

schoolvoorbeeld van een levendige discussiecultuur en wegbereider van de Verlichting. Prak bekijkt de Republiek vooral met zeventiende-eeuwse ogen en weet daardoor tal van oude standpunten door te prikken en nieuwe inzichten aan een breder publiek te presenteren. Hij nuanceert bijvoorbeeld de moderniteit van de Hollandse economie, ontleedt het eigen karakter van het systeem van belastinginning, analyseert de verschillende machtsbalansen binnen het politieke bestel, beklemtoont het 'sappelen' van de meeste gewone zeventiende-eeuwers, wijst op het belang van corporatieve instellingen als gilden en schutterijen, plaatst kanttekeningen bij de spreekwoordelijke zeventiende-eeuwse tolerantie en situeert de opkomst en 'ondergang' van de Republiek in een breed internationaal perspectief.

Het is vooral die combinatie van samenvatting van recent historisch onderzoek en duidelijke accenten die *Gouden Eeuw* tot een eigen en stimulerende introductie in de Nederlandse geschiedenis van de zeventiende eeuw maakt. 'Achteraf', zo schrijft Prak aan het einde van zijn boek, 'is het verbazingwekkend hoeveel er de afgelopen twintig jaar geschreven is over het onderwerp van dit boek. Die literatuur is vaak buitengewoon spannend en ik hoop dat de opwindende die zich bij de voorbereiding regelmatig van mij meester heeft gemaakt, in de tekst hier en daar nog te bespeuren is.' (288) Over dat laatste hoeft de auteur zich geen zorgen te maken. *Gouden Eeuw* is een spannend en enthousiasmerend boek geworden.

Paul Knevel

N. Veldhorst, *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw* (Dissertatie Vrije Universiteit Amsterdam 2004; Amsterdam: Amsterdam university press, 2004, 278 blz., €34,50, ISBN 90 5356 676 7).

Wie in de zeventiende eeuw de Amsterdamse schouwburg bezocht, kon er vrijwel zeker van zijn dat er tijdens de toneelvoorstelling ook muziek ten gehore gebracht zou worden. Gemusiceerd werd er waarschijnlijk niet alleen tussen de bedrijven door — ter afleiding en om de pauzes te overbruggen —, maar ook gedurende de opvoeringen, bijvoorbeeld wanneer een toneelstuk een of meer 'muzikale' scènes bevatte. Dit waren scènes waarvan de tekst te kennen geeft dat de opvoering gepaard diende te gaan met een vorm van muziek (zang, instrumentaal). Vijf van zulke toneelscènes staan centraal in de studie waarop Natascha Veldhorst in mei 2004 aan de Vrije Universiteit promoveerde.

Het boek opent met twee algemene hoofdstukken. Het eerste biedt na een korte uiteenzetting over de opzet van het onderzoek een gecomprimeerd exposé over zeventiende-eeuwse toneelmuziek als Europees fenomeen. Hoofdstuk 2 is gericht op de Amsterdamse toneelmuziek van de zeventiende eeuw. Relaties met de lokale liedcultuur krijgen aandacht, evenals de vraag hoe muziek in toneelteksten te herkennen is. Er kunnen regieaanwijzingen zijn, uit de tekst zelf kan door bepaalde formuleringen opgemaakt worden dat er gespeeld dan wel gezongen en/of gedanst diende te worden en speciaal voor zang kunnen ook de typografie, melodieaanduidingen en de muzieknotatie (zeldzaam) aanwijzingen geven. Voorts komen buitenlandse invloeden (Engels, Frans, Italiaans — de opera met name) aan de orde en ten slotte praktische zaken als het gebruik van bestaande (buitenlandse en inheemse) of juist nieuw gecomponeerde muziek, de muzikale taken van acteurs en professionele muzikanten, soorten instrumenten en hun symboliek en de ruimtelijke variatie die het podium bood waarop de toneelmuziek tot klinken werd gebracht. Dit hoofdstuk besluit met een samenvattende overzichtsparagraaf 'ontwikkeling van de toneelmuziek 1600-1700.'

Bij haar beschrijvingen van de muzikale scènes neemt Veldhorst steeds toneelwerk van Jan Harmenszoon Krul (1601-1646) als vertrekpunt. Het gaat om stukken daterend uit het decennium dat de aanloop vormde tot de oprichting van de eerste Amsterdamse schouwburg (1637). Krul debuteerde in de jaren twintig met een tragikomedie bij de Amsterdamse rederijderskamer *De Eglentier*. Dit drama bevatte meteen al diverse liederen en muzikale regieaanwijzingen en werd na de reprise in 1643 jarenlang een kassucces op het schouwburgrepertoire. Na zijn debuut schreef Krul nog een tiental andere oorspronkelijke toneelstukken met een vergelijkbaar amusementsgehalte. De handeling bestond uit spannende (liefdes)verwickelingen, zich afspelend onder echte dan wel pseudo-herders en herderinnen, of jeugdige hovelingen, of jongeren uit de burgerij, die zich allemaal uitdrukten in een eenvoudig en vloeiend berijmd Nederlands. De muzikale scènes behoorden tot de vaste attracties van deze stukken. Krul toonde zijn muzikaliteit ook als dichter van liederen en als oprichter van een Amsterdamse ‘Musyck-Kamer’ (1634). Hoewel deze particuliere instelling, waar de muzen van de poëzie en van de muziek gelijkwaardig gediend werden, slechts korte tijd functioneerde (in 1635 werd ze alweer gesloten) heeft het muziektheater dat Krul voorstond en praktiseerde, evidente sporen nagelaten in het schouwburgrepertoire.

In vijf achtereenvolgende hoofdstukken behandelt Veldhorst de muzikale scènes die min of meer standaard gepresenteerd werden op het zeventiende-eeuwse Amsterdamse toneel en die daarom volgens haar ‘stereotiep’ kunnen heten. Van de serenade-, de offer- en de slaapsceène, die alle drie in ruim dertig verschillende toneelstukken voorkomen, is de serenadesceène de hele zeventiende eeuw door in zwang gebleven (over de eeuwgrens heen), overwegend in allerlei parodievormen. De offer- en de slaapsceène daarentegen keren na de jaren tachtig niet meer terug. De wachtersceène, die al gedurende de zestiende eeuw uit het van oorsprong middeleeuwse dageraadlied was doorgedrongen in het toneel, genoot kennelijk nog wat minder voorkeur van de zeventiende-eeuwse toneeldichters: deze is tot 1670 in veertien stukken opgenomen. De muzikale gevangenissceène werd slechts in vijf toneelstukken verwerkt en gedurende een relatief korte periode; het eerste dateert van 1616, het laatste toneelstuk van 1638. Niettemin acht Veldhorst dit type muzikale scène toch ook ‘stereotiep’, maar dan vanuit het internationale perspectief dat zij in het eerste hoofdstuk geschetst heeft.

*De perfecte verleiding* is een zeer veelomvattend boek met een schat aan informatie over de rol van muziek in het zeventiende-eeuwse Amsterdamse toneelrepertoire. Het is bovendien prettig leesbaar geschreven, met een aanstekelijk enthousiasme voor het onderwerp. Maar als verslaglegging van een wetenschappelijk onderzoek — waartoe het genre van het proefschrift behoort — mist het op cruciale punten de vereiste controleerbaarheid. Er zijn ‘circa achthonderd Amsterdamse toneelstukken uit die eeuw onderzocht’, daarvan bevat ‘zo’n driekwart’ muzikale gegevens, vermeldt het eerste hoofdstuk. (31) Weliswaar staat achterin het boek een lijst van primaire bronnen, maar dat zijn alleen de ‘geciteerde’, en het aantal vermelde toneelstukken op deze lijst ligt een heel stuk lager dan ‘zo’n driekwart’ van de ‘circa achthonderd’. Het zijn er nog geen 300. In wélke Amsterdamse stukken heeft Veldhorst die muzikale gegevens aangetroffen (en wat voor gegevens waren dat eigenlijk?) en hoe verhoudt dat exacte aantal stukken zich tot het totale Amsterdamse toneelrepertoire tussen 1600 en 1700? Deze feitelijkheden worden niet gepreciseerd, noch geëxpliciteerd. De uitspraken dat ‘zeker driekwart’ van de ‘meer dan vijftienhonderd stukken ... van de hand van ruim vierhonderd toneeldichters uit Noord- en Zuid-Nederland ... aanwijzingen voor muziek’ bevat, en dat ‘we’ van ‘het resterende deel weten ... dat er eveneens muziek bij geklonken heeft’ (35) krijgen evenmin controleerbare verantwoordingen. Gevolg is dat ‘we’ — de onderzoekers van vroegmoderne toneelteksten — onvoldoende kans krijgen om met Veldhorst in discussie te gaan. Ook de literair gekleurde

sfeerimpressies die het boek larderen, onttrekken het aan de controleerbaarheid. Zo zou er tijdens de opvoering van een tragikomedie van Krul, in de aanloop naar een nachtelijke serenadescène, ‘gekrijs van vechtende katten’ geklonken hebben. (105; geen vermelding van een aanwijzing in de tekst) Met zulke grappige of anderszins smakelijke details strooit Veldhorst rijkelijk, de zichtbare verwijzingen naar haar onderzoeksmateriaal ontbreken daarbij echter. In het concluderende slothoofdstuk stelt zij dat er ‘vanzelfsprekend verbeeldingskracht nodig [is]’, maar daarnaast ook ‘feitelijke informatie’, om uit de gedrukte toneelteksten af te leiden wat er tijdens voorstellingen hoorbaar en zichtbaar geweest zal zijn. (184) Die verbeelding is volop tot uitdrukking gebracht, de feitelijke informatie laat te wensen over.

Marijke Meijer Drees

B. Thijs, *De hoefslag van Pegasus. Een cultuurhistorisch onderzoek naar Den Nederduytschen Helicon (1610)* (Dissertatie Leiden 2004; Hilversum: Verloren, 2004, 213 blz., €25,-, ISBN 90 6550 795 7).

In 1610 bracht een Haarlemse boekverkoper *Den Nederduytschen Helicon* op de markt, een compact boek in klein formaat (336 bladzijden, duodecimo) met 89 gedichten, liederen en toneelstukken omkaderd door een verhaal in proza. ‘Veelderley versamelde, ende aan een geschakelde soetlydende leersame Ghedichten, in suyver Nederduytsche sprake ghemaeckt, door verscheyden Dicht-Konst-oeffenaars’, zo beloofde de titelpagina. Het bundeltje was een postuum eerbetoon aan Karel van Mander, de geleerde schrijver-schilder die beroemd was geworden met zijn verzameling schildersbiografieën, het *Schilder-boeck* (1604) en die tevens dichtte in de volkstaal, het ‘Nederduytsch’. Van Mander had het voornemen gekoesterd een bundel volkstalig dichtwerk samen te stellen om te laten zien dat de antieke *Helicon* een eigentijds Nederlands equivalent had. Na zijn dood (1606) nam zijn vriend, de Haarlemse schoolmeester Jacob van der Schuere, het initiatief dat plan te verwezenlijken. De Nederlandse dichtersberg werd bevolkt door negentien dichters, onder wie Van Mander en Van der Schuere. Op enkele Hollanders na waren het voormalige vluchtelingen uit Vlaanderen die in Haarlem of Leiden asiel hadden gevonden en daar lid waren geworden van Vlaamse rederijkerskamers. Een aantal bijdragen onderstreept het ‘Nederduytsche’ karakter van de bundel door de klassieke mythologie te verhollandsen: de muzen zijn naar het Haarlemse Spaarne gelokt, de *Helicon* staat gelijk aan de blanke top der Hollandse duinen, het liefdesgodje Cupido leert in de omgeving van Leiden zeilen en schaatsen. Meer achter in de bundel weerklinkt de Noord-Nederlandse actualiteit van het pas gesloten Bestand, dat unaniem positief wordt bezongen. Dit is opvallend omdat het vooral in Vlaamse kringen juist een punt van discussie was.

De *Helicon* was in 1995, het jaar waarin Thijs direct na haar afstuderen begon met haar promotieonderzoek, bepaald geen gesloten boek meer. Sinds de late negentiende eeuw had het literatuurhistorici al geïntrigeerd, en waren zowel de gehele bundel als afzonderlijke bijdragen het onderwerp van studie geweest. Ook kunsthistorici hadden zich er in verdiept, speciaal met het oog op Van Mander en andere dichters die tevens als kunstenaar werkzaam waren. Bovendien kwam vanaf 1989 onder de naam van het ‘Gezelschap van de 16e eeuw’ geregeld een groep neerlandici bijeen die de bundel nader bestudeerde met het oog op een heruitgave. Aan dit ‘monument van piëteit’ heeft Thijs meegewerkt; het verscheen in 1997. Tijdens deze opmars in de wetenschap riep de *Helicon* steeds opnieuw discussie op over een drietal hoofdkwesties. Gaat het om een bundel waarin renaissanceistische vernieuwingen overwegen of vooral om