk.
31. Van Dijk, op. cit., 184 en vooral noot 16.
32. J.C.W. le Jeune, *Letterkundig overzicht en proeven van de Nederlandsche volkszangen sedert de XVI eeuw* (Den Haag 1828) 12.
33. Hoffmann von Fallersleben, *Loverkens. Altniederländische Lieder* (Göttingen 1852) voorwoord.
34. Klinkeberg, op. cit., 148.
35. Marcel Venderbosch, 'De liederen van Johannes Verhulst: "Eene nieuwe baan"', *Muziek & Wetenschap* 3 (1993) 267-295, spec. 272-273. Het artikel van Heije verscheen onder het pseudoniem Eduard Wit in *De Muzen* (1835) 67-75. Zie ook A.J.M. Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije of de kunst en het leven* (Diss. Utrecht 1966) 100ff.
36. Venderbosch, op. cit., 280.
37. Nicolle Klinkeberg, *Vaderlandschliefde en kunstmin. Een verkenning van de liedcultuur in Nederland 1815-1840* (Doctoraalscriptie muziekwetenschap, Utrecht 1989). Bijlage 2, 67-104, geeft liedbundels en afzonderlijke liederen die in Nederland uitgegeven zijn, voorzover aanwezig in de collecties van de Universiteit Utrecht en het Haags Gemeentemuseum. De in bijlage 3 genoemde abonnementsreeksen heb ik apart behandeld gezien de door Klinkeberg geconstateerde onzekerheden omtrent omvang en datering. Zij verhogen het Franstalige aandeel aanzienlijk.
38. H.E. Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek* (Amsterdam 1950). De eeuw in kwestie is de periode van ca. 1815-1915.
39. Johann Wilhelm Wilms (1772-1847) componeerde de muziek voor Tollens' *Wien Neêrlands bloed*.
40. Ik bestudeerde programmaboekjes van liederenrecitals en kamermuziekuitvoeringen in Utrecht, met name in het gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, zoals aanwezig in de collectie van de Universiteit Utrecht (Letterenbibliotheek afdeling Muziekwetenschap). In het decennium 1860-70 (drie concerten) was de verhouding Duits 75%, Nederlands 19%, Frans 6%; in het decennium 1900-1909 (vier concerten) Duits 65%, Nederlands 26% en Frans 9%.
41. Voor het genre lied is niet aan te nemen dat Reesers keuze in de vermelding en behandeling van liederen een getalsmatig correcte afspiegeling van de taalkeuze geeft – hij noemt bijvoorbeeld geen Franse liederen uit de periode 1815-1840 – die wel degelijk door Nederlanders werden gecomponeerd. Ook koorwerken zijn te talrijk en vaak te onbeduidend voor ons doel. Bij werken met grote bezetting, die minder talrijk zijn en het oeuvre van een componist markeren, is de kans op zo'n correcte afspiegeling aanmerkelijk groter.
42. J.Th.M. Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (Den Haag 1990).
43. Jacques Klötters, *100 jaar amusement in Nederland* (Den Haag 1987) 22ff.
44. De eerste succesvolle revues in Nederland waren *Naar de Eiffeltoren* (1889) en *De doofpot* (1891) in de Salon des variétés te Amsterdam, beide van August Reyding (1891). Zie Dries Krijn, *Bonte pracht en vederdracht. Geschiedenis van de revue in Nederland* (Zutphen 1980) 13ff.

45. Klöters, op. cit., 118ff.
46. Klöters, op. cit., 30-34.
47. De gegevens over de musical zijn ontleend aan Paul van Ewijk, *Met zang en dans. De geschiedenis van de musical in Nederland* (Kampen 1993).
48. Van Ewijk, op. cit., 18-19.
49. Voor ca. 40 verenigingen uit alle delen van het land onderzocht ik de taalkeuze, rekening houdend met de landelijke spreiding. De Bond van amateur Opera- en Operette-Gezelschappen (BOOG) telt in Noord-Holland (zonder Amsterdam) 37 leden, in Amsterdam 11, in Groningen 8, in Friesland 3, in Drenthe 2, in Overijssel 12, in Gelderland 14, in Flevoland 3, in Utrecht 8, in Zuid-Holland 17, in Noord-Brabant 14, in Zeeland 1 en in Limburg 3; in totaal 133 verenigingen. Hoe groot het aantal verenigingen is dat niet of bij andere bonden is aangesloten, is onbekend. Over de taalkeuze in de huidige operettepraktijk in Nederland is niet eerder gepubliceerd.
50. Met name de vertalingen van vooral Franse en Engelse operettes door Joop Franssen staan goed bekend. Weinig te spreken daarentegen waren mijn zegslieden over de vertalingen die worden geleverd door de internationale rechtenorganisatie te Antwerpen.
51. In Roermond gaan de gesproken teksten ook in het Duits, evenals bij de Hoofdstad Operette te Amsterdam, het enige Nederlandse professionele gezelschap.
52. Jan Vollaard, 'Corry Konings viert zilveren jubileum weer met de Rekels', *NRC Handelsblad* 5-12-1995.
53. Bijvoorbeeld, van de Nederlandse artiesten die in de jaren 1960-1985 de hitparade haalden, zong 51% in het Engels en 44% in het Nederlands. Zie Paul Rutten, *Hitmuziek in Nederland, 1960-1985* (Diss. Nijmegen 1992) 120.
54. Lutgard Mutsaers, *Haring en Hawaii. Hawaïaanmuziek in Nederland 1925-1992* (Amsterdam 1992) 43ff.
55. Over problemen als 'de ondergang van het volkslied' en 'is schlager, chanson, protestlied het legitieme hedendaagse volkslied?' zie Vladimír Karbusický, 'Soziologische Aspekte der Volksliedforschung', in: Rolf Brednich e.a. (eds.), *Handbuch des Volksliedes* (München 1975) 45-88, spec. 84ff.
56. Klusen, *Singen*, 215.
57. Louis Peter Grijp, 'Van dialectlied tot boerenrock. Muziek en regionale identiteit', te verschijnen in Carlo van der Borgt e.a. (edd.), *Constructie van het eigene. Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland* (Amsterdam 1995). Verscheen ook in *Jaarboek Muziekwetenschap 1995* (Utrecht 1995) 21-50.
58. Jos Koning, *De folkbeweging in Nederland. Analyse van een hedendaagse muziek-subcultuur* (Diss. Amsterdam 1983) 37ff.