

VAN HADEWIJCH TOT HAZES

Mijnheer de rector magnificus, dames en heren,

Hadewijch en Hazes staan aan de uitersten van een muzikale spanningsboog van zevenenhalve eeuw. De liederen van Hadewijch zijn de oudste in de Nederlandse taal waarvan muziek bekend is. In het midden van de dertiende eeuw zong deze begijnenleidster over haar passie voor de goddelijke Liefde – en over de talrijke moeilijkheden die de mystieke minnaar ondervond bij zijn of haar streven naar de vereniging met God. *Ic ben die minne met minnen verwint*, zo verwoordt Hadewijch de mystieke ervaring in haar Negende Lied. Het is een exclusieve belevenis die slechts na lang en hard werken bereikt kan worden. En dat geldt ook voor het ten volle genieten van haar hermetische verzen.

Lichtjaren lijken er te liggen tussen de zuiverheid van het mystieke streven van Hadewijch, naar we aannemen afkomstig uit een aristocratisch Brabants milieu, en de aardse zielenroerselen van de Amsterdamse volkszanger André Hazes. Hem heb ik, met het Germaanse rijm als leidraad, uit de menigte hedendaagse Nederlandstalige zangers gekozen om te dienen als het andere einde van mijn spanningsboog. Geldt Hadewijch als een van de meest begaafde dichters van de Lage Landen, Hazes neemt met voor de hand liggende rijmen genoeg en slaat er zo nodig een rijmwoordenboekje op na. Toch zijn er overeenkomsten. Zowel Hadewijch als Hazes drukken zich uit in de strofische vorm, dat wil zeggen, in afgeronde tekststukken met hetzelfde versschema, al dan niet voorzien van een refrein. De strofen worden gezongen op een melodie die telkens herhaald wordt, die gemakkelijk in het gehoor ligt en meegezongen kan worden door mensen zonder muzikale opleiding. De melodieën die Hadewijch koos voor haar liederen waren onder meer afkomstig van trouvères, dichters-componisten die in haar tijd werkzaam waren in Arras.¹ Hazes heeft ook veel liedteksten gedicht op bestaande melodieën uit het buitenland. *Zij gelooft in mij* is bijvoorbeeld geïnspireerd op *She believes in me*, een Amerikaanse hit van Kenny Rogers. Hij zegt daar zelf over:

Ik ben altijd op zoek naar leuke melodietjes. Meestal zit ik in de kroeg (...) en dan hoor ik zo'n liedje. Nee, van die buitenlandse teksten versta ik geen woord. Dat hoeft ook helemaal niet. Het gaat voor mij meer om de melodie, die is het allerbelangrijkste. Dus als ik zo'n liedje hoor, dan wil ik het dus meteen hebben. Zeg ik tegen die kroegbaas 'joh, geef me dat

effe mee'. Zo naar huis toe en er een tekst bij maken. Dus niet twee dagen later, maar meteen! Anders (...) is het juiste gevoel weg.²

Naar Hadewijchs overwegingen om bepaalde melodieën te kiezen kunnen we slechts gissen, al lijkt ze een voorkeur te hebben gehad voor Marialiederen. Minstens zo belangrijk als de formele overeenkomsten is de communicatie. Zowel Hadewijch als Hazes zingen over hun problemen in de liefde, hoe verschillend geaard ook. Dat brengt bij beiden emoties mee en daarvan is de muziek de drager. Bij alle evidente verschillen blijken enkele basiseigenschappen van het lied in essentie onveranderd. Het lied is al die eeuwen gewoon lied gebleven.

Dat is een gunstige omstandigheid voor deze nieuwe leeropdracht 'de Nederlandse liedcultuur' met de tijdsbepaling 'in heden en verleden'. Zeveneneenhalve eeuw lijkt veel voor één persoon, maar de lange-termijnbenadering biedt onmiskenbaar voordelen. Het liedgenre impliceert een aantal bijzondere eigenschappen die gedurende vele eeuwen werkzaam blijven. Dat pleit ervoor het lied te bestuderen over een lange periode, die gewoonlijk verdeeld wordt onder mediëvisten, renaissancisten, specialisten in de achttiende, negentiende en twintigste eeuw.

Enkele eigenschappen van het lied heb ik al aangestipt: de strofische structuur, de emotionele capaciteit en de contrafactuur, zoals het dichten van liedteksten op bestaande melodieën wordt genoemd. Die contrafactuur is te beschouwen als het voornaamste productiebeginsel van het Nederlandse lied tot in de negentiende eeuw. Sindsdien is het in aanzien verminderd, maar nog steeds dichten we contrafacten bij het afscheid van een collega en op bruiloften en partijen, en wie weet wat mij na deze oratie te wachten staat. Andere lange-termijneigenschappen van de liedcultuur zijn bijvoorbeeld de mondelinge overlevering, die opmerkelijk taai kan zijn, de brede verspreiding en het populaire karakter van de liederen, de *performance* (in de antropologische zin des woords) en muzikale interactiepatronen (zoals dat in de volksliedkunde heet) waarbij groepen, functies en rituelen een belangrijke rol spelen, en de symboolwaarde die wordt gehecht aan afzonderlijke liederen, aan repertoires en aan de taal waarin gezongen wordt. Dat zijn geen statische gegevens: juist hun dynamiek leent zich voor de analyse van de liedcultuur door de eeuwen heen.

Op één zo'n aspect zou ik nu een diachrone benadering willen beproeven. Ik zou het neutraal willen omschrijven als 'de belangstelling van de elite voor de muzikale volkscultuur'. Alleen het feit al dat u naar deze rede bent komen luisteren is een uiting van die belangstelling.

Om misverstanden te voorkomen: de liederen van Hadewijch zijn geen voorbeeld van elitaire belangstelling voor muzikale volkscultuur. Integendeel: niet alleen behoorde zij naar men vermoedt tot de aristocratie, ook de makers van haar muzikale modellen, trouvères en een Minnesanger als Hendrik van Veldeke – maakten deel uit van de artistieke en maatschappelijke elite. Van wat gewone mensen in de dertiende eeuw zongen weten we niets. Het schrift was een voorrecht van de elite en de muzikale volkscultuur moet nog geheel oraal zijn geweest.

Pas in de zestiende eeuw krijgen we enig zicht op het gehele spectrum.³ Dankzij de drukkunst konden de liederen in grote aantallen via liedboekjes en liedblaadjes worden verspreid. De blaadjes werden op straat uitgevent en van sommige geestelijke liedjes weten we expliciet dat ze door eenvoudige mensen gezongen en ook gedicht zijn – door linnenwevers, kleermakers, dienstmeisjes. Maar ook in de stedelijke elites werden eenstemmige liederen geproduceerd. Door de rederijkers bijvoorbeeld, al was het ‘liedeken’ bij hen een nederig genre, waarmee minder mooie prijzen te winnen waren dan bijvoorbeeld met refreinen.⁴ Tegen het einde van de zestiende eeuw lijkt het lied echter te worden opgewaardeerd en in de zeventiende eeuw dichtten burgemeesterszoon P.C. Hooft en raadspensionaris Jacob Cats, naast Vondel, Bredero en vele andere dichters van naam, liederen. Globaal gesproken is het lied een literair-muzikaal genre voor alle mensen, ook voor de elite.

Het begrip *volkslied* bestond in die tijd echter nog niet en een onderscheid tussen hoge en lage liederen wordt nergens met zoveel woorden gemaakt. Wel zagen religieuze leidlieden in liedjes een uitstekende mogelijkheid om hun gelovigen te stichten. Juist voor eenvoudige mensen is het lied een probaat middel, meende de dichtende dominee Willem Sluiter in 1661. Hij kende analfabeten die de stichtelijke gezangen hadden geleerd van mensen die konden lezen; ze zongen ze vaak en raakten zo van de gewenste boodschap doordrongen.⁵

Een onderscheid dat wel werd gemaakt is tussen *oud* en *nieuw*, bijvoorbeeld in het Antwerps liedboek (1544). De oude liedjes dragen er de sporen van een langdurige mondelinge overlevering: er ontbreken strofen, waardoor het verhaal soms vreemde sprongen maakt, rijm en metrum zijn onregelmatig. Soms vertelt de slotstrofe dat ze door een ruiters of landsknecht gezongen zijn. Ze lijken in alles op wat later volksliedjes zouden worden genoemd. Daartegenover staan de nieuwe liedjes, doorgaans van rederijkers, hetzij kunstig vormgegeven minneklachten dan wel zotte liederen. In het Antwerps liedboek staan oude en nieuwe liedjes alfabetisch door elkaar, en het lijkt aannemelijk dat de kopers van het boek beide categorieën konden waarderen. In de zeventiende eeuw zien we de oude en nieuwe liedjes meer en meer

gescheiden worden. De oude liedjes worden aangeboden in eenvoudige drukjes en ook op de zeer goedkope liedbladen; terwijl we in mooi uitgevoerde, duurere liedboeken voor de koopkrachtige jeugd alleen nieuwe, moderne liedjes vinden.

Interessant is dat nog in de zeventiende eeuw dichters van moderne, renaissancistische liederen, zoals Hooft en Bredero, behalve de nieuwste buitenlandse airs, balletten en madrigalen ook oude liedjes als melodie kozen – zoals *Het daget uit den oosten* en *Aenhoort doch mijn gheclach ghij Ruiters*, minstens honderd respectievelijk zeventig jaar oud. Bij Hooft vinden we voor zijn beroemde lied *Galathea siet den dach comt aen* de allesbehalve renaissancistisch klinkende wijsaanduiding *Willen dan de koeytjens niet &c.*⁶ Dit hergebruik als melodie voor hun eigen zangen lijkt niet alleen te betekenen dat literaire dichters dergelijke oude of malle liedjes kenden maar ook dat ze er genoeg in schepten.

Een pregnanter voorbeeld levert het treurspel *Geeraerd van Velsen* uit 1613. Hooft baseerde zijn plot op een oud, vermoedelijk vijftiende-eeuws historielied. Daarin zag hij niet alleen een historische bron maar ook een artistiek gegeven, ondanks de door de mondelinge overlevering sterk verweerde tekst. Hij liet het althans in zijn stuk zingen door een Rei van Amstellandse Joffers, in een aangepaste versie. Later komt het lied ter sprake in een discussie tussen Hooft en Huygens over het versritme. Hooft citeert het ter verdediging van een vrij versritme:

*Die schand en schie mij nemmermeer
sprack Gerrit van Velsen tot sijnen landsheer.*

Zo zingen de boeren het, zegt hij er bij. Daarmee plaatst hij het oude lied waar wij het zouden verwachten, in het volk, en hij waardeert het. Huygens niet: ‘Konnen de Huijsluijden onder malkanderen smaeck en genoeghen vinden inden ouden deun van Velsen, ick laet de kraeijen de kraeijen verheugen,’ smaalt hij.⁷

Dergelijke poëtische bespiegelingen over wat later typische volksliederen zouden worden genoemd zijn zeldzaam, maar Hooft's treurspel stond niet op zichzelf. Omstreeks dezelfde tijd schreef zijn rederijkerskamergenoot Bredero een treurspel over de ballade *Het daget uit den Oosten*, en Samuel Coster een klucht over *Een boerman had een domme sin* – beide liederen komen zo'n zeventig jaar eerder al voor in het het Antwerps liedboek.

Kluchten blijken vaker oude liedjes te bevatten. Een mooi voorbeeld is Gerrit van Brueghels *Cluchte van eenen Cramer hebbende te Coop veelderley drollighe Liedekens* (1610). De marskramer verkoopt liedjes, dat wil zeggen liedblaadjes of liedstrookjes, die hij volgens oud gebruik aan zijn potentiële kopers voorzingt. In totaal krijgen we zo van

31 liedjes het eerste couplet te horen. De aardigheid lijkt te bestaan in de gekke liedjes zelf en in de manier waarop hij ze aan elkaar rijmt. Bijvoorbeeld, na een liedje over de kluchtfiguur Goossen:

(gesproken:)

*Doen was Goossen in grooten ghevaer
doch hy mocht van daer, hebben gebleven saen,
Doen hy sanck na d'oude vermaen:*

(gezongen:)

*Willen ons Coeyen dan niet stille staen,
So moghense ongemolcken aender heyde, ja heyde,
So moghense onghemolcken voor den herder gaen.⁸*

Dit moet het liedje zijn dat in de wijsaanduiding voor Hoofts *Galathea*, *siet den dagh comt aen* werd genoemd (Willen dan de koeytjens niet).

Zo zijn van de 31 liederen er een stuk of tien enigszins te traceren, de overige 20 zijn volmaakt onbekend.

Wat kan Van Brueghels klucht ons leren? Ondanks het kennelijke realisme moeten we rekening houden met de conventies en bedoelingen van het genre. Zo lijkt het onwaarschijnlijk dat een marskramer alleen maar 'drollige' liedjes in zijn mars had. De schaarse bewaard gebleven liedbladen bevatten bijvoorbeeld ook moord- en andere nieuwsliederen, godsdienstige liederen, enzovoort. Van Brueghel geeft dus een vertekend beeld van het repertoire, een karikatuur.⁹ Aan de echtheid van de liedjes hoeft echter niet getwijfeld te worden: de concordanties laten zien dat Van Brueghel de liedjes niet uit zijn duim zoog, en de onbekende liedjes maken een alleszins aannemelijke indruk. Die herinneren er nog eens aan hoeveel er juist van het meest populaire goed verloren moeten zijn gegaan. Voor ons thema is van belang dat dergelijke 'drollige' liedjes kennelijk door het publiek werden geapprecieerd – ook door de elite, want daar ging het initiatief voor de productie van deze kluchten van uit. Zo was Gerrit van Brueghel actief als rederijker en doorkneed in Boccaccio.¹⁰

Tot zover enkele voorbeelden van de belangstelling van de vroegmoderne literaire elite voor liedjes die (ook) door de lagere standen werden gezongen. Binnen het lied blijkt het niet eenvoudig deze belangstelling expliciet te krijgen, omdat we van de ons overgeleverde liedjes vaak niet met zekerheid kunnen zeggen in welk sociaal milieu ze zijn gezongen. De muziek biedt meer houvast. De meerstemmige muziek bijvoorbeeld behoorde tot het domein van de adel en de burgerij - men moest zich tenminste muziklessen kunnen veroorloven om de noten te

leren lezen. Heel wat meerstemmige Nederlandstalige composities zijn bewerkingen van eenstemmige liederen, vaak amoureuus, zot of scabreus van aard.¹¹

Ook in de burgerlijke instrumentale muziek is ontlening aan de volkscultuur zichtbaar. Men denke aan de *Hoboken Dans* die de Antwerpse uitgever Tylman Susato in 1551 uitgaf. Die zal ongetwijfeld zijn gedanst op de bekende kermis te Hoboken, onder de rook van Antwerpen. Breugeliaanse taferelen. Susato heeft zijn boerendans keurig voor vier stemmen genoteerd, te spelen op blokfluiten, gamba's of andere instrumenten waarmee de gegoede burgerij zich vermaakte – en waarop ze heel wat beschaafder zal hebben geklonken dan op de doedelzakken van de kermis. De talrijke branles 'de Champagne' en 'de Poitou' die in Susato's boekje zijn opgenomen en waarop door burgers werd gedanst, stammen overigens ook van het platteland. Een parallel met de schilderijen en prenten van boerenkermissen ligt voor de hand, en met het bezoek en zelfs meedoen aan boerenfeesten door burgers. *Camp* anno 1550? Mogelijk. De kunsthistoricus Paul Vandenbroeck spreekt in dit verband van 'negatieve zelfdefinitie': de burgerij spiegelt haar beschaving aan de grofheid van de boeren, in casu aan de plompheid van hun dansen, maar scheidt er tevens vermaak in.¹²

Ook tabulaturen voor de citer en de luit bevatten boerendansen. In citerboekjes als *Hortulus citharae*, uitgegeven in Antwerpen, 1582, komt ook een *Hoboken* voor, zij het een andere dan bij Susato. Titel en inleiding van het boekje zijn in het Latijn en het zal dan ook vooral zijn bedoeld voor studenten. Er staat ook een stukje met de titel *Boerendans* in, met een doedelzakeffect.¹³ De citerhoboken vinden we onder de naam *Boerendans* terug in het bekende Thysius luitboek, dat omstreeks 1600 werd aangelegd door de Leidse theologiestudent Adriaen Jorisz Smout.¹⁴ De luit was een prijzig instrument dat in aristocratische en burgerlijke kringen thuishoorde en ook in het studentenmilieu geliefd was. Smout noteerde overwegend kunstige luitmuziek, maar daarnaast ook diverse stukjes uit de Hollandse volkscultuur, zoals behalve de *Boerendans* een *Schager voetjen* en wellicht ook de allemandes *Haentgen* en *Quaet paert*.

Smout noteerde daarnaast luitzettingen van oude en 'drollige' liedjes. Bijvoorbeeld het genoemde *Gerrit van Velsen*, de enige muzikale notatie die hiervan bekend is, naast *Sou men niet moghen een reysken pissen* en *Met dat schuijngen al over dat meertgen*, dat in een klucht van W.D. Hooft door een waardin en een vuile bruid wordt gezongen¹⁵.

Smouts simpele noteringen van dergelijke liedjes zijn van een andere orde dan de kunstige variatiereeksen die Sweelinck voor het klavier componeerde over *Het voer een scheepje over Rijn*, of van Nicolaes Vallet voor de luit over het *Boerinneken* dat water haalt, of

Jacob van Eyck voor de blokfluit. Zij representeren de omgang van professionele musici met de onder de burgerij populaire muziek van hun tijd, waaronder ook oude liedjes – parallel aan het literaire hergebruik van die liedjes in de contrafactuur.

In de loop van de achttiende eeuw lijkt de literaire deelneming aan het lied minder te worden, en daarmee de belangstelling van de elite te verflauwen. Ik zeg ‘lijkt’ want het wereldlijke lied van de achttiende eeuw is nog nauwelijks onderzocht. Een gestage toename van goedkope liedboekjes voor een breed publiek is evenwel zichtbaar. In de jaren tachtig doet zich echter een belangrijke ontwikkeling voor. De aanzet daartoe lijkt uit het buitenland afkomstig. De Duitse filosoof Johann Gottfried Herder introduceerde in 1771 het woord ‘Volkslied’, daartoe geïnspireerd door verzamelingen als Thomas Percy’s *Reliquies of ancient English Poetry*. Hij schiep daarmee een categorie van oude liederen, die wijd en zijd onder het volk verbreid waren en die vooral mooi waren – lyrisch, levendig, naïef, onregelmatig, onopzettelijk. Ze beantwoordden aan Rousseau’s ideaal van een natuurlijke poëzie.¹⁶ De volksliederen waren de meest zuivere uiting van de *Volksgeist*, waarbij ‘volk’ als ‘natie’ moet worden geïnterpreteerd.

Niet alle liederen die het volk zong waren volksliederen. Integendeel, er school veel kaf onder het koren. *Gassenhauer*, ordinaire straatliederen op vulgaire opera-deunen vormden het leeuwendeel van wat het volk in de eigen tijd zong, althans in Herderiaanse ogen. De mooie oude volksliederen konden alleen nog uit de kelen van oude moedertjes worden opgetekend. Niemand minder dan Goethe trok de Elzas in om dat te doen, en velen zouden volgen. Deze liederen stonden model voor een nieuw esthetisch programma, zowel literair als muzikaal. Men denke aan Goethes ballades *Erlkönig* en *Heideröslein*. Componisten als Reichardt en Schulz werkten het volksliedconcept in muzikale zin uit en een grote stroom kunstliederen ‘im Volkston’ was het gevolg. *Popularität* was het streven van deze kunst, de ‘schijn van het bekende’ het middel.¹⁷

Deze stormachtige ontwikkelingen speelden zich in Duitsland af in de jaren zeventig van de achttiende eeuw, maar hadden aanvankelijk weinig weerklank in Nederland. Er is vanaf 1780 wel een plotselinge interesse van de burgerlijke elite voor liederen van het volk waarneembaar, maar niet zozeer omdat men die mooi vond, eerder nuttig. Met behulp van liederen dacht men de Nederlandse jansaliegeest te kunnen uitdrijven. Zo trok de patriot Swildens met zelfgemaakte stichtende liedjes de Amsterdamse achterbuurten in en probeerde hij volksvrouwen er toe brengen ze uit het hoofd te leren en te zingen, in ruil voor een kleine geldelijke beloning. Swildens had wellicht tijdens een

bezoek aan Berlijn iets meegekregen van de verhitte discussies over het volkslied die daar toen gevoerd werden. Hij onderging er de invloed van de Popularphilosoph Friedrich Nicolai, die Herders volkslied een fata morgana vond. Volksliederen waren volgens Nicolai hooguit bruikbaar om de mensen tot vaderlandsliefde of godsdienstigheid te brengen.

Met deugdzame liedjes wilde Swildens het 'bocht, vuiligheid en zothed' verdrijven, waarmee hij de liedjes bedoelde die het volk gewoonlijk zong. Zijn streven kadert in een burgerlijk beschavingsoffensief, waarin ook anderen naar dit wapen grepen: de dichtende vriendinnen Wolff en Deken, en leden van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, die in 1789 een eerste bundeltje *Volksliedjens* publiceerde. Evenals hun Duitse collega's maakten zij gebruik van de volkstoon – maar daaronder verstonden zij de melodieën waarop het volk zijn niet-beschaafde liedjes zong, veelal ontleend aan de opera.¹⁸

Deze inspanningen lijken uiteindelijk niet veel impact te hebben gehad. Een nieuwe impuls ging uit van de Amsterdamse arts Jan Pieter Heije. Deze dichte liedteksten en nodigden componisten uit ze op muziek te zetten. Samenwerking met J.J. Viotta leverde bijvoorbeeld *De Zilvervloot op, Een karretje op den zandweg reed* en *Zie de maan schijnt door de bomen*. Hun succes was er voor een groot deel aan te danken dat de liederen niet door volkszangers moesten worden verspreid, maar via de scholen, waar muziek op het lesrooster was komen te staan, en via de steeds populairder wordende zangverenigingen. Langs deze lijn zouden vele volksliederen over Nederland komen, in de zin van liederen voor het volk die hun doelgroep dankzij de scholen bereikten. *Kun je nog zingen, zing dan mee!*¹⁹

Had Herders visie dat het volkslied op het punt van uitsterven stond in Duitsland een grote bedrijvigheid van volksliedverzamelaars ten gevolge, in Nederland was dat nauwelijks het geval. Weliswaar berichtte Bilderdijk in 1806 enthousiast over een kinderliedje dat hij van zijn overgrootmoeder had geleerd, en zij weer van haar overgrootvader,²⁰ maar daar bleef het voorlopig bij. Men kon niet geloven dat er onder de Nederlandse volksklasse met zijn 'schreeuwend en wanklinkend gezang,' 'schor' en met 'uithalen', nog waardevolle liederen te vinden zouden zijn.²¹ In Vlaanderen dacht men daar anders over en in 1856 bracht Edmond de Coussemaker een fraaie verzameling uit van liederen, die hij in Frans Vlaanderen uit de volksmond had opgetekend.²² Andere Vlamingen volgden zijn voorbeeld. In Nederland kwam het veldwerk pas in de twintigste eeuw enigszins op gang. Rond 1910 trok Jaap Kunst naar Terschelling, gewapend met zijn viool, om zich onder de eilandbevolking te mengen en daar liederen en dansen op te tekenen. Zijn verslag, *Terschellinger volksleven*, is doortrokken van nostalgie – zelfs op het

verre Waddeneiland stierven de oude gebruiken en zangen uit, moest Kunst met spijt constateren; het ‘krachtige volksleven’ werd ook daar bedreigd door operette- en café-cantantmuziek.²³ Verscheidene regionale verzamelprojecten volgden en vonden vanaf de jaren zestig hun bekroning in Ate Doornbosch’ landelijke speurtocht met behulp van zijn radioprogramma *Onder de groene linde*. Doornbosch legde ze op magneetband vast. Zo werd niet alleen de geografische verspreiding van de liederen gedocumenteerd, maar ook de mondelinge overlevering, zowel van de teksten als de muziek.

Werd er in Nederland in de negentiende eeuw weinig etnografisch muziekonderzoek gedaan, er was wel literair-historische belangstelling voor volkszangen uit het verleden – en het typeert de situatie dat het een Duitser was die deze initieerde: Hoffmann von Fallersleben. Oude liedboeken bleken er in overvloed te zijn, zoals door hem ontdekte Antwerps liedboek uit 1544, dat als bron voor het volkslied in Herderiaanse zin werd gewaardeerd. Lieder uit het Antwerps liedboek vormden een belangrijk ingrediënt voor de monumentale bloemlezing die de Gentse musicoloog Florimond van Duyse in 1903 uitgaf onder de titel *Het oude Nederlandsche lied*. Hij combineerde daarin oude liederen met recente veldwerkoptyekeningen van zijn Vlaamse landgenoten.

Dit wetenschappelijk samengestelde volksliedcorpus, aangevuld met veldwerkoptyekeningen, heeft in de twintigste eeuw verscheidene praktische revivals mogen meemaken. In het Interbellum kozen jeugdleiders als Pollmann en Tiggers bijvoorbeeld liederen uit Van Duyse’s verzameling ten behoeve van katholieke en socialistische jeugdbewegingen. Juist de oude volksliederen zouden de gemeenschapszin van de jeugd kunnen bevorderen en deze beschermen tegen wat als platte amusementscultuur werd gezien. De liederen van *Kun je nog zingen zing dan mee!* werden als te burgerlijk verworpen. Zo reidante men in het katholieke Heemvaart en op de socialistische Paasheuvel op volksliedjes uit lang vervlogen tijden. Na de Tweede Wereldoorlog gaven Pollmann en Tiggers een gezamenlijke bundel uit, die honderdduizenden leerlingen via de scholen en het zangonderricht oude volksliedjes bijbrachten.²⁴

Het sterke geloof in het ‘eigen volkslied’ dat deze bewegingen inspireerde, diende op zijn beurt de wetenschap tot stimulans. In de jaren vijftig werd met de aanleg van het Nederlands Volksliedarchief begonnen, waarin de schriftelijke en de mondelinge tradities broederlijk naast elkaar gecodificeerd werden. Zoals u wellicht weet is dit archief op het Meertens Instituut ondergebracht, waar het momenteel wordt gedigitaliseerd tot een omvangrijke Nederlandse Liederbank, die eind dit jaar zijn beslag moet krijgen. Daarnaast wordt er structureel, zij het op

bescheiden schaal, onderzoek naar de Nederlandse liedcultuur gedaan, waaruit dit bijzonder hoogleraarschap voortvloeit.

De jaren zestig met hun beethausse en tegenbeweging betekenden het einde van Pollmann en Tiggers' volksliedbenadering, maar brachten merkwaardigerwijze ook een nieuwe revitalisering van het volkslied: de folkbeweging. Jonge maatschappijkritische intellectuelen, die wilden opkomen voor een onderdrukte en uitgebuite arbeidersklasse, zetten zich af tegen zowel de rock als de burgerlijke amusementsmuziek en vonden in Ierse en Britse *folk* muziek die bij hun idealen aansloot. Het publiek verwachtte van Nederlandse en Vlaamse folkmusici echter dat ze hun eigen volksmuziek zouden spelen. Maar welke eigen volksmuziek? Oude volkslieduitgaven werden geraadpleegd en er werd weer veldwerk gedaan, vooral in Vlaanderen, waar Herman de Wit met een huifkar door het land trok, op zoek naar oude liederen en muzikanten. De Nederlandse folkmuzikanten overwonnen hun weerzin tegen Pollmann en Tiggers of gingen op zoek naar nieuw oud repertoire, bijvoorbeeld in het Meertens Instituut. Muzikaal stelde de Nederlandse volksmuziek teleur: hier bleek ze overwegend in majeur te staan, niet in de gewenste archaïsche kerktoonaarden die de Britse, Ierse, Bretonse en zelfs Vlaamse volksmuziek kenmerkt. In Nederland is de folkbeweging in de jaren tachtig doodgebloed, in tegenstelling tot Vlaanderen waar de revival een opmerkelijke doorstart heeft gemaakt.²⁵

Ik bedrijf zelfreflectie wanneer ik de oude-muziekbeweging noem, die al vanaf de zeventiger jaren belangstelling toonde voor muziek uit Middeleeuwen en Renaissance die niet als kunstmuziek bedoeld was. Wij concludeerden dat oude Nederlandse liederen net als andere oude muziek volgens de regels van de muziekhistorische uitvoeringspraktijk moesten worden uitgevoerd, een praktijk die als ik me niet vergis groeiende is. Zo kwamen de oude liedjes zelfs in eerbiedwaardige concertzalen.

Tot zover enkele revivals van het oude volkslied, veelal projecties van idealen van de elite, selecties die slechts een fractie betroffen van wat er onder het geïdealiseerde volk muzikaal leefde. Want wat was er geworden van de muziek *van* het volk, het kaf onder Herders koren? Ondanks de pogingen van Swildens en het Nut waren de traditionele blauwboekjes gewoon blijven verschijnen, zoals de *Nieuwe Overtoomsche Marktschipper of Durkerdammer Kramer*, *De zingende Kruijer*, *Het Haagsche bosch vol vrolyke zangers* en *Het nieuwe Tulpje*. Wel kwamen er liedboekjes die zich expliciet op fatsoenlijke gezelschappen richtten. Dit alles is nog nauwelijks onderzocht, maar de speelruimte voor het 'onbeschaafde' lied moet gedurende de negentiende eeuw steeds kleiner zijn geworden - ook omdat in de steden populaire muziektheatervormen als de vaudeville en, aan het eind van de eeuw, de

revue ontstonden en de bijbehorende liedjes via bladmuziekuitgaven grote verspreiding kregen. De komst van Amerikaanse muziek, grammofoon en radio marginaliseerde de traditionele zangcultuur verder. Wat overbleef waren straatliederen, door marktzangers en werkloze bedelaars op blaadjes te koop aangeboden – en ook zij namen de laatste radioschlagers in hun eenvoudige drukwerkjes op. De marktzangers werkten vanouds met rolzeilen waarin hun gruwelijke moordliederen visueel ondersteund werden. Intellectuelen maakten zich vrolijk over die melodramatische voorstellingen, maar er waren er ook als Wouters en Moormann die systematisch de liedblaadjes verzamelden. Ze werden uitgegeven in bundels met titels als *Het Nederlandse Straatlied* (1933), *Distributiegijn en –pijn*, *Bittere pillen* en *De Tranenkruik*.

Momenteel herleven dergelijke liederen bij snel in populariteit toegenomen smartlappenkoren en tijdens smartlappen festivals. Althans, dat denken de smartlappenzangers. Ze wanen zich in een traditie die teruggaat tot in de Middeleeuwen toen troubadours met fel beschilderde lappen door het land zouden zijn getrokken. Het woord ‘smartlap’ stamt echter uit het begin van de zestiger jaren en is een vertaling van het Duitse *Schmachtfetzen* of *Schmachtlappen*, dat ‘sentimenteel lied’ betekent.²⁶ En het zijn niet de oude marktzingen, maar sentimentele levensliedjes van artiesten als Lou Bandy, Willy Derby en Kees Pruis die aan de basis staan van het huidige smartlappenrepertoire.²⁷ Dit misverstand is vrij onbelangrijk - hoogstens laat het zien dat smartlappenzangers behoefte hebben aan een mooi volks verleden voor hun hobby. Het lijkt een veelal gestudeerd publiek te betreffen dat zich helemaal laat gaan op sentimenten uit grootmoeders tijd. Huilen mag. Gezelligheid, nostalgie, uitlaatklep voor emoties in deze verzakelijke tijd, zingen in de eigen taal en saamhorigheid worden genoemd als drijfveren voor deelname aan de koren, die weinig verloop en lange wachtlijsten hebben.²⁸ Zij vormen een antwoord op het gestage proces van ontzinging in de twintigste eeuw.

De ambassadrice van de smartlap, de Zangeres zonder Naam, verwierp zelf de in haar tijd nog denigrerend bedoelde term ‘smartlap’ – ze noemde haar genre zelf ‘levenslied’. De Zangeres, die aanvankelijk onder haar eigen naam doorsnee amusement in bars en op feesten had gezongen, was het genre inclusief haar artiestennaam aangereikt door platenproducent Johnny Hoes. Die repertoirewisseling betekende een keerpunt in haar carrière. Zij wist honderdduizenden tot tranen te bewegen met liedjes als *Ik ga pappie tegemoet* en *Ach vader lief, toe drink niet meer*. In tienduizenden brieven stortten mensen hun hart bij haar uit. Desondanks voelde ze zich ernstig verguisd door de elite, en met name door Hilversum. In 1969 kreeg haar talent echter erkenning.

Dichter Lucebert en componist Bruno Maderna kozen haar uit als vertolkster van hun lied *Soldatenmoeder*, en Gerard van 't Reve vroeg haar *De Vlieger* te zingen bij de uitreiking van de P.C. Hooftprijs. De Zangeres werd omarmd door de homobeweging, die ze beloonde met haar enige zelfgeschreven lied, *Luister Anita*. Deze bewondering door een culturele voorhoede staat haaks op de algemene minachting die het levenslied opriep bij aanhangers van het 'betere' Nederlandstalige lied. Zo gaven cabaretier Wim Ibo en pianist Cor Lemaire hun Gouden Harp terug, toen de Zangeres deze onderscheiding was toegekend.²⁹ Ibo hoopte dat het publiek dat deze liedjes mooi vond snel zou uitsterven. Aan hem was de paradox van het valse sentiment van de liedjes, die aan de lopende band door broodschrijvers werden vervaardigd, en de authenticiteit van de Zangeres die geloofde in wat ze zong, niet besteed.

Authenticiteit is ook een sleutelwoord bij de waardering voor André Hazes. Evenals de Zangeres gruwde van het woord smartlap. 'Levenspop' noemt hij zijn genre, dat de jordanese zangstijl combineert met een meer eigentijds popgeluid. Dat is iets heel anders dan de smartlap, waaraan hij een grote hekel zegt te hebben, wegens de onwaarachtigheid. Als voorbeeld noemt hij *Morgen zou het jouw verjaardag zijn*, over de dood van een jongetje. Hij heeft het plaatje uit ergernis in tweeën gebroken. Hazes' teksten gaan weliswaar ook over de ellende van het leven, maar die is 'pure realiteit.'³⁰ Zoals de Zangeres zonder Naam zich als 'volkscultuur' beschouwde, zo is Hazes geheel akkoord met de aanduiding 'volkszanger'. Hun muziek wordt in de populaire-muziekindustrie inderdaad 'volksmuziek' of 'volkse muziek' genoemd. Maar Hazes claimt dat zijn publiek breder is, van metselaar tot makelaar. Daar ken ik geen onderzoek naar, maar voor studenten treedt hij in elk geval veelvuldig op. De première van John Appels documentaire *Zij gelooft in mij* in 1999, voor een overwegend elitair publiek inclusief de staatssecretaris voor cultuur, gevolgd door een internationale bekroning, betekende een doorbraak van de zanger naar een 'beter' publiek. Wie dacht dat Hazes *fake* was, wist na het zien van de knap gemaakte film beter. Weliswaar kon het bioscooppubliek hartelijk lachen om Hazes' schoonmoeder en de dikke auto waarmee de zanger iets bij zijn vrouw wilde goedmaken, Hazes' emotie bij de titelsong bleek echt.

Ik probeer enige lijnen te schetsen in de belangstelling voor muzikale volkscultuur die ik voor zo'n vijf eeuwen heb aangewezen. De belangrijkste polen lijken met de termen 'verbetering' en 'vermaak' te kunnen worden aangeduid met als belangrijke waarde 'gemeenschap'. In de vroegmoderne tijd ging het in het wereldlijke domein primair om het vermaak van burgers die in eigen kring boerendansen naspeelden of oude

en malle liedjes zongen. In religieuze en burgerlijke beschavingsoffensieven stond het aspect van de verbetering centraal. Het romantische Duitse volksliedconcept dat naar goede oude tijden verwees, drong hier slechts langzaam door. De wetenschappelijke belangstelling voor volksliederen die in de negentiende eeuw ontstond, verschaftte materiaal dat bruikbaar bleek voor diverse ideologische toepassingen, gericht op identificatie met een al dan niet nationale maar altijd geïdealiseerde volksgemeenschap. Hier gingen verbetering en vermaak hand in hand. Bij de recente herwaardering van de smartlap gaat het weer in de eerste plaats om het vermaak, steunend op gevoelens van nostalgie die alle omgang met het volkslied sedert het ontstaan van dit concept kenmerken.

Dames en heren, de studie van de Nederlandse liedcultuur bevindt zich op een snijvlak van disciplines: vanouds de literatuur- en muziekgeschiedenis en de etnologie. Recente ontwikkelingen in de kunstvakken, met name de toegenomen aandacht voor de context, zijn van belang geweest voor het lied. Dit sluit goed aan op de etnologische benadering. In de neerlandistiek is men een breder literatuurbegrip gaan hanteren, inclusief vergrote belangstelling voor de culturele en maatschappelijke inbedding, vooral bij de studie van oudere literatuur. Voor de moderne tijd lijkt dat minder het geval. Ik heb ik elk geval erg weinig neerlandistische studies naar Hazes kunnen vinden.

In de muziekwetenschap geldt iets soortgelijks. Er gebeurt wel het een en ander op het vlak van de non-elitaire muziek, maar veruit de meest belangstelling gaat uit naar de kunstmuziek. Ik heb ook erg weinig musicologische studies naar Hazes kunnen vinden.

Binnen en buiten de academische wereld groeit evenwel de serieuze belangstelling voor populaire cultuur, inclusief die voor andere dan klassieke muziek, en de druk om ook wetenschappelijk aandacht aan non-elitaire muziek te besteden neemt toe. Er zijn andere disciplines dan de muziekwetenschap die zich daarmee bezig zijn gaan houden, zoals massacommunicatie en filosofie. Die hanteren heel zinnige benaderingen, maar hier ligt toch primair, per definitie, een taak voor de muziekwetenschap.

Hoe muziekwetenschap met een evenwichtige aandacht voor elitaire en non-elitaire muziek er uit kan zien hebben we gedemonstreerd in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Daar is allerwegen positief op gereageerd. Met de instelling van een bijzondere leerstoel liedcultuur is de verdeling tussen elitaire en non-elitaire muziek in de Utrechtse muziekwetenschap evenwichtiger geworden en dat is een goede zaak.

Maar ook voor de studie van de liedcultuur is het goed dat deze bij Muziekwetenschap is ondergebracht. De geschiedenis van het lied laat

zich inpassen in de algemene muziekgeschiedenis – *Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden* herbergt voor wie er op let al de contouren van *Een geschiedenis van de Nederlandse liedcultuur* in zich. Ik zie het als mijn taak iets te doen aan de talrijke leemten die er in die liedgeschiedenis bestaan. Ze zijn er over de hele periode van Hadewijch tot Hazes. Bijzondere aandacht verdienen de zestiende eeuw, waar de ontsluiting via het *Repertorium tot 1600* nu met onderzoek verzilverd moet worden; de achttiende eeuw waar pionierswerk moet worden verricht; en de twintigste eeuw – zowel de actuele Nederlandstalige muziekcultuur als het opgenomen mondeling overgeleverde materiaal van Onder de Groene Linde, een ‘gouden ei’ van het Meertens Instituut dat eveneens om verzilvering vraagt. Alleen zal ik dat allemaal niet kunnen volbrengen – ik hoop op de medewerking van velen.

Ik dank de Stichting Meertens Externe Activiteiten voor de instelling van de leerstoel en voor het vertrouwen dat ze in mij betoond heeft. Het College van Bestuur en de Faculteit der Letteren dank ik voor de aanvaarding van mijn benoeming.

Ik dank de directie en de medewerkers van het Meertens Instituut voor de geboden ruimte en de ondersteuning bij de vele projecten die de afgelopen jaren rond de liedcultuur in gang zijn gezet. Ik hoop die goede samenwerking nog lang te kunnen voortzetten.

Ik dank de leden van Camerata Trajectina voor hun inzet en kameraadschap tijdens onze vele ontdekkingsreizen door het rijk van de Nederlandse oude muziek. Velen zijn de oren geopend. Jullie zien waartoe het heeft geleid.

Ik zie uit naar de hernieuwde samenwerking met Kees Vellekoop. Jij was er op cruciale momenten in mijn carrière, Kees, en daarvoor ben ik je dankbaar. Ook verheug ik me er op weer met Paul Op de Coul samen te werken, met wie ik vooral in bestuurlijke gremia opereerde. Emile Wennekes kan ik letterlijk citeren uit zijn inaugurele rede van nog maar viereneenhalve maand geleden: wij zullen de intensieve samenwerking die wij kenden bij de totstandkoming van *Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden* volgend jaar institutioneel voortzetten.

Hoewel ik nooit bij je in de collegebanken heb gezeten, heb ik in mijn promotietijd en daarna veel van je geleerd, Rudolf Rasch, en het is een genoegen nu weer collega’s te worden. Ik hoop op Lutgard Mutsaers een beroep te mogen doen wanneer het Nederlandse lied en de populaire muziek elkaar overlappen, zoals me dat bij *Een Muziekgeschiedenis* zo goed is bevallen.

Ook met de andere collega’s van Muziekwetenschap hoop ik prettig samen te werken. Dat geldt ook voor de collega’s van

Neerlandistiek – met een aantal van jullie heb ik al goede ervaringen opgedaan in gezamenlijke projecten.

Tenslotte hoop ik met promovendi en studenten de vele lacunes in onze kennis van het Nederlandse lied te bestrijden.

Ik heb gezegd.

¹ Louis Peter Grijp, 'De zingende Hadewijch,' in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1991, p. 72-92. Zie ook L.P. Grijp en F. Willaert, 'Brabantse begijnen tussen Atrechtse trouvères en een Maaslandse minnezanger', in L.P. Grijp e.a., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, p. 23-30.

² André Hazes, ... *al mijn woorden ... De mooiste songteksten en levensverhalen van André Hazes*. Utrecht/Antwerpen 2001, p. 34.

³ Het zestiende-eeuwse lied is in kaart gebracht in Martine de Bruin, Johan Oosterman e.a., *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*, Gent/Amsterdam 2001.

⁴ Voor het lied in de rederijkerij zie Dirk Coigneau, 'Een vreughdich liedt moet ick vermanen. Positie en gebruikswijzen van het rederijkerslied', in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1991, p. 255-267.

⁵ Els Stronks, *Stichten of schitteren. De poëzie van zeventiende-eeuwse gereformeerde predikanten*. Houten 1996 (diss. Utrecht), p. 96.

⁶ *Apollo of ghesangh der Musen*, Amsterdam 1615 (facsimile Deventer 1985), p. 60.

⁷ H.W. van Tricht (ed.), *De briefwisseling van Pieter Corneliszoon Hooft*, deel I, Culemborg 1976, bijlage 209. Gedachtewisseling tussen Huygens en Hooft over het metrum, speciaal p. 866 en 869.

⁸ *Breughels Boertighe Cluchten*, Amsterdam: Gerrit Hendericxs van Breugel 1610, f. D6; uitgegeven in J.A. van Leuvensteijn, *De kluchten van Gerrit Hendericxs van Breughel*, Amsterdam 1985 (diss. VU), p. 258.

⁹ De selectie is overigens dramatisch te verantwoorden doordat de kramer in een feest terecht is gekomen, en wellicht zijn repertoire aanpast aan de omstandigheden.

¹⁰ René van Stipriaan, *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtenliteratuur van de Nederlandse renaissance*. Amsterdam 1996 (diss. UvA), p. 81.

¹¹ Wat overigens niet per definitie wil zeggen dat ze uit de volkscultuur stammen; menig zot lied is terug te voeren op de rederijkerij. Zie Jan Willem Bonda, *De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw*. Hilversum 1996 (diss. Utrecht), p. 177f, 220f.

¹² Paul Vandenbroeck, *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf*. Antwerpen 1987, p. 96f.

¹³ *Hortulus citharae*, Antwerpen 1582, fols. 79 en 79v.

¹⁴ J.P.N. Land, *Het luitboek van Thysius*. Amsterdam 1889, no. 289; hs. fol. 411.

¹⁵ W.D. Hooft, *Heden-daeghsche Verlooren Soon*, Amsterdam 1630.

-
- ¹⁶ Ernst Klusen, *Volkslied. Fund und Erfindung*. Keulen 1969, p. 132ff.
- ¹⁷ Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*. Regensburg 1965, p. 85ff, p. 106ff.
- ¹⁸ Wijnand Mijnhardt, 'Zang als wapen in een burgerlijk beschavingsoffensief', in L.P. Grijp e.a., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, p.369-373. Zie voorts Jozef Vos, *De spiegel der volksziel: Volksliedbegrip en cultuurpolitiek engagement in het bijzonder in het socialistische en katholieke jeugdidealisme tijdens het Interbellum*, Nijmegen 1993, p. 32f; M. van Dijk, 'Sporen van een beschavingsoffensief', in *Volkkundig Bulletin* 19 (1993) p. 182-207.
- ¹⁹ J. Veldkamp en K. de Boer (red.), *Kun je nog zingen, zing dan mee!* Groningen 1906.
- ²⁰ W. Bilderdijk, *Over een oud Amsterdamsch volksdeuntjen*, Leiden 1824. Het betreft de uitgave van een brief uit 1806.
- ²¹ J.C.W. le Jeune, *Letterkundig overzicht en proeven van de Nederlandsche volkszangen sedert de XVe eeuw*, Den Haag 1828, p. 11-12.
- ²² E. de Coussemaker, *Chants populaires des Flamands de France, avec les mélodies originales*. Gent 1856.
- ²³ Jaap Kunst, *Terschellinger volksleven. Gebruiken, feesten, liederen, dansen*. Uithuizen 1915 = *Driemaandelijksche bladen* 16 (1916).
- ²⁴ Jozef Vos, *De spiegel der volksziel*; idem, 'Gemeenschapszang als ideologisch bindmiddel,' in L.P. Grijp e.a., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, p. 582-589.
- ²⁵ Jos Koning en Paul Rans, 'De folk en de revival van de Vlaamse en de Nederlandse volksmuziek', in L.P. Grijp e.a., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, p. 724-730. Jos Koning, *De folkbeweging in Nederland: Analyse van een hedendaagse muziek-subcultuur*. Amsterdam 1983 (diss.).
- ²⁶ Ben Leenders, 'De smartlap, de hormonen en de dood,' in *Sketch* 5 nr. 17 (2000), p. 56-59. Over de etymologie van het woord zie bv. H. Entjes in *Driemaandelijksche bladen* 28 (1976) 1, p. 30.
- ²⁷ Zie over hen Jacques Klöters, *100 jaar amusement in Nederland*. Den Haag 1987, p. 158ff. Het woord 'levenslied' werd bedacht door Jean-Louis Pisuise, zie J. Klöters, 'Cabaret als literair-muzikale kleinkunst', in L.P. Grijp e.a., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, p. 605-610, spec. p. 606.
- ²⁸ Joke van der Weijden, 'Een kwestie van inhaken en meedeinen,' in de *Alkmaarsche Courant* 19 mei 2001. Interviews met vijf Noord-Hollandse smartlappenkoren.

²⁹ Mary Servaes, *De Zangeres. Het verhaal van mijn leven*. Den Haag 1994.

³⁰ Interview in het *Algemeen Dagblad*, 21 april 1984. Bedoeld is *Morgen zou 't zijn verjaardag zijn* van Paul Rollman & Pablo (1971).