



De fiere nachtegaal

Het Nederlandse lied in
de middeleeuwen

Onder redactie van Louis Peter Grijp en Frank Willaert

Amsterdam University Press

De fiere nachtegaal

Het Nederlandse lied in de middeleeuwen

Onder redactie van Louis Peter Grijp en Frank Willaert

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van de M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting en de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde.

Philomene in onse tale
ludet wel die nachtegale,
ende hevet van sanghe den prijs
boven alle vogle in goeder wijs

Afbeelding omslag: Nachtegaal uit *Der naturen bloeme* van Jacob van Maerlant (ca. 1225-ca. 1300). Den Haag KB Hs. KA 16, fol. 99 r. Vlaanderen, ca. 1350.

Ontwerp omslag: Mesika Design, Hilversum

Lay out binnenwerk: PROgrafici, Goes

ISBN 978 90 8964 021 5

e-ISBN 978 90 4850 231 8

NUR 620

© Louis Peter Grijp, Frank Willaert / Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 jº het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Onder de altijdgroene linde Over orale principes in Middelnederlandse liederen

Louis Peter Grijp

Gedurende zo'n vijfendertig jaar reisde Ate Doornbosch stad en vooral land af op zoek naar oude liedjes. Hij legde ze vast op magneetband en liet ze vanaf 1957 horen in zijn radioprogramma *Onder de groene linde*. Luisteraars reageerden steevast met de mededeling dat ze het uitgezonden lied ook kenden, maar net iets anders. Daar ging Doornbosch dan op af, nam het lied op en vroeg of men nog meer liedjes kende, enzovoorts. Zijn arbeid leverde meer dan vijfduizend opnamen op, die op magneetbanden en sinds enige jaren ook in digitale vorm worden bewaard in het Meertens Instituut. Ze zijn allemaal te beluisteren op www.liederenbank.nl.

Doornbosch vroeg altijd van wie zijn informanten de liederen hadden geleerd, en het antwoord was vaak: van vader of moeder, en die soms weer van hun vader of moeder. Dat wekte de suggestie dat het om oude liederen gaat die generaties lang mondeling werden doorgegeven. Soms is dat ook zo, maar lang niet altijd. In veel gevallen kunnen de teksten in liedboekjes en schriftjes, of op liedbladen worden teruggevonden. Meestal betreft het drukwerk uit de negentiende of achttiende eeuw, maar sommige liederen zijn ouder en kunnen in schriftelijke bronnen uit de vroegmoderne tijd of zelfs de middeleeuwen worden teruggevonden. In de boekdeeltjes die het Meertens Instituut van een gedeelte van Doornbosch' opnamen publiceerde, worden bij elk lied overzichten van schriftelijke bronnen gegeven, waarvan er inderdaad een aantal in het *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600* is te vinden. In het eerste deel van *Onder de groene linde* vindt men bijvoorbeeld het bekende lied van de sultansdochter, die door Jezus wordt geschaakt en het klooster in gaat. Ate Doornbosch nam het onder meer in 1968 op in Ell (Noord-Limburg). Catherina Stals-van Dael, die het lied van haar ouders had geleerd en in een schrift genoteerd, zong het als volgt:

Er was laatstmaal een heidens kind
Des morgens vroeg opgestaan
Om er te gaan plukken die bloemekens fijn,
In haars vaders weilanden.¹

In het *Repertorium* vindt men dit lied terug onder het nummer T6254; de tekst is overgeleverd in enkele laatziende-eeuwse handschriften en een druk rond 1600:

Een Soudaen had een dochterkijn
Sij was vroech opghestanden,
sij meijnde gaen plucken bloemekens
al in haers vaders warande.²

Het is elke keer weer fascinerend te zien hoeveel er van zo'n oude tekst bewaard kan zijn gebleven – in dit geval alleen al in het eerste couplet – na een overlevering van vierhonderd jaar die vooral mondeling moet zijn geweest, al dan niet ondersteund door notaties in blauwboekjes en liedschriften, maar voor zover we kunnen nagaan zonder impulsen van intellectuele of ideologische zijde.



Friese koppelaarbeiders aan het vlastrekken in Usquert (Groningen). Bij dit werk werd veel gezongen.

Het lied van het sultansdochtertje is een willekeurig voorbeeld. Elders in de deeltjes *Onder de groene linde* herkent de mediëvist liederen uit het *Antwerps* en het *Zutphens Liedboek*. In de bijlage van dit artikel wordt een overzicht geboden van alle mij momenteel bekende liederen uit de collectie *Onder de groene linde* die middeleeuwse wortels hebben, dat wil zeggen, die in enigerlei vorm vóór het jaar 1600 zijn gedocumenteerd. In totaal gaat het om twee dozijn liederen, waaronder bekende titels als 'Een boerman hadde eenen dommen sin', 'Een ridder ende een meysken jonck', 'Ic stont op hoogen bergen' en 'In oostland wil ic varen'. Lang niet alle liederen zijn overigens in het *Repertorium* opgenomen: bijna de helft is alleen uit Duitse bronnen vóór 1600 bekend. Een voorbeeld is het bekende lied van Heer Halewijn, waarvan geen Middelnederlandse versie bekend is. Een lied met sterk verwante thematiek treft men echter aan op een Duits liedblad uit de zestiende eeuw. Of dergelijke liederen in die tijd ook al in de Nederlanden werden gezongen, is meestal niet na te gaan.

Nu kan een mediëvist zich afvragen wat hij met deze wetenschap moet aanvangen.

In elk geval kan hij zich met de opnamen van Doornbosch beter de opwinding voorstellen die zijn voorgangers in de filologie – Herder, Goethe, Hoffmann von Fallersleben, Grimm, Kalff – moeten hebben ervaren, toen ze onder het 'volk' eeuwenoude liederen hoorden zingen. Ook Doornbosch' zangers waren vaak eenvoudige mensen van het platteland, die schrijnende verhalen konden vertellen over de armoede in hun jeugd in bijvoorbeeld de veenkolonien of in vissersdorpen. Het feit dat Doornbosch – en direct vóór hem Jaap Kunsts medewerkster Will Scheepers – een bandrecorder gebruikte, maakt het materiaal van *Onder de groene linde* nog fascinerender. Er zal natuurlijk van alles veranderd zijn gedurende de tussenliggende eeuwen, maar het is toch maar het geluid van een ononderbroken traditie dat zij hebben vastgelegd, geen reconstructie of herleving. Dat maakt een enorm verschil.

Ik wil in deze bijdrage de aandacht richten op één aspect van die traditie: de mondelinge overlevering. Voor de middeleeuwse eenstemmige zangcultuur ligt het voor de hand te veronderstellen dat liederen vooral mondeling werden doorgegeven. Niet alleen was het analfabetisme in de middeleeuwen een belangrijk gegeven in de bevolkingslagen waar we ons de zangers voorstellen, de grote variatie die we steeds weer in de schriftelijke notaties van een en hetzelfde lied opmerken, is anders eigenlijk niet te verklaren. Precies diezelfde variatie zien we in de optekeningen van Ate Doornbosch. Van de dertien informanten bij wie hij het lied van het sultansdochtertje opnam, zongen er niet twee dezelfde woorden. Ongetwijfeld zullen er verschillen zijn geweest tussen de mondelinge overlevering zoals die in de middeleeuwen plaatshad en in de eerste helft van de twintigste eeuw – denk alleen al aan het verschil in alfabetiseringsgraad – maar de overeenkomsten zijn zo sterk dat ze serieuze aandacht verdienen.

Dat liederen mondeling werden doorgegeven is geen nieuw inzicht. In feite beschouwden onderzoekers in de negentiende en de eerste helft van de twintigste eeuw de mondelinge overlevering als een van de belangrijkste kenmerken van wat zij het 'volkslied' noemden, naast ouderdom, anonimiteit, populariteit en een bepaalde naïeve kwaliteit van de teksten, de 'Wurf'.³ Dergelijke liederen waren in de ogen van oudere onderzoekers vaak 'zersungen', kapot gezongen ten opzichte van wat men zich als de oorspronkelijke tekst voorstelde. Er is de nodige discussie geweest over de vraag hoe zuiver de mondelinge overlevering eigenlijk wel was. De liedschriftjes zullen er immers niet voor niets zijn geweest, en evenmin de blauwboekjes en liedbladen. Maar het proces van de mondelinge overlevering zelf, hoe dat precies in zijn werk gaat, is nog niet diepgaand geanalyseerd. Een overkoepelende theorie van de mondelinge overlevering bestaat bij mijn weten niet.

In Nederland heeft Wim Gerritsen begin jaren negentig, op een onverwacht moment eigenlijk, wel een belangrijke aanzet gegeven voor zo'n theorie. In de bundel *Een zoet akkoord* vergeleek hij twee zestiende-eeuwse versies van het lied 'Ic stont op hoogen bergen' met elkaar en trachtte de verschillen te verklaren uit de mondelinge overlevering. Hij had daartoe een theoretisch raamwerk opgesteld op

grond van bevindingen van onderzoekers van de orale cultuur – vooral Angelsaksische volksliedkundigen –, maar er ook gedachten uit de cognitieve psychologie in verwerkt. Gerritsen spreekt van een samenspel van mnemonische, memoratieve en recreatieve krachten. In gewone mensentaal: geholpen door rijm, metrum en melodie probeert een zanger een liedtekst zo goed mogelijk uit zijn geheugen weer te geven en waar dat niet lukt, vult hij de tekst aan. De mnemonische kracht vloeit voort uit formele eigenschappen van de tekst zoals rijm en metrum, de memoratieve kracht wordt bepaald door de kwaliteit van het geheugen van de zanger en de recreatieve kracht is diens vermogen plaatsen waar het geheugen hem in de steek laat op min of meer zinvolle wijze te repareren.

Inmiddels heeft Gerritsens gesprekspartner van weleer, de cognitief psycholoog David Rubin, een belangrijke studie gepubliceerd over de werking van het geheugen in drie orale genres: behalve balladen – dat is het type liederen waarover we hier voornamelijk spreken –, de epiek en aftelversjes.⁴ Daarin stelt hij zich de vraag welke factoren het geheugen behulpzaam zijn bij het reproduceren van een tekst. Deze factoren beschouwt hij als *constraints*, beperkingen die het geheugen ervoor behoeden een verkeerde weg in te slaan. Een voor de hand liggende literaire beperking is het verhaal dat aan een ballade ten grondslag ligt, samen met de daarin gebruikte beelden en de plaatsen waar het verhaal zich afspeelt. Meer technisch van aard zijn het rijm en het ritme, dat grotendeels gedichteerd is door de melodie. Al deze beperkingen leiden het geheugen de goede kant op, namelijk in de richting van de aangeleerde, of in elk geval eerder gehoorde tekst. Met behulp van proefpersonen heeft Rubin geprobeerd het belang van dergelijke parameters voor het reproduceren van liedteksten empirisch vast te stellen. In het orale systeem is het overigens niet de bedoeling dat de tekst steeds letterlijk wordt gereproduceerd. Een zekere mate van variatie is er inherent aan.

In de recente heruitgave van het *Antwerps Liedboek* hebben we enerzijds op Gerritsens en Rubins gedachte van de mnemonische beperkingen doorgeborduurd, maar ook in tegengestelde richting gezocht.⁵ In de lijn van de Rubins theorie wezen we op de relatief grote ruimte die de *constraints* aan de zanger laten, zoals het eenvoudige rijmschema *abcb* waarin de oneven verzen niet hoeven te rijmen, assonerend rijm en heffingenverzen met hun variabele aantallen lettergrepen. Het geheugen kan worden ontlast door het gebruik van parallele verzen en wat we de 'uitbreidende herhaling' in dialogen hebben genoemd (zij: 'Daer vriezen mi handen ende voeten,/ Mijn hoofd doet mi so wee!'; hij: 'Vriesen u handen en voeten, Doet u hoofd so wee?'). Ook het gebruik van formules en zwerfstrofen kan verklaard worden als een manier om het geheugen even rust te gunnen.

Men kan zich afvragen: zijn dergelijke orale kenmerken het gevolg van 'reparaties' tijdens de mondelinge overlevering of zijn ze al bij het dichten aangebracht? Maar wellicht is dit geen goede vraag en kunnen we beter spreken van een orale zangstijl, waarbij de genoemde orale kenmerken een optie zijn, zowel bij het dichten als bij

het reproduceren – twee aspecten van de orale *performance* die niet altijd duidelijk te scheiden te zijn. Dat neemt niet weg dat er ook orale kenmerken zijn die primair zijn te verklaren uit een falend geheugen, zoals verbasteringen en onbegrijpelijke passages, en ook de bekende sprongen in de handeling zullen zijn veroorzaakt doordat er strofen zijn overgeslagen⁶ – hoewel de orale balladestijl dergelijke sprongen toestaat.

Maar is er aan het begin een mondelinge keten van versies wel een eerste tekst, door één dichter vervaardigd? Kan men in dit soort gevallen eigenlijk wel spreken van dichten? Gaat het niet veeleer om een verhaal dat in de loop van het overleveringsproces een vorm krijgt die steeds verandert, zodat een lied zoals het op een gegeven moment gezongen wordt beter als een collectief product kan worden beschouwd dan als een *zersungen* versie van een oertekst? En al zou er één dichter van een bepaald lied kunnen worden aangewezen, hoe moeten we ons dan het orale dichten voorstellen? Zonder pen en papier in elk geval. Zo'n dichter 'schrijft' geen lied, hij maakt het in zijn hoofd of tijdens het zingen: hij is, zoals het vaak aan het einde van liedjes wordt geformuleerd, degene 'die dit liedeken eerstwerf zong'. Die uitdrukking suggereert dat in elk geval de notie van een orale lieddichter wel degelijk bestond.

Bij dergelijke beschouwingen over de orale dimensie van de middeleeuwse monofone zangcultuur denkt men vooral aan balladen, waarbij er een verhaallijn is die als primaire beperking van het geheugen dient, om met Rubin te spreken. Maar er zijn natuurlijk ook liederen die gebouwd zijn op heel andere, typisch orale principes. Men denke aan stapelliederden als 'Ik heb een tante in Marokko en die komt' ('Zing ik ayay jippie jippie jee, hiephoi, hobbeldehobbel, piefpoef, griezelligriemel', enzovoorts; in elk couplet komt er een uitroep bij) en aan kinderliedjes op eenvoudige melodische formules als 'Schuitje varen, theetje drinken,' die naar believen kunnen worden uitgebreid.

Overstappen

Sommige orale typen kunnen al in de middeleeuwen worden aangewezen. In de heruitgave van het *Antwerps Liedboek* (2004) wezen we op het beginsel van het 'overstappen' van het ene lied op het andere. Hierbij zingt de zanger een of meer strofen van een lied en vervolgt dan met een of meer strofen uit een ander lied, om eventueel na een of meer strofen nogmaals over te stappen, op weer een ander lied, enzovoorts. Een mooi voorbeeld is het bekende 'In oostlant wil ic varen', dat in de twintigste eeuw nog door Ate Doornbosch kon worden opgetekend. In het *Antwerps Liedboek* gaat het als volgt:

- 1 'In oostlant wil ic varen,
Mijn bliven en is hier niet lanck
Met eender schoonder vrouwen.
Si heeft mijn herteken bevaen.'

Na deze eerste strofe stuiten we al meteen op een abrupte overgang. Het zou kunnen zijn dat er een stuk is weggefallen, maar het is moeilijk iets te bedenken dat een logische verbinding zou hebben gevormd. Het lijkt er meer op dat er wordt overgesprongen naar een ander lied:

- 2 Hi nam dat maechdeken bij der hant,
Al bi der witter hant,
Hi leydese op een eynde
Daer hi een beddeken vant.
 - 3 Daer lagen si twee verborgen
Den lieven langhen nacht,
Van tsavonts totten morghen
Totdat scheen den lichten dach.
 - 4 'Wel op, ridder coene!
Sprack si, dat meysken fijn,
'Keert u herwaerts omme,
Mi wect een wilt vogelken!'
 - 5 'Hoe soude ic mi omkeren?
Mijn hoofd doet mi so wee!
En waer dat niet geschiet,
Ten schiede nemmermeer.
- Nu volgt een dusdanige breuk in het verhaal dat we eigenlijk wel moeten aannemen dat de zanger op een ander lied overstapt:
- 6 'Had ic nu drie wenschen,
Drie wenschen also eel,
So soude ic nu gaen wenschen
Drie roosen op eenen steel.
 - 7 Die een soude ick plucken,
Die ander laten staen;
Die derde soude ic schencken
Der liefster die ic haen.
 - 8 Aen ghene groene heyde
Daer staen twe boomkens fijn.
Die een draecht noten muscaten,
Die ander draecht nagelkijns.

9 Die naghelen die zijn soete,
Die noten die zijn ront.
Wanneer so sal ic cussen
Mijns liefs rooden mont?'

10 Die ons dit liedeken sanck,
So wel ghesonghen haer,
Dat heeft gedaen een lans knecht,
God geve hem een goet jaer.

Tussen de zevende en achtste strofe zou eventueel ook nog een overstap kunnen zitten, maar dat is op grond van uitsluitend deze tekst niet te zeggen.

Dat dit lied is samengesteld uit fragmenten van verschillende liederen is geen nieuwe constatering, en er zijn meer van dit soort samengestelde liederen. Wij – ik spreek nog steeds uit naam van de editoren van het *Antwerps Liedboek* (2004) – hebben echter de nadruk willen leggen op de actie waarvan de teksten het resultaat zijn. Laten we aannemen dat de zanger al zingende overstapt van het ene lied op het andere, dan zijn er verscheidene vragen. Waarom doet hij het? Kan dat zomaar? Is zo'n overstap een eenmalige actie of wordt deze bij een volgende uitvoering herhaald – met andere woorden is er sprake van een nieuwe liedtekst, die een eigen leven gaat leiden?

Naar de beweegredenen van de zanger moeten we gissen. Een voor de hand liggende gedachte is dat hij maar een gedeelte van een lied kende en om het 'af' te maken op een ander lied oversprong. Het principe dat een zanger niet per se zijn lied afbreekt als hij de tekst niet verder weet, is ook bekend uit de zangpraktijk van het recente verleden. Soms lijkt er bij het overstappen sprake van een associatie te zijn. Zo zou men kunnen veronderstellen dat de schone vrouw uit de eerste strofe in het geheugen van de dichter het maagdeken van de tweede strofe heeft opgeroepen. Een dergelijke associatieve spil is tussen de vijfde en zesde strofe evenwel niet goed aan te wijzen.

De vraag of overstappen van het ene lied op het andere eigenlijk wel kan, moet worden uitgesplitst naar tekst en muziek. Een tekstueel probleem is dat de consistente verhaallijn of betoogtrant op deze manier gemakkelijk wordt doorbroken. Wie consistentie als norm hanteert, moet bij de interpretatie van 'In oostlant wil ic varen' wel in de problemen raken, zoals de editoren van het *Antwerps Liedboek* in 1972, die hun oplossing dan ook graag voor een betere gaven. Maar dergelijke inconsistente teksten zijn nu eenmaal genoteerd en daarmee een feit. Kennelijk was een meer associatieve dan logische gedachtengang mogelijk – zo'n losse aaneenschakeling van gedachten lijkt juist het orale karakter van liederen te onderstrepen. Het idee dat coherentie en consistentie geen absolute criteria vormen is inmiddels onder medioneerlandici bespreekbaar geworden, concludeer ik uit de reacties op een voordracht van Dieuwke van der Poel over de interpretatie van orale literatuur.⁷ Ook lijkt me een consistente

lijn bij liederen minder noodzakelijk dan bij sprekend voorgedragen of stil gelezen teksten. De aandacht wordt verdeeld over tekst én muziek, het voordrachts- en luistertempo wordt door de melodie gedictieerd, inclusief herhalingen en refreinen die voor vertragingen in de gedachtengang zorgen. Door de muziek geraakt de tekst bovendien op een meer emotioneel niveau en worden verstandelijke, betogende, discursieve aspecten minder belangrijk.

Een muzikale vraag is wat er bij een overstap gebeurt met de melodie: wordt er ook op een andere melodie overgestapt? Dat is in beginsel niet ondenkbaar. Tijdens recent veldwerk maakte ik kennis met potpourri-achtige gezangen, waarin fragmenten van verschillende populaire liederen achter elkaar worden gezongen, op verschillende melodieën. Deze praktijk bestond in elk geval in de jaren vijftig van de twintigste eeuw. Een equivalent uit de late middeleeuwen levert het *quodlibet*, een polyfone vorm waarin brokstukken uit verschillende liederen met verschillende melodieën achter elkaar werden gezet. Voor het Nederlandse eenstemmige lied zijn me daar uit de middeleeuwen geen voorbeelden van bekend. Wel lijkt in een enkel geval een samengesteld lied dusdanig van strofevorm te wisselen dat men bijna moet aannemen dat er ook van melodie veranderd werd.⁸

In veruit de meeste gevallen blijft de strofevorm echter bij het overstappen hetzelfde. Dat maakt het aannemelijk dat men een samengesteld lied als 'In oostlant wil ic varen' op één melodie zong. Dat zal ook het geval zijn geweest wanneer we vermoeden dat bij de samenstellende fragmenten inderdaad verschillende melodieën hoorden, zoals bij 'Het wayt een windeken coel uut en oosten' (AL 69).⁹ Het gaat bijna steeds om gelijkvormige strofen van vier verzen, waarvan de melodieën verwisselbaar zullen zijn geweest. Om dat voor middeleeuwse liederen aannemelijk te maken, is vaak een hele toer: meestal is het naar aanleiding van conflicterende wijsaanduidingen dat men tot een dergelijke conclusie komt. Hier biedt het materiaal van *Onder de groene linde* een nuttige parallel: juist voor verhalende liederen uit de mondelinge overlevering blijkt te gelden dat ze vaak op verschillende melodieën werden gezongen. Zo kon Ate Doornbosch voor het lied van Heer Halewijn meerdere melodieën optekenen die onderling wezenlijk verschillen. Maar binnen één versie wordt in beginsel niet van melodie gewisseld.

Met behulp van veldwerkoptekeningen kan ook mijn laatste vraag worden beantwoord: was het overstappen van het ene op het andere lied een eenmalige noodgreep van een zanger met geheugenproblemen, of kon er op deze manier een nieuw lied ontstaan dat een eigen leven ging leiden? Op 14 april 1966 nam Ate Doornbosch het echtpaar Hendrik Stobbe en Fokeltje Stobbe-Wortel op in West-Terschelling. Zij waren toen 73 en 71 jaar oud en zongen:

1. Naar het Rozeland zo zijne wij gevaren
En daar woonde ja voorwaar mijn zoetelief.
Al voor mijn zoetelief haar deurtje
En daar stonden ja twee boomgaardjes zoet.
2. Aan de ene groeiden notemuskaatjes,
Aan de andere kruidnagels zo zoet,
Ik dacht ik vrijde met een rijke,
Maar helaas het was ene arreme bloed.
3. Ik vatte haar al bij haar armen,
Ik kuste haar zo teder en zo zoet,
Ik kuste haar zo lief zo lekker ja
Tot aan deze boomgaardjes toe.
4. En die boomgaardjes waren gesloten
En daar woonde ja voorwaar niemand in,
Niet als dat lieve nachtegaaltje
En dat vloog er ja van boven d'r in.
5. En nu zullen wij het nachtegaaltje winnen
Met het hoofdje al onder de voet,
Opdat het niemand zal verklappen
Wat men onder deze boomgaardjes doet.
6. En nu zullen wij het liedje gaan besluiten,
Ja, ter ere van de bruidegom en bruid
En dan weer vrolijk vrolijk klinken
En zo drinken wij ons glaasje weer uit.

De aanhef doet denken aan het boven geciteerde 'In oostlant wil ic varen' uit het *Antwerps Liedboek*. 'Rozenland' zou van 'oostland' kunnen afstammen. De twee boomgaardjes zoet, de notemuskaatjes en kruidnagels vindt men terug in het achtste couplet van het Antwerpse lied:

Aen ghene groene heyde
Daer staen twe boomkens fijn.
Die een draecht noten muscaten,
Die ander draecht nagelkijns.

Meer overeenkomsten zijn er niet, of het zou 'Ik vatte haar al bij haar armen' moeten zijn, dat mogelijk het middeleeuwse 'Hij nam dat maechdeken bijder hant' echoot. In beide gevallen wordt een liefdesnacht ingeleid. Erg overtuigend is de overeenkomst echter niet, want het betreft een cliché, een zwerfstrofe, en dat geldt eigenlijk ook voor de passage met de muskaatnoten en kruidnagels. Van de nachtegaal uit het Terschellinger lied ontbreekt in het *Antwerps Liedboek* elk spoor.

Toch is het verband reëel. Dat bewijst een 'amoreus liedeken' uit het liedboekje *Haerlemse Duynre Vreugd* (1718). De aanhef klinkt naar de Terschellinger versie, maar we herkennen ook van alles uit het *Antwerps Liedboek*:

1. Na Oostland wil ik varen,
Daer woond 'er mijn zoete Lief,
Over Bergen en over Dalen.
Schier over der Heyden,
daer woond 'er myn zoete Lief.
2. Al voor myn zoete Liefs Deurtje,
Daer staen twee boomtjes fyn,
Den een draegd Noten van Muschaten,
Schier over der Heyde
Den ander draegd Nagelen fyn.
3. De Noten zyn so ronde
Kruyd Nagele ruyke so zoet;
Ik meynde dat my Vryden een Ruyter,
Schier over der Heyde
Nou is het een arme bloed.
4. Hy namze by der handen
By haer sneeuwitte hand
Hy leydze ook also verre
Schier over der Heyde,
Daer sy een Bedje vand.
5. Daer lagen sy twe verborgen
Den lieve langen nagt,
Van den avond tot den morgen
Schier over der Heyde
Tot scheender den lichten dag.

6. De Son is onder gegange
De Sterre blinke so klaer
Ik wou dat ik met myn Liefste,
Schier over der Heyde
In eenen Boomgaertje waer.

7. De Boomgaert is gesloten
En daer mag niemant in
Dan de fiere Nachtegale
Schier over der Heyde,
Die vliegd' er van boven in.

8. Wy sullen de Nachtegael binden,
Dat hoofje al aen syn voet
Dat hy geen meer sal klappe
Schier over der Heyde
Wat twee zoete Liefjens doen.

9. Al hebt gy my dan gebonden,
Myn hertjen is mynder gezond,
Ik kan nog evenwel klappen
Schier over der Heyde,
Wat twee zoete Liefjens doen.¹⁰

Tot en met de vijfde strofe is eigenlijk alles te herleiden op de Antwerpse versie: het voornemen naar het oosten te varen, de boompjes met nootmuskaat en kruidnagels en de nacht die de gelieven doorbrengen. Alleen is de volgorde van de strofen wat anders. Vanaf de zesde strofe komt er een nieuwe episode, over de boomgaard en de fiere nachtegaal, die niet uit de school mag klappen. Van Duyse, die een iets latere versie van het lied heeft uitgegeven, beschouwde de laatste vier strofen als behorende tot een ander lied en gaf ze apart uit, onder een eigen nummer.¹¹ Het heeft er inderdaad alles van dat de zanger hier op een nieuw lied is overgestapt. Er lijkt ook sprake te zijn van een associatie, namelijk tussen de boomgaard waarin de zanger zich in de zesde strofe met zijn geliefde wenst, en de boompjes en de liefdesnacht die in het voorgaande zijn genoemd.

We vatten samen: naar onze overtuiging heeft de zanger van de Antwerpse versie van 'In oostlant wil ic varen' zijn lied al zingend samengesteld uit tenminste drie oudere liederen. Alle drie de fragmenten keren terug in de Haarlemse versie uit 1718, zij het in een wat andere volgorde. Kennelijk is de Antwerpse cocktail dusdanig in de smaak gevallen – alle door ons gevoelde inconsistenties ten spijt – dat deze twee eeuwen lang gehandhaafd is. En wellicht was het juist dankzij die inconsistentie

dat de Haarlemse zanger (of een voorganger van hem uiteraard) na vijf strofen nog eens meende te kunnen overstappen, op weer een ander lied. Men zou zich kunnen voorstellen dat hij de vijf strofen die hij zich herinnerde – of die hij had horen zingen – te weinig vond en ervoor koos het lied nog wat uit te breiden volgens het overstap-principe dat er aan ten grondslag lag.

Op Terschelling hoorde Doornbosch in beginsel een gereduceerde versie van het Haarlemse lied, met zowel elementen die al in de Antwerpse versie aanwezig waren als in het Haarlemse vervolg. Alleen de slotstrofe waarin op de bruid en de bruidegom wordt geklonken is nieuw.

Er zijn nog veel meer versies van dit lied – als men het zo noemen wil – overgeleverd, met weer andere toevoegingen en weglatingen, die we hier verder niet zullen aanhalen en analyseren.¹² De essentie die met deze drie voorbeelden is geïllustreerd luidt: het orale beginsel van het overstappen van het ene lied op het andere kan als resultaat een liedtekst hebben die stabiel en productief tegelijk is: stabiel in die zin dat samengevoegde elementen gedurende meer dan vier eeuwen bij elkaar blijven, en productief, doordat er aan dit min of meer stabiele resultaat weer nieuwe elementen kunnen worden toegevoegd. Het orale overstappen is zo te beschouwen als een creatieve daad waarbij iets nieuws ontstaat dat door andere, mogelijk minder creatieve zangers, zo goed mogelijk wordt doorgegeven.

Improviseren op een stramien

Een heel ander voorbeeld van een oraal productiebeginsel vinden we bij een lied in het *Zutphens Liedboek* (1537), dat als volgt begint:

Tho Uttertt for die portte
Da wonntt ain meskenn fienn,
Datt wolt nemanntt hebben
Ett sollt ain koppelkenn sienn.
Dat kropelken heft guot geltt, guott gelt,
Das meysken ist fien.

Mytt dem kwam dar ain schoemacker:
'Mesken, wolstuu mich?'
'Neny,' sed sy, 'peckedrat!
Ghy sindtt my auch fel to kuat,
Het sal ain ander sienn
Dat krop etc.'¹³

Er komt een schoenmaker voorbij, een 'pikkedraad' die het meisje niet wil hebben, omdat hij te lelijk (*kuat*) is, dan een snijder die ze een *spettluos* (spatluis) vindt, en

een bakker die voor een *kickin affentt* wordt uitgemaakt, een kijk-in-de-oven. Als laatste wordt een koster afgewezen, een *klinckerdy klanck* wiens klepel haar te lang is. Het meisje geeft tenslotte de voorkeur aan een kreupele man met goed gevulde geldzakken. De collectie *Onder de groene linde* bevat zestien veldwerkopnamen van dit lied, onder meer van Hendrika Brouwer-Somhorst uit Oldenzaal, die het – tamelijk uitzonderlijk – niet in het Nederlands maar in haar eigen dialect zong:

Daar achter in dat vensterlain
Daar lag een mèken fain.
Doar kwam 'nen kuper aanlopen:
'Zeg mèken, bist doe main?'
'Nee kuper, kiek in de ton,
Doe löpst den ganzen dag rondom.
Doe sast miene man nicht sain,
Een ander zal het sain.'¹⁴

Na de kuiper volgen een snijder, boer, smid, schilder en een timmerman – die de uitverkorene van het meisje blijkt. De kreupele rijkaard uit het *Zutphens Liedboek* is verdwenen en daarmee de sociaal-kritische angel uit het lied. Andere versies die Doornbosch optekende geven weer andere ambachten: schoenmaker, metselaar, molenaar, matroos. In de kuststreken was vaak een matroos of schipper favoriet, in een versie uit Tilburg is het een textielarbeider.

De verschillende versies vertonen maar weinig woordelijke overeenkomst. Lijkt

Tho Uttertt for die portte
da wonnt ain mesken fienn

nog een beetje op:

Daar achter in dat vensterlain
Daar lag een mèken fain,

in Groningen begint het met

Mien mouder, dij wol mie geven
n Smid al mit geweld,

en in een liedboek uit 1789:

Sa lustig meisies lustig,
Sa lustig altermael
Met een kwam daer een Timmerman (...)¹⁵

In dit laatste lied 'op de keurige meisjes', met overigens allesbehalve keurige passages, komen maar liefst 24 ambachtslieden voorbij.

Ondanks de verschillen zijn er elementen die duidelijk maken dat het om liederen gaat die onderling afhankelijk zijn. Zoals de bakker uit het zestiende-eeuwse Zutphen voor kijk-in-de-oven wordt uitgemaakt, zo is de kuiper uit Oldenzaal een kiek-in-de-ton. In West-Friesland is zelfs een bakker opgetekend die letterlijk kijk-in-oven wordt genoemd, precies zoals vier eeuwen eerder in Zutphen.

Afgezien van die letterlijke elementen is het vooral het stramien – de thematiek en het dialoogmodel, met refreintjes en al – dat wordt doorgegeven. Dit kan kennelijk worden gestoffeerd met ambachten naar keuze, naar believen uit te breiden en van passende beledigingen te voorzien. Het betreft een liedtype waarbij de zangers een grote creatieve inbreng hebben. Daarop wijst ook het gebruik van het dialect, waarin de zangers van *Onder de groene linde* zich veel gemakkelijker konden uitdrukken dan in het Nederlands, dat ze zelden of nooit spraken, maar waarin ze wel de meeste liederen zongen – zoals wij nu de meeste liederen in het Engels zingen. Het stramien heeft een typisch oraal karakter. Men hoeft geen pen en papier ter hand te nemen om er coupletten bij te maken – dat is een bezigheid die in een zingende groep het beste gedijt, al improviserend en tegen elkaar opbiedend.

Tenslotte

We hebben in dit hoofdstuk twee typisch orale productiebeginselen gesignaleerd: het al zingend overstappen van het ene op het andere lied en het improviseren op een gegeven stramien. In beide gevallen worden de geïsoleerde overleveringen uit de middeleeuwen veel begrijpelijker wanneer men ze met latere versies vergelijkt, in het bijzonder met opnamen en berichten uit de orale zangcultuur die door veldwerkers konden worden vastgelegd. Ik raad daarom iedere mediëvist die zich met mondeling overgeleverde teksten wil bezighouden aan eerst eens een tijdje in het materiaal van *Onder de groene linde* te grasduinen. Steeds zal de overeenkomst opvallen met weliswaar schriftelijk overgeleverde, maar van mondelinge kenmerken doortrokken liednotaties uit het *Antwerps* en het *Zutphens Liedboek*, het *Aemstelredams, Amoreus Lietboek*, het handschrift van Anthony Butevest, enzovoort: oude liedekens, die in de opeenvolgende uitgaven en handschriften almaar ouder worden. Door teksten die in *Onder de groene linde* in overvloed te vinden zijn met elkaar te vergelijken kan men een intuïtie ontwikkelen over het mogelijke en het onmogelijke binnen de mondelinge overlevering. Hetzelfde geldt in nog sterkere mate voor de melodieën, die in dit hoofdstuk nauwelijks ter sprake zijn geweest. Juist bij de oude, orale liedteksten uit bronnen als het *Antwerps Liedboek* is de koppeling met muzieknotatie uit dezelfde periode vaak problematisch, maar in het corpus van *Onder de groene linde* is er bij praktisch elke tekstvariant een melodie – die ook steeds varieert. Problemen waarvoor

middeleeuwse liederen ons stellen – sterke variatie van teksten en melodieën, tot in het onherkenbare toe, onbegrijpelijke passages, onregelmatige strofevormen, pasproblemen van tekst op muziek, meerdere melodieën bij één tekst – zijn door vergelijking met veldwerk materiaal aanzienlijk beter aan te vatten.

In aansluiting op Gerritsens pleidooi in *Een zoet akkoord* sta ik systematisch onderzoek voor, gebaseerd op recent materiaal van veldwerkers, dat onze intuïtie ontwikkelt, toetst en tot algemene principes tracht te herleiden. In theorie zouden die principes in de loop van vier of vijf eeuwen kunnen zijn veranderd. Tot nu toe zijn me echter alleen parallellen opgevallen, wat me sterkt in de gedachte dat we zo een gefundeerd inzicht kunnen verwerven in het mechanisme van de mondelinge overlevering zoals dat ook in de middeleeuwen werkte.

Bijlage. Overzicht van middeleeuwse liederen die in de collectie *Onder de groene linde* voorkomen¹⁶

I. Lieder uit het *Repertorium* die in *Onder de groene linde* voorkomen

1. *Dat reet een heer, In syn schilt knecht/ Dat lange padt op*, T0842 (*Liedbundel van Antonis van Butevest*. Leiden ca. 1590). OGL cd-box 9-14 (Op de lange weg en het smalle pad, santejee).
2. *Dat sou een moey meisje te reyden gaen / Te reyde gaen om blomme*, T0854 (*Liedbundel van Antonis van Butevest*. Leiden ca. 1590). OGL band 343-05 (Es wollte ein Mädchen früh afstehen; een van de weinige Duitse liederen in het corpus), opname Heerlen 1969, in Duitsland bekend als *Das Mädchen und die Hasel* (Erk & Böhme I, nr. 174).
3. *Een boerman hadde eenen dommen sin*, T 539 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 35). OGL cd-box 9-4 (Een boer en een boer en een edele boer).
4. *Een ridder ende een meysken jonck*, T1702 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 45). OGL IV, nr 12, cd-box 5-5 (En de ruitter metter zijn blanke zwaard), 5-8 (Ik heb gespeeld al met meneer de graaf), 5-15 (Toen Carolien over 't vallebrugje kwam).
5. *Es spruttenn 3 blomkens in gennen tael*, T 842 (*Zutphens Liedboek*, 1537, nr. 35). OGL III, nr. 35, cd-box 6-18 (Kom klein nachtegaal, vogeltje lief).
6. *Het was een meysken vroech opghestaen*, T2908 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 62, en later). OGL III, nr. II, cd-box 4-10 (Goedendag, goedendag, mijn allerliefste lief).

7. *Ik stont op hoogen bergen*, T3576 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 87). OGL IV nr. 16, cd-box 5-12 (Toen ik op Neerlands bergen stond – De drie ruitertjes).
8. *In oostlant wil ic varen*, T3900 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 97). OGL II, nr. 21, cd-box 3-3 (Naar het Rozenland zo zijne wij gevaren).
9. *Soudaen hadt eennen dochterken*, T6253 (*Handboek van Zuster Weynken*, ca. 1570, en latere bronnen). OGL I nr. 27 (Er was laatstmaal een heidens kind), cd-box 2-7 (Daar was een zuivere zonne schoon).
10. *Tho Utertt for die portte / da wonnt ain mesken fienn*, T6389 (*Zutphens Liedboek*, 1537, nr. 37). OGL II, nr. 2 (Daar boven uit het vensterken), cd-box 3-7 (Daar boven op een kamerke).
11. *Tusschen se berch hoghe / Daer leit een water vijt*, T6422 (*Handschrift Meerman*, Zuid-Holland ca. 1525). OGL cd-box 6-6 (Daar waren twee koningskind'ren).
12. *Wilhelmus van Nassouwe*, T7365 (*Een nieu Guese Liede Boecxken*, 1576). OGL band 247-10, opname Hoorn (Terschelling) 1966: vocale uitvoering van de Prinsensmars, dat is de achttiende- en negentiende-eeuwse versie van het Wilhelmus.

Bij de volgende liederen komen slechts enkele strofen overeen.

13. *Ick heb die groene straete / soe dickmaels ten ende gegaen*, T3374 (*Liedbundel van Antonis van Butevest*, Leiden ca. 1590). OGL III, nr. 38 (En ik ben het groenlandsstraatje), cd-box 6-3. De overeenkomst beperkt zich tot de eerste strofe. Zie ook Van Duyse I, nr. III. In sommige OGL-versies komt een zwerfstrofe voor uit het *Antwerps liedboek* nr. 53, strofe 4.
 14. *Och moeder seyde si moeder*, T5851 (*Antwerps Liedboek*, 1544, nr. 129). OGL cd-box 7-5 (Achter in die velden). Alleen de eerste twee 'Antwerpse' strofen komen in dit lied voor, en evenzo in Duitse optekeningen (Erk & Böhme I, nr. 71).
- 2. Overige liederen uit *Onder de groene linde* die aantoonbaar middeleeuwse wortels hebben**
15. *En Jan Albers die wou er uit rijden gaan* (Lied van Heer Halewijn), OGL I, nr. 3, cd-box 1-1 (Jan Alberts stond op) en 1-14 (Toen Rollewijn over die bergen kwam). Lieder met verwante thematiek op Duitse liedbladen uit het midden van de zestiende eeuw; zie Erk & Böhme I, nrs. 41a en b. Halewijn heet er Ulinger of Adelger.

16. *En daar waren twee gezusters* (Het versteende brood), OGL I, nr. 39, cd-box 2-10 (Waren eens drie zusters samen). Een lied met dezelfde verhaallijn in *Hundert Christliche Hausgesänge* I, Neurenberg; Johann Koler 1560. Zie Erk & Böhme I, nr. 209e.
17. *Daar had eens een meisje water gehaald*, OGL II, nr. 1. Hetzelfde lied in het *Ambraser Liedboek* (1582), de eerste strofe al in Duitse meerstemmige liedboeken uit 1534 en 1540. Zie Erk & Böhme I, nr. 117a. Mogelijk heeft de wijsaanduiding *Het soude een meysken gaen om wyn* uit de *Souterliedekens* 1540 (ps. 92) hierop betrekking.
18. *Daar reed een jonkheer, hij was wellegemoed*, OGL II, nr. 3, cd-box 3-10 (Daar reed er een heer die was wel diridom). In essentie hetzelfde verhaal en dezelfde strofevorm bij het lied 'Es ritt ein Reiter wolgemuth' op een zestiende-eeuwse liedblad uitgegeven door Valentin Newber in Neurenberg; zie Erk & Böhme I, nr. 74a ('Die Unbestechliche').
19. *Het was op enen avond laat dat ik ging wandelen langs de straat*, OGL II, nr. 18. Het *Rostocker liedboek* (1465-1487) bevat een verwant lied 'Ich ghinck wol by der nacht' (Ranke en Müller-Blattau 1927, nr. 36).
20. *Daar zou een magetje vroeg opstaan*, OGL III, nr. 28, cd-box 6-1 (Daar was eens een meisje vroeger opgestaan). Hetzelfde lied ('Es het ein meydlein ein Reuter holdt') op een liedblad, gedrukt in Augsburg door Michael Manger, eind zestiende eeuw; zie Erk & Böhme I, nr. 67f. De wijsaanduiding *Dat had een meysken eenen ruyter wat lief* van *Souterliedeken* 99 verwijst vermoedelijk naar een verloren Nederlandstalige versie van dit lied (Van Duyse I, nr. 32B).
21. *Een lindeboom stond in het dal*, OGL III, nr. 29, cd-box 6-13 ('Een lindeboom stond diep in 't dal'). Hetzelfde lied ('Es steht ein Lind in jenem Thal') in het *Liedboek van Ottilie Fenchlerin*. Straatsburg 1592; zie Erk & Böhme I, nr. 67a. De wijsaanduiding *Aen gheender linden daer staet een dal* bij *Souterliedeken* 38 verwijst ongetwijfeld naar een Nederlandstalige verloren versie van dit lied (Van Duyse I, nr. 32A).
22. *Daar was er eens een ruitertje*, OGL III, nr. 37, cd-box 4-15 ('Van een heer die in een wijnhuis zat'). Hetzelfde lied ('Gut Reyter bey dem weyne sasz') op een liedblad gedrukt in Augsburg door Kunigund Hergotin ca. 1530; zie Erk & Böhme III, nr. 1302.
23. *Ik ging laatst al over de groen heide* (Mooi Elsje), OGL cd-box 4-2. Dit lied gaat terug op *Och Elsje, seyde hy, Elsje* ('Van moy Elsjen'), dat werd gedrukt in het

Haerlems Oudt Liedt-Boeck van omstreeks 1640, maar aanzienlijk ouder lijkt te zijn. Dat suggereert althans een wijsaanduiding in *Veelderhande liedekens* 1556: *De traentjes die sy weende / die deden den ruyter so wee*, verzen die voorkomen in de versie in het Haarlemse Liedboek; en het overeenkomen van enkele strofen uit Moy Elsjen met het zestiende-eeuwse 'Als al de akere rypen' (Van Duyse I, nrs. 30 en 212; zie ook de bijdrage van Strijbosch aan deze bundel).

24. *Daar reed een markgraaf al over de Rijn*, OGL band 342-05 ('Daar reed een jonk heertien al over de wei') en zeven andere opnamen. Een strofe uit hetzelfde lied ('Ach muter, gib mir keinen man!') in Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen*. Fünfter Teil (1556) nr. 3 (zie Erk & Böhme I, nr. 109a, 'Die junge Markgräfin').

Noten

- 1 *Onder de groene linde* 1987-1991, deel I, p. 253.
- 2 Geciteerd via Van Duyse 1903-08, deel III, p. 2459, naar het handschrift *Repertorium* H238: Utrecht, Museum Catharijneconvent, BMH Warmond 92 F 25 (Holland of Utrecht, ca. 1594), fol. 292r.
- 3 Grijp 2000, Schepping 1988.
- 4 Rubin 1995.
- 5 *Het Antwerps Liedboek*, ed. 2004, deel 2, p.14.
- 6 Een uitgewerkt voorbeeld in Grijp 2000, p. 357 e.v.
- 7 Van der Poel 2004.
- 8 Bijvoorbeeld in het *Zutphens Liedboek*, lied no. 14, 'Unns ist ferlengett ein del en del dess daeges, / uns thutt end unns thett gewalt ain klain wolttfogelkinn.'
- 9 Zie het commentaar bij lied 69 in het *Antwerps Liedboek* ed. 2004.
- 10 Geciteerd naar Goossens 2003, p. 180.
- 11 Van Duyse 1903 I, nrs. 198A en 199, naar *De oprechte Sandtvoorder speel-wagen*, Amsterdam 1730. Met zijn splitsing van het lied volgde Van Duyse eerdere uitgaven door Hoffmann von Fallersleben en Böhme.
- 12 Zie bijvoorbeeld Goossens 2003 of www.liederenbank.nl.
- 13 Geciteerd naar Leloux 1985, p. 160.
- 14 *Onder de groene linde*, deel 2, p. 53.
- 15 *De boere-dans oft geselschap na de mode*, Amsterdam 1789, p. 70.
- 16 Alle teksten uit *Onder de groene linde* zijn te raadplegen op www.liederenbank.nl. Ik heb dit corpus bijeengebracht door de commentaren van de vier boekdelen *Onder de groene linde* door te nemen alsmede de 10cd-box van dezelfde naam, die in 2008 verschijnt (red. L.P. Grijp en I. van Beersum). Deze box bevat weliswaar minder liederen dan de boekdelen maar omvat wel de gehele balladetype-index, dat wil zeggen de volledige thematiek van het traditionele verhalende lied. De meest in aanmerking komende liederen uit dit repertoire heb ik nagetrokken in de Nederlandse Liederbank en in de betreffende literatuur. Daarnaast heeft Martine de Bruin de databases van het *Repertorium* en *Onder de groene linde* met elkaar vergeleken, en heeft Marie van Dijk een aantal relevante liederen uit haar jarenlange ervaring met het materiaal opgediept. Ik ben hun daarvoor zeer erkentelijk.

Literatuur

- Antwerps Liedboek, Het*. Teksteditie bezorgd door Dieuwke E. van der Poel (eindredactie), Dirk Geirnaert, Hermina Joldersma en Johan Oosterman. Reconstructie van de melodieën door Louis Peter Grijp. Tiel 2004. 2 delen en dubbel-cd.
- Antwerps Liedboek, Het. 87 melodieën op teksten uit 'Een Schoon Liedekens-Boeck' van 1544*, uitgegeven door K. Vellekoop en H. Wagenaar-Nolthenius, met medewerking van W.P. Gerritsen en A.C. Hemmes-Hoogstadt. Amsterdam 1972, 2 delen, herdruk Amsterdam 1975.
- Duyse, Florimond van, *Het oude Nederlandsche lied*. Den Haag en Antwerpen 1903-1908, drie delen en een registerdeel. Reprint 1965.
- Erk, L. & F.M. Böhme, *Deutscher Liederhort*, 3 delen [facsimile Leipzig: 1893]. Hildesheim/Wiesbaden, 1963.
- Gerritsen, W.P., 'Jan en Jenneken en de mondelinge overlevering van balladen', in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam 1992, p. 287-302.
- Goossens, J., 'Naar Oostland willen wij rijden', in: *Verslagen & mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 113 (2003) p. 177-194.
- Grijp, L.P., 'Zangcultuur', in: Ton Dekker, Herman Roodenburg en Gerard Rooijackers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*. Nijmegen 2000, p. 337-379.
- Leloux, H.L. (ed.), *Het Zutphens Liedboek. Ms Weimar oct. 146*. Zutphen 1985.
- Onder de groene linde*. Verhalende liederen uit de mondelinge overlevering verzameld door Ate Doornbosch, ed. Marie van Dijk, Ate Doornbosch, Henk Kuijer, Hermine Sterringa, Ernst Heins en Ton Dekker. Abcoude 1987-1991. Drie delen, het vierde is in druk (2008).
- Poel, Dieuwke van der, 'Glad ijs, afgewezen minnaars en een dronken student. Over de interpretatie van Middelnederlandse liedteksten', in: *Queeste* 11 (2004), p. 140-151.
- Ranke, F. en J.M. Müller-Blattau (ed.), *Das Rostocker Liederbuch*. Halle 1927.
- Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600/ Repertory of Dutch songs until 1600*. Samengesteld door Martine de Bruin en Johan Oosterman, m.m.v. Clara Strijbosch e.a. Gent/Amsterdam 2001, 2 delen met cd-rom.
- Rubin, D.C., *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*. New York 1995.
- Schepping, R.W., 'Lied- und Musikforschung', in: R. Brednich (red.), *Grundriss der Volkskunde*. Berlin 1988, p. 399-422.