LULLY ALS SPEELMUZIEK

De plaats van handschrift Berkeley in de vroegmoderne populariteit van Lully in Nederland

Willem Heldens - Universiteit Utrecht - Faculteit Geesteswetenschappen
Masterscriptie Muziekwetenschap
Begeleider: Prof. dr. L.P. Grijp
Tweede lezer: Prof. dr. E.G.J. Wennekes

Augustus 2015

Voorwoord

Geachte lezer,

Toen ik zo'n anderhalf jaar geleden tijdens mijn studie Muziekwetenschap kennismaakte met speelmuziek in combinatie met editietechniek werd mijn belangstelling daarvoor vrijwel meteen gewekt. Melodieën, in het verleden ooit door (meestal) onbekenden opgeschreven, hebben vaak lange wegen door de tijd en de wereld bewandeld. Het transcriberen van deze melodieën tot leesbare moderne muzieknotaties, het zoeken naar concordante melodieën en het identificeren ervan om zo de herkomst te bepalen….. het leidde allemaal tot een steeds verdergaande nieuwsgierigheid en het voedde mijn drang naar het onderzoeken ervan.

Onze cursusgroep *Editietechniek van speelmansmuziek* (MU3V12002) stuitte in december 2013 op handschrift Berkeley, dat de nieuwsgierigheid bij beide docenten wekte, en ik greep mijn kans door ten behoeve van mijn Bachelor scriptie een gedeelte van dit handschrift te onderzoeken. Een wereld van lied- en speelmelodieën ging voor me open, ik ontdekte de vroegst Nederlandse trompetnotaties en werd nog meer gegrepen door het onderzoek naar de herkomst van melodieën.

Het onderzoeksproject "Lully in Holland", opgezet door het Meertens Instituut met het doel om het feitelijke gebruik van melodieën van Lully voor Nederlandse liederen of als instrumentale muziek te toetsen en te proportioneren, kwam op het juiste moment. Handschrift Berkeley bevat namelijk een groot aantal melodieën die van Lully's hand lijken te zijn, dus een onderzoek hiernaar zou wel eens een goede start van het gehele onderzoeksproject kunnen zijn.

En zo geschiedde. Tijdens mijn stage bij het Meertens Instituut heb ik een vooronderzoek mogen doen, waarbij ik alle 198 melodieën uit dit 'Lully-gedeelte' heb kunnen transcriberen en proberen te identificeren; een uitstekende basis voor verdergaand onderzoek in dit gedeelte van handschrift Berkeley.

Ik wil een woord van dank richten aan alle betrokken medewerkers van de themagroep *Boundaries of Cultural Diversity* (Orale Cultuur). Ik kon altijd bij hen terecht en zij hielden mij scherp, wat het onderzoek ten goede kwam. Een speciaal woord van dank aan Prof. dr. Louis Peter Grijp en drs. Martine de Bruin. Zij gaven me alle ruimte, voorzagen me van alle materialen en gegevens waar ik maar om vroeg, bevroegen me kritisch en gaven gerichte feedback. Een prettige vorm van begeleiding waarin ik me goed heb kunnen ontwikkelen.

Het resultaat ligt hier voor u. Ik wens U veel leesplezier en ik draag naar ik hoop een steentje bij aan meer inzicht in de plaats die handschrift Berkeley inneemt in het gebruik van Lully-melodieën voor Nederlandse liederen of als instrumentale muziek in de late 17^{e} en vroege 18^{e} eeuw.

Inhoud

Voorwoord 1

Inleiding 4

Hoofdstuk 1 Handschrift Berkeley; een speelmuziekhandschrift 9

1.1 Indeling en structuur 9

Gedeelte 1 Dramatische werken van Jean-Baptiste Lully (f1r – f56v) 9

Gedeelte 2 Melodieën, bedoeld voor de trompet (f57v – f63r) 10

Gedeelte 3 "Verscheijde ouwde airs" (f65r – f81v) 11

1.2 Datering 11

1.3 Een of meerdere scribenten? 12

1.4 Kwaliteitsverschillen in de notatie 15

Hoofdstuk 2 Welke melodieën van Lully komen voor in Handschrift Berkeley? 18

2.1 Identificatie van de melodieën 18

2.2 Welke melodieën en waarom? 20

2.2.1 Vocaal of instrumentaal 20

2.2.2 Speelmuziek voor viool, fluit en hobo 21

2.2.3 Titels 25

2.2.4 Dansmelodieën 27

Hoofdstuk 3 Hoe passen de Lully-melodieën uit handschrift Berkeley in de muziekpraktijk van de late 17e eeuw – vroege 18e eeuw? 32

3.1 De speelmuziekpraktijk rond 1700 32

3.2 Suites in handschrift Berkeley 34

Hoofdstuk 4 Het gebruik van Lully-melodieën in de populaire muziek in Nederland in de periode 1660 – 1750 en handschrift Berkeley 38

4.1 Het gebruik van Lully-melodieën in Nederland tussen 1660 – 1750 39

1660 – 1690 39

1691 – 1720 42

1721 – 1750 45

4.2 De positie van handschrift Berkeley in het verloop van de ontwikkeling in het gebruik van Lully-melodieën in de periode 1660 – 1750. 48

4.3 Nieuwe concordantie-vondsten 49

4.3.1 HsBsKB 19558 49

4.3.2 Concordanties binnen handschrift Berkeley 51

4.4 Vóór en ná handschrift Berkeley ; een unieke positie 53

Hoofdstuk 5 Conclusies 56

Een unieke plaats binnen de bronnen, opgenomen in de NLB 56
Gedeelte 3 “Verscheijde ouwde airs” (f65r – f81v) 56
Gedeelte 2 Melodieën, bedoeld voor de trompet (f57v – f63r) 56
Gedeelte 1 Dramatische werken van Jean-Baptiste Lully (f1r – f56v) 57
Binnen handschrift Berkeley zelf 57
Inzicht binnen het proces van het gebruik van Lully-melodieën in Nederland 58
Nawoord 59
Onderzoek in andere Europese bronnen 59
Geraadpleegde literatuur 60
Primaire bronnen (I. Nederland) 60
Primaire bronnen (II, Frankrijk) 61
Secundaire bronnen 62
Afbeeldingen en audiovisuele bronnen 64
Bijlage 1: Overzicht van melodieën uit het Lully-gedeelte van het handschrift Berkeley i
Bijlage 2: Titel-koppeling handschrift Berkeley (f1r – f56v) - 1e Ballard-editie x
Bijlage 3: Selectie van concordanties van melodieën in handschrift Berkeley f1r – f56v xviii

Inleiding

In de laatste decennia van de zeventiende eeuw en de eerste decennia van de achttiende eeuw is er veel aandacht geweest voor muziek die hoofdzakelijk bestaat uit eenvoudige, dans- en liedmelodieën, die overwegend eenstemmig werd genoteerd en bedoeld was voor instrumenten als viool, fluit of hobo.[1] De bovengemiddelde aandacht hiervoor blijkt uit de tientallen gedrukte uitgaven die in die periode verschenen, met name in Amsterdam. In diezelfde periode werden deze melodieën niet alleen gedrukt uitgegeven, maar ook handmatig opgeschreven. Deze manuscripten duiken verspreid over de hele wereld op en komen daarmee tot de beschikking van de (muziek)wetenschap. Een aantal melodieën komt in meerdere gedrukte uitgaven en manuscripten voor, waarbij de verschillende versies onderling nogal kunnen verschillen, terwijl andere melodieën slechts in één of enkele bronnen zijn bewaard gebleven. In de Nederlandse Liederenbank (hierna te noemen NLB), waar inmiddels zo'n 170.000 liederen zijn ontsloten, is via het uitgebreide zoeksysteem te zien dat bepaalde melodieën vele malen werden hergebruikt, voorzien van (steeds weer nieuwe) liedteksten (contrafacten), of steeds weer opnieuw werden opgeschreven in handschriften met instrumentale muziek.[2]

Rond 2011 is het inzicht ontstaan dat deze eenvoudige, eenstemmig genoteerde dans- en liedmelodieën bijzondere belangstelling genoten bij de gegoede burgers, die muziek als amateurs beoefenden. Naast het feit dat deze bevolkingsklasse de gedrukte uitgaven kocht, blijken ook de handschriften soms afkomstig te zijn van welgestelde amateurs.[3] Jos Koning, die over dit repertoire regelmatig publiceert, hanteert sinds dit inzicht de term *Hollandse deuntjes*. Op dit inzicht borduurt deze scriptie voort, en om die reden kies ik ervoor om deze muziek vanaf nu aan te duiden met de term *speelmuziek* in plaats van *speelmansmuziek*; het lijkt er immers op dat deze *Hollandse deuntjes*, deze eenstemmig genoteerde dans- en liedmelodieën, werden opgeschreven om louter te spelen, en niet zozeer te dienen als naslagwerk voor *speelmannen* op kermissen en partijen, die juist uit het hoofd speelden om het volk te vermaken.[4]

De herkomst van al deze melodieën is heel divers van aard; sommige melodieën werden al heel lang als liedmelodie gebruikt.[5] Andere melodieën zijn mogelijk overgenomen uit buitenlandse verzamelingen van anonieme dansmuziek, getuige het groot aantal dansaanduidingen binnen NLB zoals menuet, bourree, gavotte, allemande, etc. Daarnaast vermeldt Jos Koning in zijn onderzoek naar de speelmuziekpraktijk binnen manuscripten uit deze periode het volgende: "Tal van melodieën zijn te herleiden op werk van componisten

[1] Louis Peter Grijp, "Populaire muziek in achttiende-eeuws Nederland," *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis LXI* (2011): 83.
[2] De Liederenbank (http://www.liederenbank.nl) is een database die rond de 170.000 liederen en melodieën uit Nederlandse bronnen bevat van de Middeleeuwen tot en met de twintigste eeuw.
[3] Grijp, "Populaire muziek," 84.
[4] Jos Koning, *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg 1751-1771. Het einde van een tijdperk in de Amsterdamse muziek* (Stichting Twee Violen en een Bas: Nijmegen, 2009), 40-43.
[5] Via het zoeksysteem van de Liederenbank wordt bij het zoeken op melodienorm een overzicht gegeven van het aantal keren dat die melodie in verschillende bronnen, met verschillende liedtitels en – teksten voorkomt.

uit de periode 1670-1760. Daarbij neemt Lully verreweg de belangrijkste plaats in, te midden van andere Fransen als Destouches, Gaultier, Campra, Couperin, Rameau etc."[6]

Die belangrijke positie die Jean-Baptiste Lully inneemt in het gebruik van melodieën van zijn hand is de aanleiding voor een onderzoeksproject binnen de themagroep *Boundaries of Cultural Diversity – Oral Culture* van het Meertens Instituut met de voorlopige werktitel "Lully in Holland." Dit onderzoek wil de invloed van Lully op de populaire muziek in de periode 1650-1750 toetsen en proportioneren, waarbij het dan gaat om het feitelijke gebruik van melodieën van Lully voor Nederlandse liederen of als instrumentale muziek.

In de periode november 2013 – januari 2014 trof een groep studenten Muziekwetenschap tijdens de cursus *Editietechniek van speelmansmuziek* (MU3V12002) opvallend veel concordanties van lied- en 'speelmans'-melodieën aan in een manuscript, dat binnen de database van RISM voor een deel reeds ontsloten was.[7] Dit manuscript is in bezit van de Jean Gray Hargrove Music Library van de universiteit van Californië (USA) en binnen RISM geregistreerd met het siglum US-BEm MS 890. Het manuscript bevat naast 113 melodieën die aangeduid worden als *verscheijde ouwde airs* met Nederlandse en Franse titels ook 201 melodieën die mogelijk afkomstig zijn uit tragédies en musique en balletten van Lully. Vanwege de omvang en expliciete Lully-aanduiding lijkt dit gedeelte uit dit manuscript een belangrijke bron binnen het onderzoeksproject "Lully in Holland."

Een scan van dit manuscript is sinds februari 2014 in het bezit van het Meertens Instituut. In een eerdere studie heb ik een onderzoek verricht naar de herkomst en de speelbaarheid voor trompet van de melodieën die genoteerd staan in het gedeelte f58r – f63r,[8] en Simon van Oppen deed een onderzoek naar de herkomst van de melodieën in het gedeelte f65r – f81v.[9]

In dit onderzoek zullen de melodieën van Lully in dit manuscript, dat binnen de NLB geregistreerd staat met het siglum HsBkJGHML Ms890, centraal staan. Voor het leesgemak zal dit handschrift hierna worden aangeduid met de term ´handschrift Berkeley.´ De hoofdvraag van deze masterthesis heb ik als volgt geformuleerd:

---

[6] Jos Koning, "Hollandse Deuntjes. Wat vertellen muziekhandschriften over het gebruik van Nederlandse populaire speelmuziek in de achttiende eeuw*?" Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis LXI* (2011): 117 en voetnoot 16.

[7] RISM-OPAC is een onderzoeksproject, verbonden aan de Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz (D). De database bevat een online –zoekmachine. Zie https://opac.rism.info/metaopac/search.do;jsessionid=9559CF8C1820F37369AEFBFE2F928850.touch02?methodToCall=switchSearchPage&SearchType=2&emptyFields=false.

[8] W. Heldens, "Aequo Adeste Animo – Een Nederlandse trompetmuzieknotatie uit de 17e eeuw," (niet gepubliceerde BA-scriptie, 2 april 2014), Microsoft Word-document.

[9] S. van Oppen, "De lange weg naar een kritische editie van populaire instrumentale Nederlandse muziek uit de late zeventiende eeuw," (BA-scriptie, UU, 2014). http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/296581/Bachelorscriptie%20Simon%20van%20Oppen.pdf?sequence=2.

Welke positie neemt handschrift Berkeley in ten aanzien van de populariteit van de melodieën van Jean-Baptiste Lully in Nederland in de late 17e eeuw – vroege 18e eeuw?

De beantwoording van deze hoofdonderzoeksvraag leidt tot de volgende deelvragen:

- Welke melodieën van Lully komen voor in handschrift Berkeley?
- In welke werken van Lully zijn deze melodieën terug te vinden?
- Hoe verhouden deze werken zich tot het gebruik van het gehele Lully-oeuvre?
- Welke ontwikkeling is te bespeuren in het gebruik van Lully-melodieën in de periode 1660 –1750?
- Hoe verhoudt handschrift Berkeley zich tot deze ontwikkeling?

Ook binnen dit onderzoek richt ik me specifiek op het feitelijk gebruik van de melodieën van Lully, in het besef dat we daarmee geen harde uitspraken kunnen doen met betrekking tot de receptie van Lully's muziek in de laatste decennia van diens leven en de decennia direct na zijn dood in het algemeen. Herbert Schneider en Carl Schmidt hebben in dit kader al veel onderzoek gedaan naar de verspreiding van Lully's muziek door het in kaart brengen van gedrukte muziekuitgaven en de uitvoeringen van zijn opera's via overgeleverde libretti. Over de verspreiding van de muziek van Jean-Baptiste Lully via manuscripten is echter niet veel bekend. Ik hoop met dit onderzoek een steentje bij te dragen aan de kennis hieromtrent.

De term *gebruik* betekent in dit verband in feite een *hergebruik* waarbij de melodieën van Lully werden voorzien van (steeds weer nieuwe) liedteksten (contrafacten), of steeds weer opnieuw werden opgeschreven in handschriften met instrumentale muziek. Deze term zal vanaf nu met deze definitie gehanteerd worden.

Een eerste stap binnen de onderzoeksmethode is het zoeken naar concordanties en het identificeren van de Lully-melodieën die in handschrift Berkeley voorkomen. De melodieënzoekmachine van de Liederenbank, *Speelplaats* genaamd[10], is daarvoor een geschikt onderzoeksinstrument, evenals de melodieënzoekmachine van RISM-OPAC (Répertoire International des Sources Musicales), een database die is opgebouwd tijdens een onderzoeksproject van de Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz (D). Beide onderzoeksinstrumenten bevatten de mogelijkheid om via de invoer van incipits (i.e. de tonen van de eerste frase van een melodie, of een aantal noten vanaf het begin van de melodie) melodieën op te sporen die dezelfde of een iets afwijkende incipit hebben. Vervolgens kan nader onderzoek bepalen of de melodie daadwerkelijk overeenkomt (concordant is) met de melodie die is ingevoerd.

[10] De melodieënzoekmachine *Speelplaats* is een online applicatie, die via een interne website binnen de NLB beschikbaar is. Met deze applicatie is het mogelijk om via digitaal beschikbare transcripties vergelijkbare melodieën op te sporen en op die manier concordanties vast te stellen.

Binnen RISM worden de melodieën die zich op f1r – f57v in handschrift Berkeley bevinden aan Lully toegeschreven. In deze database ontbreken echter (met uitzondering van de ouvertures) de incipits en verdere informatie hierover. Concordantie-onderzoek in officiële gedrukte uitgaven uit dezelfde periode was een logische vervolgstap om de Lully-melodieën in handschrift Berkeley te kunnen onderzoeken en de identificatie binnen RISM daarmee te checken en te bevestigen.

Voordat ik begin met beantwoorden van deze hoofd- en deelonderzoeksvragen schets ik in het eerste hoofdstuk een algemeen beeld van het manuscript Handschrift Berkeley. Er volgt een beschrijving van de indeling en structuur van het handschrift en er wordt aandacht besteed aan de datering. Aan de hand van bevindingen die Jos Koning opdeed in zijn eerder genoemde studie wordt in dit hoofdstuk ook een analyse gegeven van de schrijfstijl en kwaliteit(verschillen) van de notatie.[11]

In het tweede hoofdstuk geef ik een antwoord op de eerste en tweede deelvraag en neem ik u mee door het concordantieonderzoek in de eerste edities van de werken van Lully die in handschrift Berkeley zijn opgenomen en die zijn uitgegeven door Christophe Ballard, een uitgever in Parijs, die van Lully zelf als speciaal privilege het officiële alleenrecht kreeg op het publiceren van zijn muziek.[12] Daarnaast ga ik in dit hoofdstuk ook wat dieper in op de selectie van de melodieën uit ieder dramatisch werk die opgenomen is in handschrift Berkeley; koos de scribent vooral uit instrumentale delen of uit vocale stukken zoals koren en aria's? De verhouding hiervan zal in kaart worden gebracht.

In hoofdstuk 3 onderzoek ik hoe de Lully-melodieën uit handschrift Berkeley in de praktijk van de eenvoudige instrumentale muziek in de late 17e eeuw – vroege 18e eeuw passen. Daarvoor schets ik eerst een beeld van die muziekpraktijk rond de eeuwwisseling en maak daarbij dankbaar gebruik van de kennis van musicologen als Rudolf Rasch, Louis Peter Grijp, Jos Koning, Natascha Veldhorst, Carl Schmidt en Herbert Schneider. Daarna ga ik dieper in op de volgorde van de selectie van melodieën uit ieder opus en leg een relatie tussen de toonsoorten en die volgorde. Deze bevindingen leg ik vervolgens op het geschetste beeld van de muziekpraktijk in die periode.

In het vierde hoofdstuk staan de derde, vierde en vijfde deelvraag centraal en zal ik ingaan op de ontwikkeling die is te bespeuren in het gebruik van Lully-melodieën in de periode 1660–1750. Daarbij baseer ik me op de verzamelde gegevens uit een vooronderzoek dat ik tijdens mijn stage heb uitgevoerd en leg verbanden tussen het verloop van het aantal gebruikte Lully-melodieën en het aantal bronnen, bekend binnen de NLB**.** Verbanden tussen relevante jaartallen in het leven van Lully, premièredata en publicatiedata van de betreffende werken uit handschrift Berkeley en het gebruik van de Lully-melodieën worden

[11] Koning, "Hollandse Deuntjes," 121-135.
[12] Carl B. Schmidt, "The Amsterdam editions of Lully's music: a bibliographical scrutiny with commentary," in *Lully Studies* door John Hajdu Heyer. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 102-103.

hier eveneens gelegd. Hierna plaatsen we handschrift Berkeley als het ware op de tijdlijn en na een analyse van de periode vóór en na handschrift Berkeley kunnen we eventuele significante verschillen benoemen en analyseren. Tenslotte kunnen we dan enkele conclusies trekken voor het beantwoorden van de hoofd- en deelonderzoeksvragen.

Hoofdstuk 1 Handschrift Berkeley; een speelmuziekhandschrift

1.1 Indeling en structuur

Het handschrift Berkeley is een manuscript, ingebonden in kalfsleer met gemarmerde kaft in quarto-oblong-formaat.[13] Aan de binnenzijde van de kaft bevindt zich een gravure van een familiewapen met daarin opgenomen de tekst *Aequo Adeste Animo*. Het Engelse geslacht Cope heeft zich het familiewapen op enig moment toegeëigend zonder aanspraak te maken op de originele herkomst ervan.[14]

Het handschrift bestaat uit 163 pagina's (82f), waarbij op iedere pagina met muzieknotatie zes notenbalken zijn weergegeven. Die zijn hoogstwaarschijnlijk handmatig daarop aangebracht getuige het feit dat niet iedere marge even breed is, en bij sommige notenbalken bij de aanzet een dikkere inkt-laag is waar te nemen (zie bijv. f38r). De melodienotaties die in dit handschrift zijn opgenomen zijn te verdelen in drie hoofdgedeelten, die vervolgens weer op te delen zijn in kleinere gedeelten.

Gedeelte 1 Dramatische werken van Jean-Baptiste Lully (f1r – f56v)

In dit gedeelte zijn 198 melodieën en 3 titels zonder melodie-notatie opgenomen die voorkomen in achtereenvolgens *Armide* LWV 71, *Atys* LWV 53, *Bellerophone* LWV 57, *Isis* LWV 54, *Acis et Galatée* LWV 73, *Le Triomphe de l'amour* LWV 59, *Le Temple de la paix* LWV 69 en *Roland* LWV 65. Op bepaalde pagina's is namelijk een melodie genoteerd die telkens de titel "ouverture X" draagt, waarbij X staat voor de naam van het betreffende dramatische werk van Lully. Op de pagina's daarna bevindt zich steeds een aantal melodieën met Franstalige titels of titels met een dansaanduiding zoals *menuet* of *gavotte*. Deze indeling wekt de indruk dat de melodieën ná iedere ouverture behoren tot hetzelfde werk. In de database van RISM worden deze melodieën beschreven als uittreksels uit het betreffende dramatisch werk, maar verdere gegevens van deze melodieën ontbreken.[15] In het tweede hoofdstuk zal nader ingegaan worden op het concordantieonderzoek dat de identificatie van deze melodieën binnen RISM zal checken, bevestigen en aanvullen. In tabel 1 is te zien welke pagina's iedere opera[16] of ballet bestrijkt en hoeveel melodieën er uit iedere opera of ballet zijn opgenomen.

---

[13] Dit formaat heeft de grootte van ongeveer een half A4 (18 x 24 cm). De naam *quarto* vloeit voort uit het in vieren gevouwen formaat van de vellen aangeleverd papier in deze periode, *plano* genaamd. Wanneer men dit formaat met de lange zijden boven en beneden legt, spreekt men van *oblong*.

[14] Brannon Cope, "Cope Genealogy," laatst herzien op 18 maart 2015, geraadpleegd op 8 mei 2015, http://www.bcope.co.uk/. Wellicht heeft een familielid zich in latere tijden het wapen en het motto toegeëigend.

[15] In de inleiding wordt dit al vermeld en toegelicht.

[16] Jean-Baptiste Lully had eigen opvattingen over de vormgeving en inhoud van een muzikaal/vocaal schouwspel, en creëerde daarmee een eigen opera-stijl. Hij noemde deze werken zelf *tragédies en musique*. Zie Jérôme de La Gorce, "Jean-Baptiste Lully (i)", in Grove Music Online, (Oxford University Press, 2007-2015), http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/42477pg1#S42477.1. Voor het leesgemak zullen deze werken vanaf hier *opera's* genoemd worden. De gezamenlijke opera's en balletten worden vanaf nu aangeduid met de term *dramatische werken.*

Titel	Paginering	Aantal melodieën uit het betreffende dramatisch werk
Armide LWV 71	f1r – f8r	30
Atys LWV 53	f10r – f15r	25
Bellerophone LWV 57	f16r – f21v	25
Isis LWV 54	f22r – f31v	36
Acis et Galatée LWV 73	f32r – f37r	21
Le Triomphe de l'amour LWV 59	f39r – f48v	34
Le Temple de la paix LWV 69	f49r – f52r	15
Roland LWV 65	f52v – f56v	15

Tabel 1: overzicht van de paginering en het aantal melodieën, ontleend aan werken van Jean-Baptiste Lully die opgenomen zijn in handschrift Berkeley.

Na de melodieën van *Armide* en *Atys* zijn resp. drie en één pagina's onbeschreven gelaten, tussen de andere operagedeelten is dat niet het geval. Na de melodieën van *Acis et Galatée* is een dateringspagina (f38v) opgenomen (zie meer hierover in paragraaf 1.2) waarbij de pagina daarvoor en daarna eveneens onbeschreven is gebleven.

Gedeelte 2 Melodieën, bedoeld voor de trompet (f57v – f63r)[17]

Dit gedeelte opent op f57r met een pagina waarop is geschreven: *Verscheijde ouwde airs, gespeelt op d'hoboo, trompet, trom en andere instrumenten.* Daarna volgt een onbeschreven pagina (f57v).

In dit gedeelte is een aantal eenstemmige melodieën opgenomen, waarbij de meeste melodieën de titel 'trompet', of in de titel het woord 'trompet' dragen, en waarbij op f60r expliciet aangegeven wordt *eijnde van de trompet*.

Op f60v is een *Batailie* opgenomen, waarvan het einde op f62v wordt aangegeven met *eijnde van de batalje.* Tevens is er in dit gedeelte een aantal melodieën opgenomen die het karakter van een signaal hebben (ze bestaan alleen uit (omspelingen van) tonen van een grote drieklank op c en zijn opgebouwd uit korte herhalende motieven).

Aansluitend op de *batailie* volgt nog een *Air trompet* en *d' franse mars*.

Tussen gedeelte 2 en gedeelte 3 zijn drie pagina's onbeschreven gelaten (f63v – f64v)

[17] De beschrijving van gedeelte 2 is overgenomen uit het onderzoek dat ik ten behoeve van mijn BA-scriptie heb uitgevoerd. Zie Heldens, "Aequo Adeste Animo – Een Nederlandse trompetmuzieknotatie uit de 17e eeuw," niet gepubliceerde BA-scriptie, 2 april 2014), Microsoft Word-document, 6.

Gedeelte 3 "Verscheijde ouwde airs" (f65r – f81v)

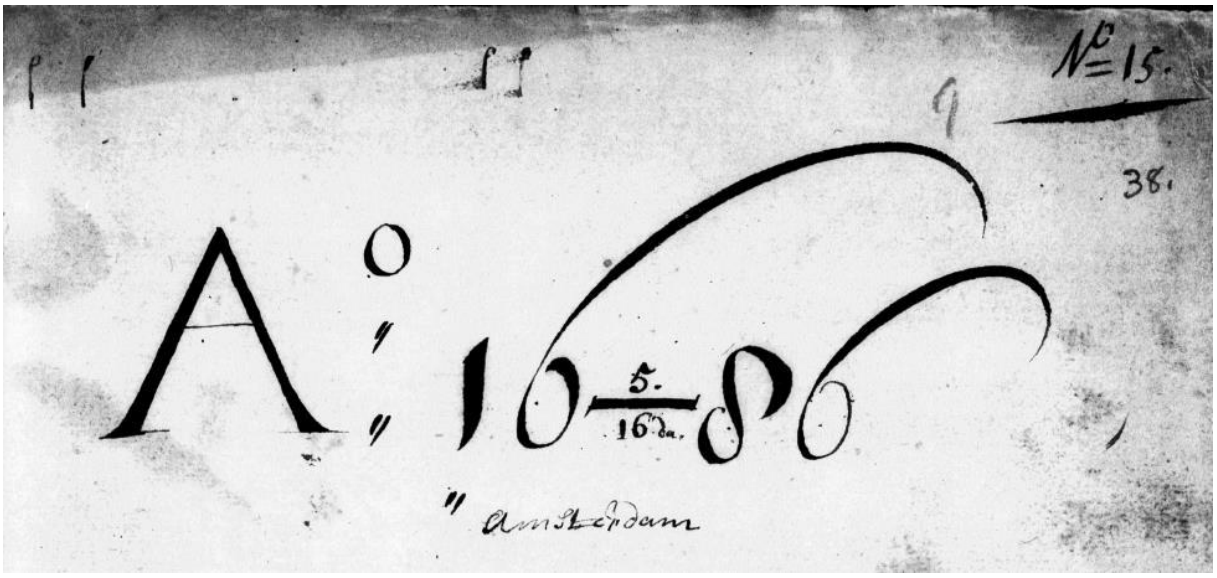
Dit gedeelte bestaat uit een aantal speelstukken met zowel Nederlandstalige als Franstalige titels, waarbij de Franstalige titels vaak verbasteringen van het Frans zijn; dit zien we overigens ook al eerder bij gelijksoortige titels in het eerste en het tweede gedeelte.

In dit gedeelte zijn op f78r – f80r opvallend veel melodieën opgenomen die concordant zijn met melodieën uit gedeelte 2. Uit het onderzoek van Heldens (2014) is gebleken dat dit als een tweede trompetgedeelte kan worden aangemerkt.[18] De pagina's voorafgaand aan dit gedeelte (f76v-f77r) zijn onbeschreven gelaten.

1.2 Datering

In het manuscript is door de scribent op f38v een datering en plaats genoteerd. We lezen:

A° 1686 – 5. 16da Amsterdam (zie afbeelding 1)



Afbeelding 1, dateringsbladzijde in Handschrift Berkeley f38v

Het is aannemelijk dat hiermee bedoeld wordt: Amsterdam, 16 mei 1686. Hoewel een begeleidende scan van de Jean Gray Hargrove Music Library meldt dat het manuscript strak gebonden is, rijst de vraag waarom deze datering is opgenomen ná de notatie van maar liefst 137 melodieën uit 5 opera's, en vóór de uittreksels uit de twee balletten en de opera *Roland*.[19] Een nadere bestudering van de scan lijkt erop te wijzen dat deze dateringspagina iets korter is qua lengte (we zien aan de rechterzijde van de scan de uiteinden van de notenbalken van f39r - *Ouverture du Triomphe de l'amour*) en de pagina zit beduidend hoger in de binding dan de scans daarvoor of daarna. De grijstinten van de scan wijken daarnaast ook af van de van de scans direct voor en na deze pagina, wat zou kunnen duiden op een afwijkende paginakleur. Mogelijk is deze pagina later op deze plaats ingevoegd, maar dat is niet met zekerheid te zeggen.

[18] Heldens, "Aequo Adeste Animo," 15-16.
[19] HsBkJGHML Ms890, gray0007.pdf

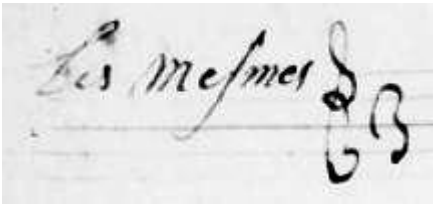
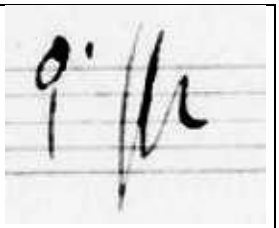
Wanneer we uitgaan van de strakke binding van het handschrift (zie de begeleidende scan) en daaruit volgend dat de foliëring van het handschrift overeenkomt met de oorspronkelijke paginavolgorde van het handschrift, dan kunnen we veronderstellen dat het handschrift niet ouder is dan 1686. De eerste serie melodieën die genoteerd is in dit handschrift (aangenomen dat de scribent op de eerste pagina van het lege boekje is begonnen met zijn notaties) is afkomstig uit de opera *Armide*. Deze opera beleefde op 15 februari 1686 haar première in het Théâtre du Palais-Royal in Parijs en werd voor het eerst uitgegeven in datzelfde jaar door Christophe Ballard onder het streng toeziend oog van Lully zelf.[20] De scribent van dit handschrift kan daarom nooit eerder zijn begonnen aan het kopieerwerk, en wanneer we er van uitgaan dat de datering op f38v de aanvangsdatum van de notaties in dit handschrift is, dan betekent dit dat de scribent 3 maanden nadat deze muziek voor het eerst werd gespeeld in Parijs in bezit is geweest van de bladmuziek van deze opera (ik kom er later op terug waarom ik tot de conclusie kom dat de muziek in dit gedeelte niet op het gehoor is genoteerd), nota bene in Amsterdam. Dit feit is op zijn minst opmerkelijk te noemen in het licht van Carl Schmidts studie naar de geografische verspreiding van de opera's van Lully.[21] Op basis van bewijsmateriaal zoals libretto's die speciaal voor een specifieke uitvoering werden gedrukt stelt Schmidt dat *Armide* mogelijk pas voor het eerst is opgevoerd in Amsterdam (en Den Haag) in het operaseizoen 1701-1702.[22] Ook Rudolf Rasch' gedetailleerde onderzoek naar de uitgaven van Lully's muziek in Amsterdam laat zien dat uittreksels uit *Armide* voor het eerst werden uitgegeven door Antoine Pointel in 1688 (dit werk kwam voor in de catalogus van Pointel in 1689).[23] Het is dus hoogst onwaarschijnlijk dat de scribent gebruik gemaakt heeft van uitvoeringen en/of gedrukte uitgaven. Uitgaande van deze hypothese hebben we hiermee een sterke aanwijzing dat Lully's muziek, ondanks de officiële restricties in de verspreiding ervan, zoals Schmidt stelt, toch zeer snel (binnen enkele maanden) haar weg naar Nederland wist te vinden.[24]

1.3 Een of meerdere scribenten?

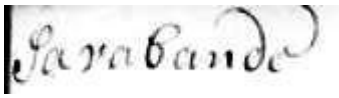
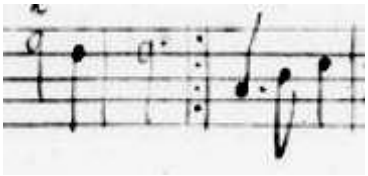
Omdat het handschrift overduidelijk uit verschillende gedeelten bestaat (gezien de aard van de opgenomen melodieën, de (vermoedelijke) herkomst ervan en de onbeschreven gelaten pagina's tussen de gedeelten in) lijkt de vraag relevant of dit handschrift is samengesteld door één of door meerdere scribenten. Door een vergelijking van schrijfstijlen tussen de verschillende gedeelten te maken kom ik tot een verrassende ontdekking: we zien dat de schrijfwijze van de G-sleutel, de slotmaatstreep en de reprisetekens significant verschilt in het gedeelte vóór de dateringspagina (f38v) en daarna. De afbeeldingen 2 en 3 maken dit

[20] Schmidt, "The Amsterdam editions of Lully's music," 102-103.
[21] Carl B. Schmidt, "The geographical spread of Lully's opera's during the late seventeenth and early eighteenth centuries: new evidence from the livrets," in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony* door John Hajdu Heyer. (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 199-201.
[22] Schmidt, "The geographical spread of Lully's opera's," 200.
[23] Rudolf Rasch, *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743*. (= My Work on the Internet, Volume Four), Part Four: The Catalogue La Barre – Lully, 47. http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Catalogue-Labarre-Lully.pdf.
[24] Schmidt, "The geographical spread of Lully's opera's," 184.

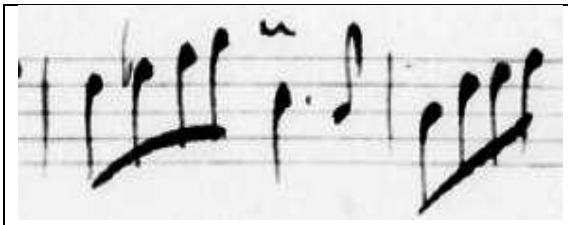
duidelijk. Ook de schrijfwijze van de waardestrepen verschilt; in het gedeelte vóór f38v zijn de waardestrepen dikker aangezet, terwijl de stokken van de noten beduidend dunner zijn aangezet. Dit verschil tussen stokdikte en waardestreepdikte valt weg in het gedeelte ná f38v (zie afbeelding 4). Ook in de schrijfstijl van de letters in de titels ontwaren we verschillen. In het gedeelte vóór f38v maakt de scribent onderscheid in de letter *s*; deze letter wordt consequent anders geschreven wanneer deze aan het begin of binnen een woord voorkomt dan wanneer deze letter aan het einde van een woord voorkomt. Dit verschil wordt niet meer gemaakt in het gedeelte ná f38v. Ook de letter *e* verschilt qua schrijfstijl: de versierende krul rechtsboven aan die letter, die in het gedeelte ná f38v consequent wordt gehanteerd, ontbreekt geheel in het gedeelte vóór f38v. Het handschrift ná f38v is iets minder hellend naar rechts dan het handschrift vóór f38v (zie afbeelding 2 en 3).

			
G-sleutel vóór f38v	Schrijfwijze van de letter s en e vóór f38v	Repriseteken vóór f38v	Slotmaatstreep vóór f38v

Afbeelding 2, voorbeelden van de schrijfstijl in het gedeelte vóór pagina f 38v.

			
G-sleutel na f38v	Schrijfwijze van de letter *s* en *e* na f38v	Repriseteken na f38v	Slotmaatstreep na f38v

Afbeelding 3, voorbeelden van de schrijfstijl in het gedeelte ná pagina f 38v.

	
Schrijfwijze van de waardestrepen vóór f38v	Schrijfwijze van de waardestrepen na f38v

Afbeelding 4, een voorbeeld van de verschillende schrijfwijzen van de waardestrepen.

We kunnen hieruit concluderen dat we in ieder geval te maken hebben met twee verschillende scribenten. De eerste scribent heeft melodieën uit vijf opera's van Lully gekopieerd (*Armide*, *Atys*, *Bellerophon*, *Isis* en *Acis et Galatée*), en de tweede scribent heeft uittreksels uit twee balletten (*Le Triomphe de l'amour* en *Le temple de la paix*) en één opera (*Roland*) gekopieerd.

Wanneer we het handschrift verder bekijken, dan zien we dat de schrijfwijze van de tweede scribent consequent wordt doorgezet in gedeelte 2 (het 'trompetgedeelte' f57v - f63r) en gedeelte 3 (de "Verscheijde ouwde airs" f65r – f81v). Dit geldt voor alle hiervoor benoemde vergelijkingscriteria.

Samengevat luidt de conclusie dat het handschrift Berkeley is samengesteld door twee scribenten, waarbij de dateringspagina op f38v de scheiding aangeeft tussen de twee delen. Het eerste gedeelte bestaat uit melodieën, ontleend aan vijf opera's van Lully, en het tweede gedeelte uit melodieën, ontleend aan twee balletten en één opera van Lully, een aantal melodieën, specifiek bedoeld voor de trompet, en een aantal melodieën die Nederlandstalige en Franstalige titels dragen.

Nu terug naar de datering. Omdat we nu weten dat dit handschrift niet door één, maar door twee scribenten is geschreven, zijn er verschillende scenario´s mogelijk waarin we iets meer kunnen zeggen over de datering. Ik schets er hier twee.

Het eerste scenario gaat uit van de aanname dat de volgorde van de foliëring oorspronkelijk is. Omdat we in het handschrift zien dat de versieringskrul boven de letter *e* in het gedeelte van de eerste scribent consequent ontbreekt, maar bij het woord "Amsterdam" op de dateringspagina wél is toegevoegd, lijkt het erop dat de tweede scribent deze pagina heeft geschreven, en vanaf deze datum is begonnen met zijn notaties. Dat zou betekenen dat de melodieën uit de vijf opera's in het gedeelte daarvoor in een periode van maximaal drie maanden genoteerd zijn, namelijk tussen 15 februari 1686 en 16 mei 1686. Daarmee wordt de periode tussen *Armides* première en de notaties van de eerste scribent in dit handschrift aanzienlijk verkort; in dat geval zijn de eerste 30 melodieën in dit handschrift vrijwel direct na de première van *Armide* genoteerd.

Een tweede scenario trekt de oorspronkelijke volgorde van de foliëring in twijfel. Het gebruik van versieringskrullen aan letters zoals de letter *e* (het handschrift van de scribent ná f38v), duidt op een meer ouderwets handschrift dan een handschrift waarbij die versieringen ontbreken (het handschrift van de scribent vóór f38v). In dat geval is het aannemelijk dat de dateringspagina zich oorspronkelijk aan het begin van het gehele handschrift bevond, en dat de eerste scribent degene is geweest die begon met melodieën uit *Le triomphe de l'amour*, een werk dat reeds vijf jaar eerder haar première kende en dus al langer in omloop was. In dat geval zijn de Lully-melodieën van *Armide*, *Atys*, *Bellerophon*, *Isis* en *Acis et Galatée* pas later genoteerd, en in een later stadium vóór de andere Lully-melodieën (*Le triomphe de l'amour*, *Le temple de la paix* en *Roland*) terecht gekomen. Hoe dan ook, op basis van

datgene wat we nu kunnen waarnemen kunnen we nog geen harde conclusies trekken over de exacte datering van handschrift Berkeley. Een codicologisch onderzoek in het fysieke handschrift kan wellicht meer duidelijkheid verschaffen.

1.4 Kwaliteitsverschillen in de notatie

In zijn studie naar de praktijk van de speelmuziek vanuit manuscripten ontwaart Jos Koning verschillen in de kwaliteit van de notaties. De scribenten in het o.a. door hem onderzochte *Musycqboek van H.D. Hanekuijk 1702* maken vrij veel fouten in de ritmische notatie en fouten met maatstrepen, maar daarnaast komen er ook melodieën in voor die nagenoeg perfect zijn.[25] Dit verschil in kwaliteit verklaart Koning door te veronderstellen dat de foutloze notaties hoogstwaarschijnlijk zijn overgeschreven uit andere bronnen, en dat de notaties die vrij veel fouten bevatten waarschijnlijk op het gehoor zijn genoteerd. Voorts concludeert Koning dat er minder toonhoogtefouten dan ritmische fouten worden gemaakt, hetgeen hij verklaart doordat de scribent de betreffende melodieën vaak zelf kon spelen, en dus op het gehoor had aangeleerd.[26] Melodieën met fouten en perfect genoteerde melodieën wisselen elkaar in de vroege handschriften af, aldus Koning.[27]

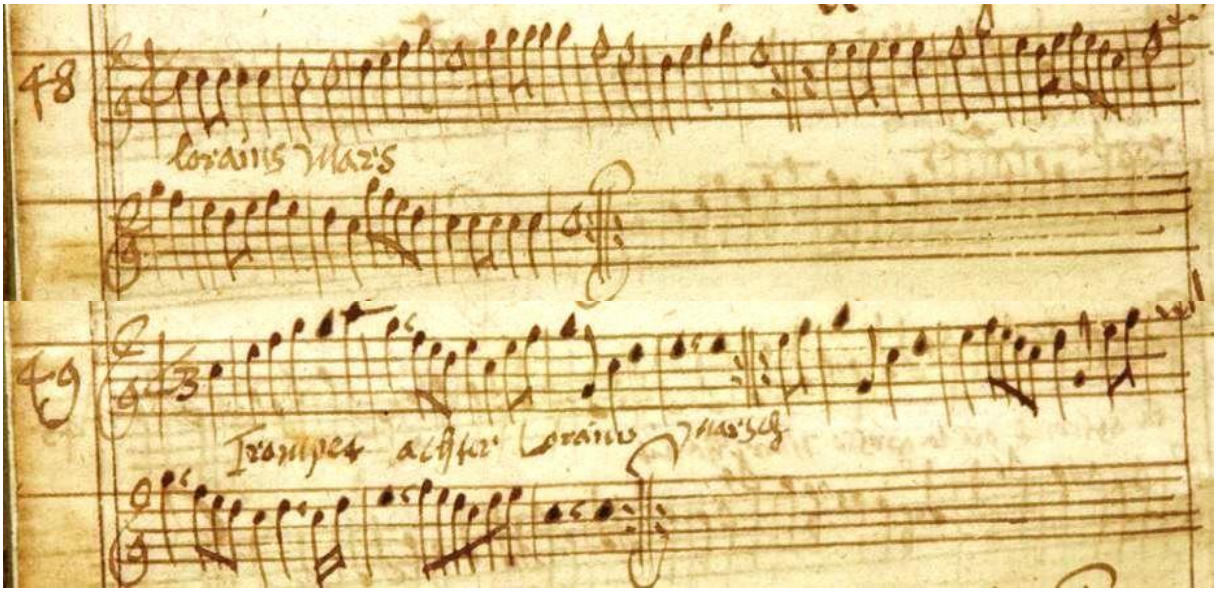
Handschrift Berkeley past in die zin heel goed in het plaatje dat Koning schetst. Ook hier hebben we te maken met perfect genoteerde melodieën, en melodieën met veel notatiefouten. Met name de Lully-melodieën zijn allemaal vrijwel zonder fouten genoteerd, terwijl menige melodie zowel ritmisch als melodisch best complex is. Hoewel er wel enkele melodische en ritmische verschillen zijn tussen bepaalde melodieën in Handschrift Berkeley en hun equivalent in de eerste edities van Ballard (ik kom hier in hoofdstuk 2 uitgebreid op terug), betreft het hier 'slechts' omspelingen van hoofdmelodietonen en al dan niet gepuncteerde ritmes. Dit wijst eerder op de vraag of deze eerste Ballard-edities als bron voor dit handschrift hebben gefungeerd, of andere (handschriftelijke) bronnen, zoals losse partijen. De goede kwaliteit van deze notaties en het gegeven dat een aantal van deze melodieën te complex van aard is om op gehoor te onthouden, suggereren dat deze melodieën zijn overgeschreven uit een andere schriftelijke bron, zoals Koning dat veronderstelt voor het muziek van Hanekuijk.

De goede notatiekwaliteit van het Lully-gedeelte staat in schril contrast met de melodieën die voorkomen in het 'trompetgedeelte' en het "Verscheijde ouwde airs"- gedeelte. We zien hier dezelfde ritmische onzorgvuldigheid qua ritme, maatstrepen en maatsoorten die Jos Koning bemerkt in door hem onderzochte handschriften (*Musycqboek van H.D. Hanekuijk 1702, Zangwijzen, Musicqboek 1740, de drie Bolhuis-banden, Volksmelodieën en een anoniem handschrift uit de Vlam collectie*).[28] Van Oppen en Heldens beschrijven in hun studies van de betreffende gedeelten in Hs Berkeley eveneens het ontbreken van

[25] Koning, "Hollandse Deuntjes," 122.
[26] Ibid., 134.
[27] Ibid.
[28] Ibid., 121.

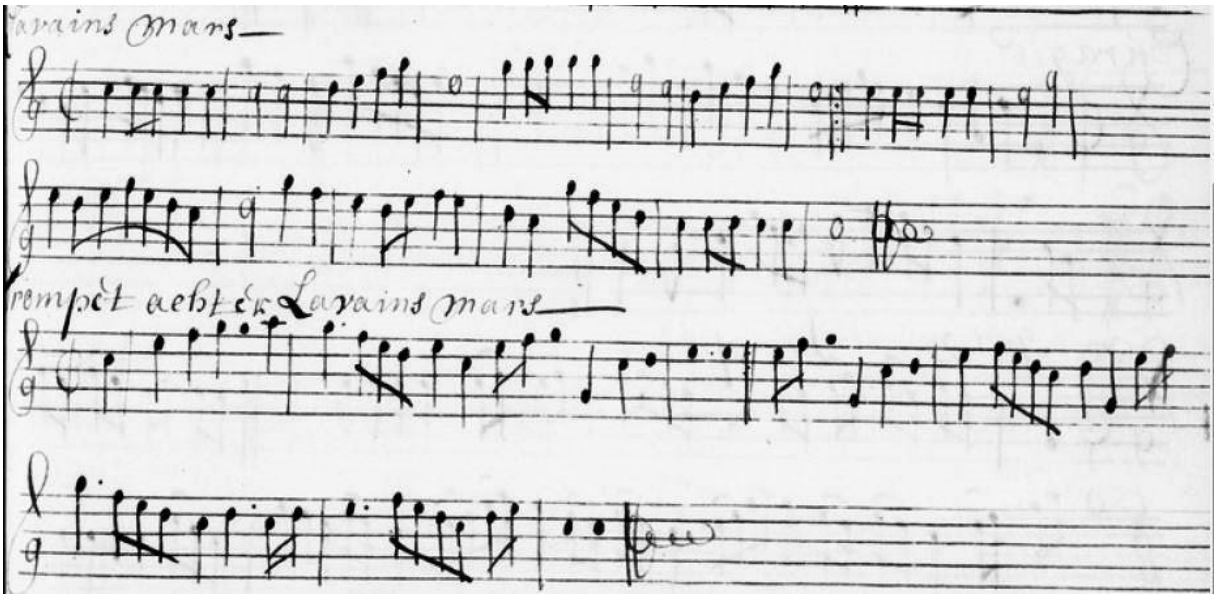
maatstrepen, zelfs geheel binnen een aantal melodieën, het weergeven van een verkeerde maatsoort, puncteringen van noten en het foutief gebruik van voortekens.[29]

Ook zijn er in deze gedeelten verschillende voorbeelden aan te halen die doen vermoeden dat óf handschrift Växjö[30] (een handschrift dat een kleine 100 eenstemmige, instrumentale stukjes bevat, te weten Franse dansen en ca. 20 melodieën van Nederlandse liederen) als kopieerbron voor handschrift Berkeley heeft gefungeerd, óf dat beide handschriften dezelfde bron voor het overschrijven van bepaalde melodieën hebben gebruikt. Simon van Oppen beschrijft in zijn studie voorbeelden van de *Stockedans* in combinatie met *Brande le Boursie* en het voorbeeld van *La Cardinael* vs. *La Cardinal,* aangetroffen in gedeelte 3.[31] Ook in het trompetgedeelte is zo'n sterke aanwijzing te ontdekken, en de afbeeldingen 5 en 6 illustreren deze aanwijzing. Zo vinden we in handschrift Växjö de combinatie *lorains mars* en *Trompet achter Lorains marsch* (resp. nummer 48 en 49), en dezelfde melodieën in handschrift Berkeley met de titels *Lavains mars* en *Trompet achter Lavains mars* (f58r). Op zich niet zo bijzonder, ware het niet dat de notaties van de *Trompet achter Lorains marsch* en *Trompet achter Lavains mars* een afwijkende schrijfwijze voor de halve noot kennen, namelijk een zwartgekleurde noot zonder stok. Deze notatiewijze kan worden beschouwd als een restant van de mensurale notatie uit vroegere tijden, maar zeer opvallend is dat deze afwijkende notatie in geen enkele andere melodie van handschrift Berkeley voorkomt, en in handschrift Växjö slechts een enkele maal nog in een andere melodie.



Afbeelding 5, lorains mars en Trompet achter Lorains marsch uit HsVäxjöSB.

[29] Heldens, "Aequo Adeste Animo," 14, en Van Oppen, "De lange weg naar een kritische editie," 6-10.
[30] handschrift Växjö staat in de NLB geregistreerd met het siglum HsVäxjöSB, zie http://www.liederenbank.nl/bronpresentatie.php?zoek=1017350&lan=nl.
[31] Van Oppen, "De lange weg naar een kritische editie," 7 en 9-10.



Afbeelding 6, Lavains mars en *Trompet achter Lavains mars uit Handschrift Berkeley (zie dezelfde afwijkende notatie van de halve noot).*

In dit hoofdstuk heb ik een algemeen beeld geschetst van handschrift Berkeley. De indeling en structuur, datering en notatiekwaliteit van het handschrift zijn de revue gepasseerd. In het volgende hoofdstuk leggen we het Lully-gedeelte onder de loep. Welke melodieën uit ieder werk staan er nu precies in dit gedeelte, en welke criteria kunnen de scribenten gehanteerd hebben om deze selectie te maken?

Hoofdstuk 2 Welke melodieën van Lully komen voor in Handschrift Berkeley?

In paragraaf 1.1 zagen we al dat in de online database van RISM de melodieën, aansluitend op de ouverture van een dramatisch werk van Lully, beschouwd worden als uittreksels/fragmenten uit hetzelfde werk. Naast het vermelden van de titels, toonsoort en de maatsoort wordt van deze melodieën geen verdere informatie gegeven. Om te bevestigen dat deze melodieën inderdaad ontleend zijn aan de betreffende dramatische werken, en om daarna het onderzoek binnen deze thesis voort te kunnen zetten, betekende dit een andere onderzoeksstrategie voor het vinden van concordanties en de identificatie van de melodieën dan het geval is bij onderzoek naar de herkomst van melodieën waar de componist en het (verzamel)werk niet bekend is.

2.1 Identificatie van de melodieën

Uit Carl Schmidts studie weten we dat Lully zelf (evenals zijn nageslacht) nauw betrokken was bij het uitgeven en de verspreiding van zijn muziek. Sterker nog; hij legde er behoorlijke restricties aan op en gaf het alleenrecht voor de officiële gedrukte uitgaven van zijn werk aan de familie Ballard, een uitgeversgeslacht in Parijs, en dan specifiek aan Christophe Ballard, die aan het roer van het bedrijf stond in die periode.[32] Er kan dus van uitgegaan worden dat de gedrukte muziek, met name de eerste edities, door Lully's nauwe betrokkenheid bij dit proces zeer dicht bij de bedoeling van de componist ligt. Omdat deze edities uit dezelfde periode als handschrift Berkeley stammen, maakt dat de kans op aanpassingen en afwijkingen die door de tijd heen ontstaan in heruitgaven aanzienlijk kleiner. Naar alle waarschijnlijkheid zijn concordante melodieën dan gemakkelijker te herkennen.

Van alle dramatische werken die in het Lully-gedeelte in handschrift Berkeley staan zijn de eerste edities van de orkestpartituren, uitgegeven door Christophe Ballard, digitaal beschikbaar en te downloaden via de website van het International Music Score Library Project (IMSLP).[33] In tabel 2 is te zien dat, met uitzondering van *Atys*, iedere officiële uitgave in hetzelfde jaar als de première plaatsvond.

[32] Schmidt, "The Amsterdam editions of Lully's music," 102-103. Daarnaast zien we in de uitgaven van Christophe Ballard op de titelpagina de volgende tekst opgenomen: " A Paris, par Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, (…) avec privilege de sa majesté." (Parijs, door Christophe Ballard, drukker van de koning voor muziek, (…) met voorrecht van Zijne Majesteit).

[33] Zie http://imslp.org, de website van het International Music Score Library Project .

Titel	Datum première	Jaar eerste officiële publicatie Christophe Ballard
Armide	15 februari 1686	1686
Atys	april 1676	1689
Bellerophon	31 januari 1679	1679
Isis	augustus 1677	1677
Acis et Galathée	17 september 1686	1686
Triomphe de l'Amour	21 januari 1681	1681
Temple de la Paix	20 oktober 1685	1685
Roland	08 maart 1685	1685

Tabel 2: overzicht van première-datum en eerste officiële publicatiejaar van opera's en balletten van Lully, opgenomen in handschrift Berkeley

Omdat de titels van de speelstukken vaak een algemene muzikale dans of vormstructuur aangeven (menuet, air, bourree, gavotte), of verbasteringen zijn van Franstalige titels (bijv. *Que la Tere* of *qu' a Lenvie chacun senpresse*) zou het opzoeken van concordante titels onbegonnen werk zijn. Ik heb daarom per dramatisch werk de volgende werkwijze toegepast:

a) de facsimile-uitgave van het betreffende werk geopend en voldoende vergroot op scherm A.
b) alle handschrift Berkeley-scans van de melodieën, volgend op de ouverture tot een volgende ouverture, geopend en voldoende vergroot op scherm B.
c) vervolgens heb ik de orkestpartituur pagina voor pagina digitaal doorgebladerd en de noten van alle partijen vergeleken met de noten van ieder speelstuk uit de betreffende selectie.

Deze werkwijze heeft het volgende opgeleverd:

- Allereerst is bevestigd dat alle melodieën, aansluitend genoteerd op de ouverture van een bepaalde opera of ballet zijn ontleend aan dat dramatisch werk. De melodieën zijn vaak niet in hetzelfde chronologisch verloop als de operapartituur (facsimile) opgenomen in handschrift Berkeley; deze bevinding wordt nader onderzocht in hoofdstuk 3.
- Uit het onderzoek is gebleken dat voor nagenoeg alle melodieën in handschrift Berkeley de *dessus*-partij is ontleend aan de composities van Lully.[34] In verreweg de meeste gevallen is deze *dessus*-partij de 1e vioolpartij, en in een enkel geval bestaat

[34] Wendy Heller, "Pleasure and Power at the Court of Louis XIV," in *Anthology for Music in the Baroque*, door Wendy Heller, (Londen: W.W. Norton & Company Ltd., 2013), 101.

deze uit een afwisseling van de 1e vioolpartij en de sopraanpartij uit het koor of de solozangstem van een aria. In paragraaf 2.2.1 wordt dit uitgebreider behandeld.

- De schrijfwijze van het ritme is verschillend; soms staan noten in handschrift Berkeley los van elkaar terwijl zij in de Ballard-editie met waardestrepen zijn verbonden, en omgekeerd. Daarnaast komt het een enkele maal voor dat een gepuncteerd ritme in de Ballard-editie niet is overgenomen in handschrift Berkeley of een niet gepuncteerd ritme in de Ballard-editie in handschrift Berkeley wel gepuncteerd is genoteerd. Het gaat hier dan om een enkele noot of noot-combinatie van 2 tot 4 noten, nooit om langere passages of gehele melodieën.

Doordat de identificatie van alle melodieën nu is bevestigd kunnen we wat dieper ingaan op de selectie van de melodieën uit ieder opus die opgenomen is in handschrift Berkeley. Welke melodieën uit ieder werk kozen de scribenten uit? En welke criteria hanteerden zij daar mogelijk voor? In de volgende paragraaf zullen we hier een antwoord op trachten te geven.

2.2 Welke melodieën en waarom?

2.2.1 Vocaal of instrumentaal

Beide scribenten hebben bij hun selectie van de melodieën duidelijk een voorkeur voor instrumentale delen. Tabel 1 uit paragraaf 1.1 is hieronder aangevuld (tabel 3) en nu is goed te zien hoe de verhoudingen tussen instrumentale en vocale melodieën zijn.

Titel	**Aantal melodieën**	**Instrumentale delen**	**Vocale delen (koor)**	**Vocale delen (solo)**
Armide LWV 71	30	26	2	2
Atys LWV 53	25	21	4	-
Bellerophone LWV 57	25	19	5	1
Isis LWV 54	36	23	11	2
Acis et Galatée LWV 73	21	18	3	-
Le Triomphe de l'amour LWV 59	34	33	1	-
Le Temple de la paix LWV 69	15	14	1	-
Roland LWV 65	15	12	2	1
TOTAAL	201	166	29	6

Tabel 3: de aantallen melodieën in het Lully-gedeelte in handschrift Berkeley die ontleend zijn aan instrumentale en vocale delen in de oorspronkelijke werken.

Een duidelijke uitschieter zien we bij de opera *Isis*, waar de scribent maar liefst dertien keer kiest voor melodieën die voorzien zijn van een tekst. De vocale melodieën zijn vrijwel allemaal ontleend aan koordelen; van de 35 vocale melodieën zijn er slechts zes ontleend aan een deel waarin een solostem de hoofdmelodie zingt.[35]

Een significant verschil in het aantal melodieën dat ontleend is aan koor- of andere vocale delen zien we tussen de balletten en de opera's; de geselecteerde melodieën uit de balletten zijn vrijwel uitsluitend ontleend aan instrumentale delen (uit *Le Triomphe de l'amour* misschien wel allemaal).[36] Kennelijk vonden beide scribenten dat er in de opera's meer koren voorkomen die geschikt waren voor hun muziekpraktijk.

2.2.2 Speelmuziek voor viool, fluit en hobo

Een mogelijke verklaring voor de voorkeur van beide scribenten voor instrumentale stukken uit de werken van Lully ligt in het feit dat van de overgrote meerderheid van de melodieën de eerste vioolpartij is overgenomen, ook wel de *dessus* genoemd.[37] Hier zien we wel een verschil in de consequentie daarvan tussen beide kopiisten; de kopiist van de melodieën uit beide balletten en Roland heeft zonder uitzondering de vioolpartij genomen, ook uit de melodieën met een tekst voor koor of vocale solo. Een goed voorbeeld hiervan is de melodie *Triomphes* uit de opera Roland (f54r); de melodie van Ziliante, vertolkt door een basstem, wordt door de basso continuo gedubbeld, terwijl de melodie van de dessus, overgenomen door de scribent in *Triomphes*, heel anders verloopt.[38]

De kopiist van de eerste vijf opera's heeft, soms noodgedwongen, een enkele keer een andere keuze gemaakt. In de afbeeldingen 7 en 8 zien we dat bij *Chour en rondeau bouvons armide* uit *Armide* (f2v) de melodie van Phenice, die vertolkt wordt door een sopraan, is overgenomen. De coupletten van dit rondo worden in de opera alleen begeleid door een basso-continuo, waardoor er ook geen sprake van het overnemen van de vioolpartij kan zijn.[39]

---

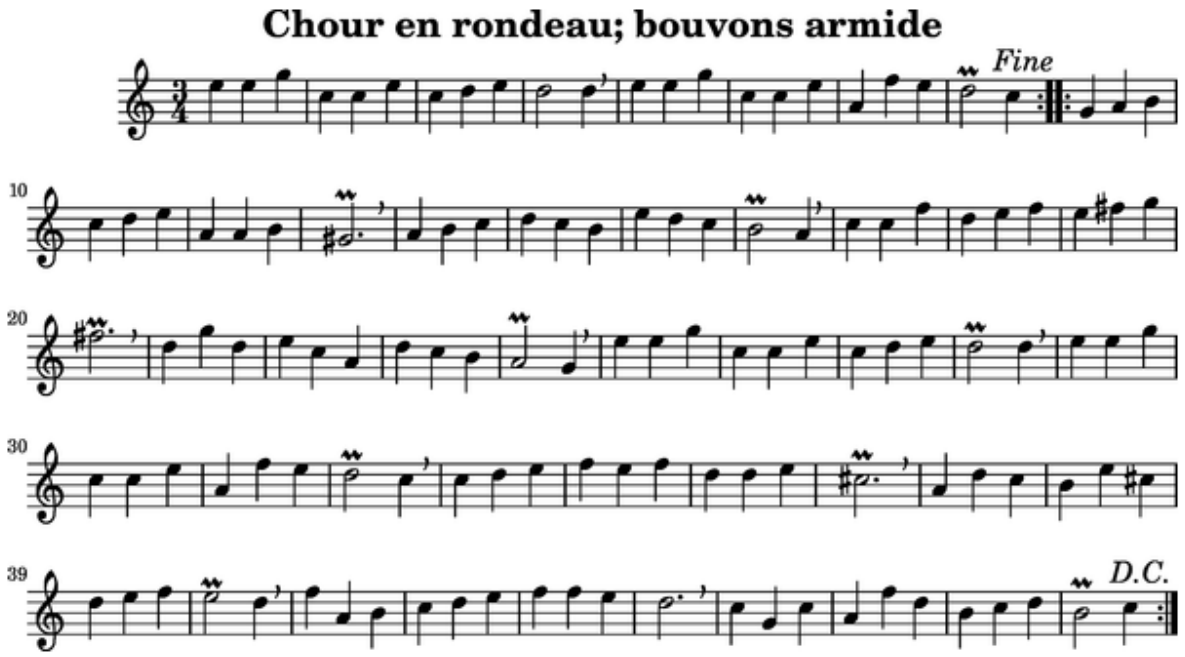
[35] Dit is het geval bij *Chour en rondeau bouvons armide* (melodie van Phenice in *Suivons Armide,* Acte I scene III, Armide); *que la douceur* (melodie van Sidonie in *Que la douceur,* Acte I scène III, Armide); *menuet pour quoy* (een herder zingt de melodie van dit menuet uit de proloog van Bellerophon); *Trio; Jupiter* (een mannenstem zingt *Jupiter vient sur la terre*, Acte I scene VI, Isis); *Aymez Profitez* (de bovenstem van twee nymfen die *Aimez, profitez* zingen in Acte II scène VII, Isis); en *Triomphes* (Ziliante zingt *Triomphez, charmante Reine*, Acte I scène VI, Roland).

[36] In handschrift Berkeley staat op f48r alleen de titel *Rondeaux* geschreven; de melodie die wellicht bij deze titel genoteerd had kunnen worden is naderhand geïdentificeerd m.b.v. concordantie-onderzoek (zie hoofdstuk 3).

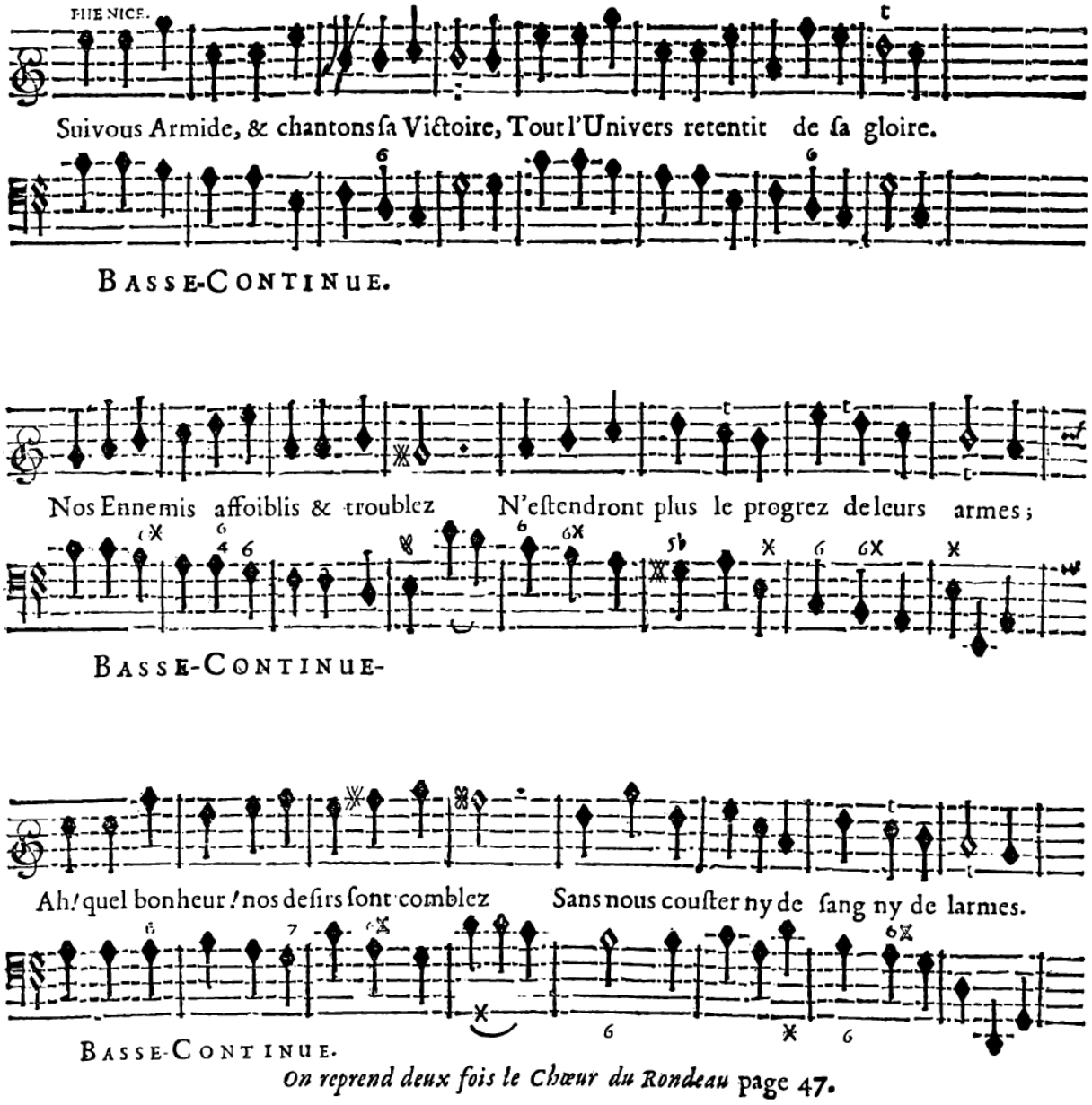
[37] John Spitzer en Neal Zaslaw, "Lully's Orchestra," In *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, (New York: Oxford University Press, 2005), 76.

[38] Jean Baptiste Lully, *Roland- tragédie mise en musique*, Acte I scène VI, (Parijs: Christophe Ballard, 1685), 35-39.

[39] Jean Baptiste Lully, *Armide- tragédie mise en musique*, Acte I scène III, (Parijs: Christophe Ballard, 1686), 46-48.



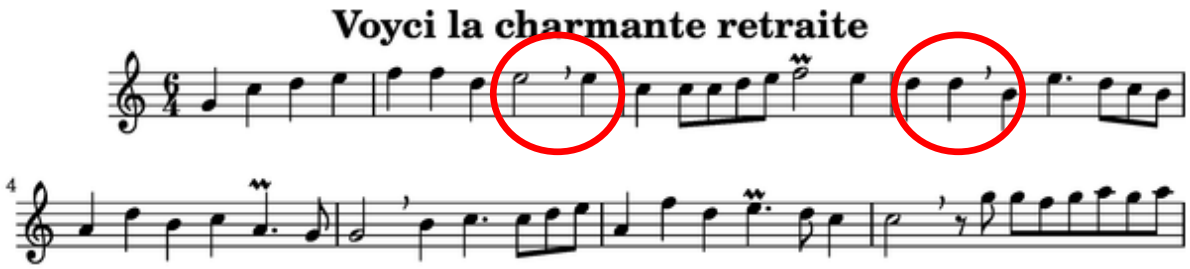
Afbeelding 7, de transcriptie van "Chour en rondeau bouvons armide" uit handschrift Berkeley, f2v.



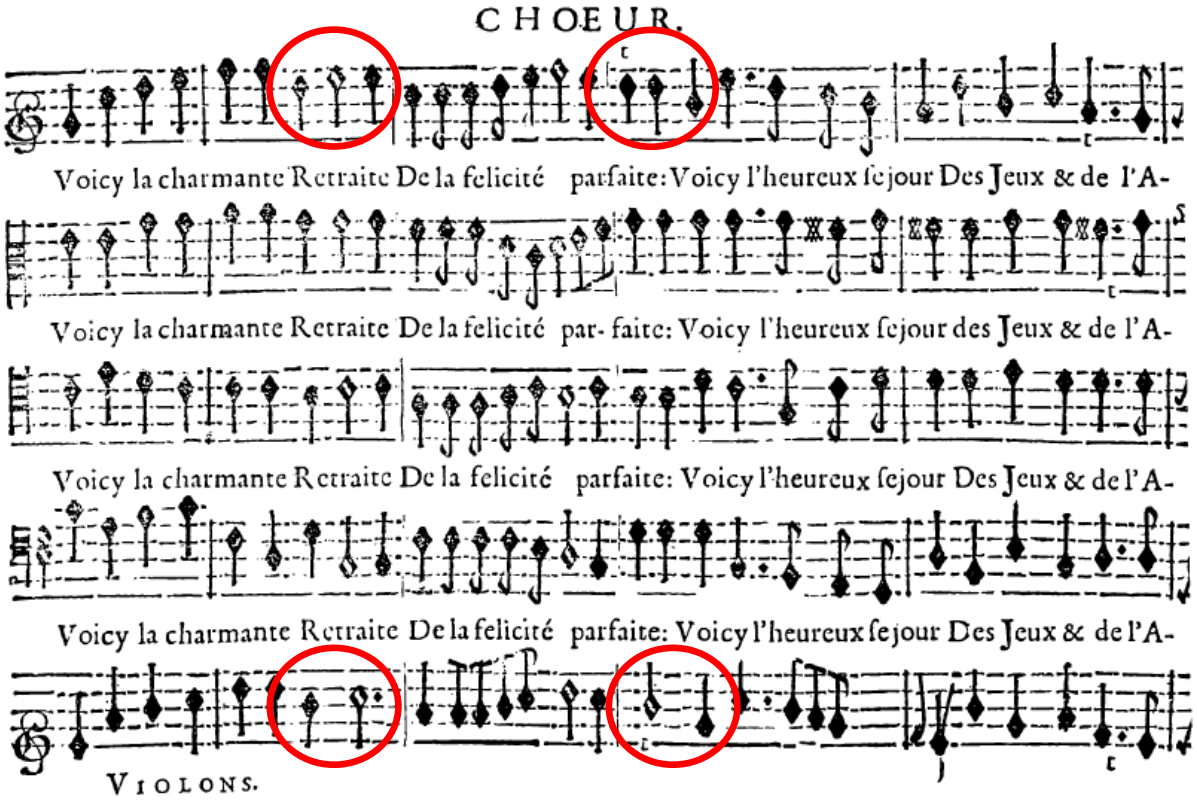
Afbeelding 8, dezelfde melodie als in afbeelding 7, gezongen door Phenice, die alleen begeleid wordt door de basso continuo. De eerste 8 maten van de melodie van Phenice worden in handschrift Berkeley gebruikt als rondo-refrein (zie maat 1 t/m 8 en maat 25 t/m 32 in afbeelding 7). (Overgenomen uit de eerste Ballard-editie van Armide). Bemerk de melodische variatie in de 3e en 4e maat van het rondo-refrein, die kennelijk teruggaat op een verschrijving in handschrift Berkeley, gezien de kloppende bas bij Ballard.

Ook bij *Voyci la charmante retraite*, eveneens uit Armide (f3r) zien we aan de ritmische variant dat de kopiist de sopraanpartij heeft overgenomen in plaats van de eerste vioolpartij, waarbij de dialoog tussen de hautbois-partij en de koorpassages letterlijk is overgenomen (zie afbeelding 9 en 10).[40]

[40] Jean Baptiste Lully, *Armide- tragédie mise en musique*, Acte IV scène II, (Parijs: Christophe Ballard, 1686), 173-179.



Afbeelding 9, de eerste maten van "Voyci la charmante retraite" uit handschrift Berkeley f3r.



Afbeelding 10, dezelfde melodie als in afbeelding 9, nu uit de Ballard-editie. Het ritme van de sopraanpartij (op de tekst "Retraite" en "(par)faite" is overgenomen, terwijl de 1e vioolpartij hier een ander ritme speelt.

Wel moet hier worden opgemerkt dat in Lully's composities de *dessus* vrijwel altijd de sopraanpartij van de koren dubbelt. In een uitzonderlijk geval treedt er dan een minimaal ritmisch verschil op, waarbij de eerste kopiist (f1r – f37r) kiest voor het ritme van de zangstem, en de tweede kopiist (f39r – f56v) kiest voor het ritme van de vioolpartij. Het spreekt voor zich dat ook de sopraanpartij uitstekend geschikt is voor de viool.

Enkele stukken die zijn geselecteerd door de scribenten zijn oorspronkelijk door Lully geschreven voor de houtblazers (hautbois) of de trompetten. In die gevallen is steevast gekozen voor de *dessus*, de bovenstem.

Op één melodie na bevindt de omvang van alle melodieën in het Lully-gedeelte zich tussen d' en c"' (zie bijlage 1)[41]. Naast het feit dat alle melodieën volledig eenstemmig zijn genoteerd (dubbelgrepen ontbreken in het geheel) én dat de melodieën ongetransponeerd zijn overgenomen in handschrift Berkeley, betekent dit dat deze melodieën zich ook uitstekend lenen voor de fluit en de hobo. Deze instrumenten waren gangbare instrumenten voor deze speelmuziek.

Samengevat kunnen we stellen dat beide scribenten als uitgangspunt hebben gekozen voor het kopiëren van de eerste vioolpartij (een enkele uitzondering daargelaten), en waar nodig aanpassingen hebben gemaakt (door het invoegen van hautbois- of trompetpassages) waarbij de vioolpartij zo veel als mogelijk gevolgd wordt. Tezamen met de omvang van vrijwel alle melodieën (d'- c"'), kan de conclusie getrokken worden dat deze notaties geschikt zijn om te spelen op de viool, maar ook de fluit en de hobo.

In bijlage 1 is een overzicht weergegeven van alle melodieën uit het Lully-gedeelte van het handschrift Berkeley, gekoppeld aan de acte, de scène en de paginanummers van de eerste edities van Ballard waarbinnen deze melodie voorkomt in de opera of het ballet van Lully. Ook is vermeld of het een instrumentale of vocale melodie betreft.

2.2.3 Titels

Beide scribenten hebben een diversiteit aan titels aan de speelstukken gegeven; dit varieert van Franstalige titels, of verbasteringen daarvan tot dansaanduidingen zoals *menuet* en *gavotte*. In de naamgeving van de titels zien we dezelfde bevindingen terug die ook Jos Koning heeft opgemerkt in zijn eerder genoemde studie. Het verbasteren en/of verhaspelen van titels zou volgens Jos Koning kunnen wijzen op het feit dat de scribent de titels heeft gehoord en niet heeft gelezen.[42] Dit laatste lijkt gezien de complexiteit van veel melodieën in handschrift Berkeley wat onwaarschijnlijk. Het zou wel kunnen duiden op het kopiëren uit een ander handschrift, waarbij eventuele slechte leesbaarheid in combinatie met een gebrek aan beheersing van de Franse (tweede?) taal kan leiden tot verbasteringen. Voorbeelden hiervan zijn *Chour en rondeau bouvons armide* (f2v), een verbastering, of speelse verhaspeling van *Choeurs en Rondeau Suivons Armide* uit Acte I scène III van *Armide*, en *Prelud des musse* (f22v-f23r, een verbastering van *Prelude des muses* uit de proloog scène III van *Isis*.

In het overzicht in bijlage 2 zijn alle titels uit handschrift Berkeley gekoppeld aan de titels uit het werk van herkomst van Lully. Een analyse hiervan levert zeven verschillende principes van naamgeving van de stukken in handschrift Berkeley op:

[41] De uitzondering betreft *marche pour l'entre le polipheme* (f35r), nr. 130. Uit *Acis et Galatée.* De omvang van dit stuk bevindt zich tussen c'en c".
[42] Koning, "Hollandse Deuntjes," 122.

1) De titel is letterlijk, of in verbasterde vorm overgenomen van de herkomstmelodie. Voorbeelden zijn de eerder genoemde titels, alle ouvertures, maar ook *Air pour La Jeunesse* (f44r), ontleend aan *Premier air pour la Jeunesse* uit *Le Triomphe de l'amour* en *marche pour l'entre le polipheme* [sic] (f35r), afkomstig van *Marche pour l' entrée de Polipheme* uit Acte I scène VI van *Acis et Galatée*.
   Hetzelfde geldt ook voor dansen, liedvormen of instrumentale delen zoals air, menuet, chaconne, marche en prelude. Een aantal van deze aanduidingen is vaak letterlijk, al dan niet in verbasterde vorm, overgenomen.
2) De titel is afgeleid van personages binnen dezelfde scène waarin deze melodie voorkomt; We zien dit bijvoorbeeld bij *Les insúlaire* (f54v) uit Acte I scène VI van *Roland*. Dit instrumentale stuk draagt in het oorspronkelijke werk geen titel, maar aansluitend op deze melodie zingen twee Insulaires *Dans nos Climats*.[43] Ook *La furie* (f26v) is zo'n voorbeeld: in het oorspronkelijke werk draagt deze melodie de titel *Premier air des parques*, maar in dezelfde scène (Acte IV scène VI) van Isis komen de personages *La Furie* en *les conducteurs des Chalybes* voor.[44]
3) De titel geeft de dansvorm weer, te herkennen aan het ritme, maatsoort of de frasestructuur (vaak een bourree, menuet, rondeau gavotte of gigue), terwijl de melodie in het werk van herkomst een andere of geen titel draagt. Hoewel dit voor een aantal melodieën uit alle werken van Lully het geval is, komt dit significant vaker voor in de melodieën uit *Le triomphe de l'amour*. Een voorbeeld hiervan is de *gigue* (f42r), die in *Le triomphe de l'amour* de titel *Deuxieme Air pour les Nymphes de Diane* draagt. Deze melodie, genoteerd in 6/4 maatsoort, is opgebouwd uit het kenmerkende gigue-ritme ♩. ♪♩. In Isis zien we de melodie van Canaris (f30v) met de titel *Deuxieme et dernier air* en deze heeft als kenmerkend ritmisch motief in de 3/8 maatsoort ♪.♪♪.
4) De melodie in het handschrift Berkeley draagt geen titel, maar heeft wel een titel in het oorspronkelijke werk. Een bijzonder voorbeeld is de melodie op f24r, die is ontleend aan de koormelodie *Que ces Lieux ont d'attraits* uit Acte II scène VII van *Isis*. Deze melodie is hierna nog vaak gebruikt voor vele contrafacten en is binnen NLB geregistreerd onder de melodienorm *O doelwit van mijn min*.
5) In handschrift Berkeley draagt de melodie de titel *Air*, maar in het oorspronkelijke werk is dat niet het geval; gezien de AABB-vormstructuur en het melodieverloop bedoelen de scribenten hier waarschijnlijk een synoniem voor "wijs" mee. Voorbeelden hiervan zijn de airs op f2r en f4v, beide afkomstig uit *Armide* (resp. Acte I scène III en Acte III scène IV). In het oorspronkelijke werk hebben deze instrumentale stukken geen titel. Een voorbeeld met een alternatieve titel is *Air*

[43] Jean Baptiste Lully, *Roland- tragédie mise en musique*, Acte I scène VI, (Parijs: Christophe Ballard, 1719), 66-68.
[44] Jean Baptiste Lully, *Isis- tragédie mise en musique*, Acte IV scène VI, (Parijs: Christophe Ballard, 1719), 243-244.

(f14r) uit Acte I scène VII van *Atys*; in dit werk is deze melodie getiteld *Entrée des Phrygiens* .

6) *Les Trompettes* (f14r) is een bijzonder geval. Deze melodie uit Acte V scène VII van *Atys* is getiteld *Premier entrée des Coribantes*. De titel *Les Trompettes* is op het eerste oog niet thuis te brengen, maar in dit geval zou men kunnen spreken van een voorbeeld van het uitwisselen van zgn. "idiomatische compositietechnieken," een gebruikelijk verschijnsel in die tijd.[45] De melodische opbouw, het ritmisch patroon en de harmonische structuur doet sterk denken aan trompetmuziek, waarin enige sporen van signalen klinken. Hoewel de melodie gecomponeerd is voor viool, verklaart het trompet-karakter ervan de keuze voor de titel.[46]
7) Tot slot rest er nog een groep melodieën waarvan ik geen verklaring voor de titelkeuze ervan kon formuleren. Het gaat om 19 melodieën. Enkele voorbeelden zijn *Les habitants Chanpestre* (f2r), dat in *Armide* Acte IV scène II *Gavote* [sic] is getiteld, en *Les mors* (f11v), een melodie die in Acte II scène IV van *Atys* de titel *Entrée des Nations* draagt.

2.2.4 Dansmelodieën

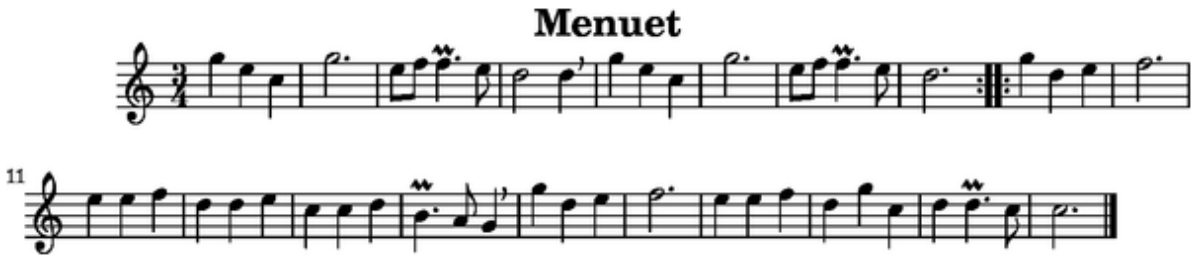
Een kenmerkend element van speelmuziek is dat een groot deel van de melodieën een AABB-structuur heeft. Uit de studie van Jos Koning weten we dat de melodievormen wijzen op het gebruik voor dansen, en dat daarvoor zowel dans- als liedmelodieën gebruikt werden.[47] Het ligt voor de hand dat de melodieën in het Lully-gedeelte van handschrift Berkeley eveneens een danskarakter hebben; Lully, zelf danser, en als componist verbonden aan het hof van Lodewijk XIV die eveneens een begenadigd danser was, componeerde tal van balletten. Daarnaast nemen dansstukken een belangrijke plek in zijn opera's in.[48] In het overzicht in bijlage 1 zijn van alle melodieën in het Lully-gedeelte van handschrift Berkeley de vormstructuren opgenomen. In tabel 4 zien we een kwantitatief overzicht:

[45] Met de term *idiomatisch componeren* bedoelt men het componeren voor een specifiek instrument, waarbij de compositie de speelmogelijkheden en techniek van het instrument in kwestie weerspiegelt. Michael Tilmouth beschrijft in zijn bijdrage "Trumpet tune" in Grove Music Online hoe in de 17e eeuw het uitwisselen van idiomen populair werd, waarbij in een compositie voor een bepaald instrument een ander instrument werd geïmiteerd.
[46] Jean Baptiste Lully, *Atys- tragédie mise en musique*, Acte V scène VII, (Parijs: Christophe Ballard, 1689), 302-303.
[47] Koning, "Hollandse Deuntjes," 117 en voetnoot 18 aldaar.
[48] Heller, "Pleasure and Power," 101.

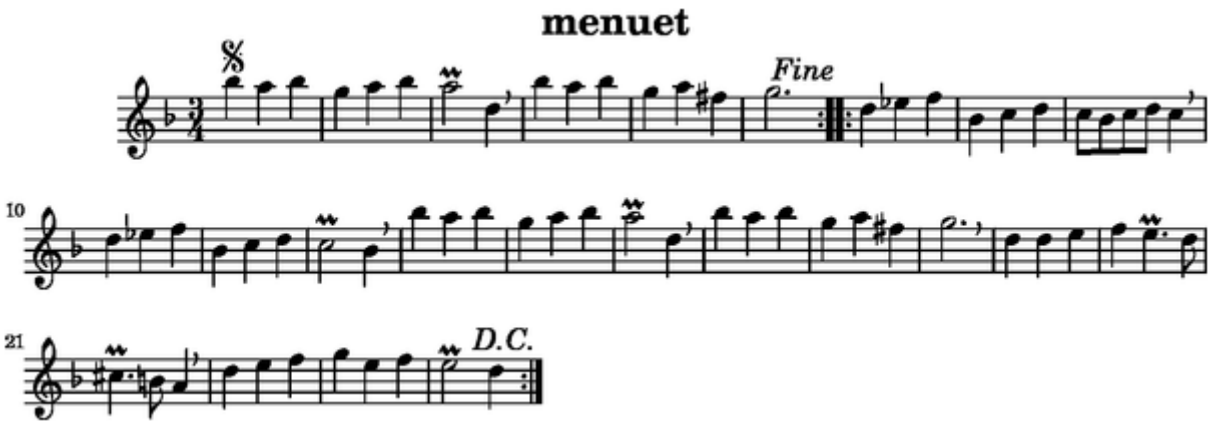
Vormstructuur	Aantal
AABB	123
Rondovorm AABACA (of een variant hierop)	18
Diverse andere vormen (AAB, AB, ABC(C), ABCA, ABCDA)	24
Doorgecomponeerd	33
Niet analyseerbaar	3
TOTAAL	201

Tabel 4: overzicht van het aantal melodieën in het Lully-gedeelte van handschrift Berkeley met een bepaalde vormstructuur.

De vraag is nu of al deze melodieën door de scribenten bedoeld zijn om als dansmuziek te fungeren. Voor veel melodieën lijkt dat wel aannemelijk. Er is een heldere vormstructuur, er is sprake van een evenwichtige voor- en nazinstructuur en er is een duidelijk basisritme waarneembaar. Hieronder volgen twee voorbeelden van zulke melodieën. Vooraf moet vermeld worden dat beide scribenten het repriseteken in de slotmaat vaak niet genoteerd hebben; omdat er in deze melodieën wel steevast sprake is van een repriseteken met dubbele herhalingstekens tussen de A- en B- zinnen dient te worden uitgegaan van een herhaling van de B-zin.



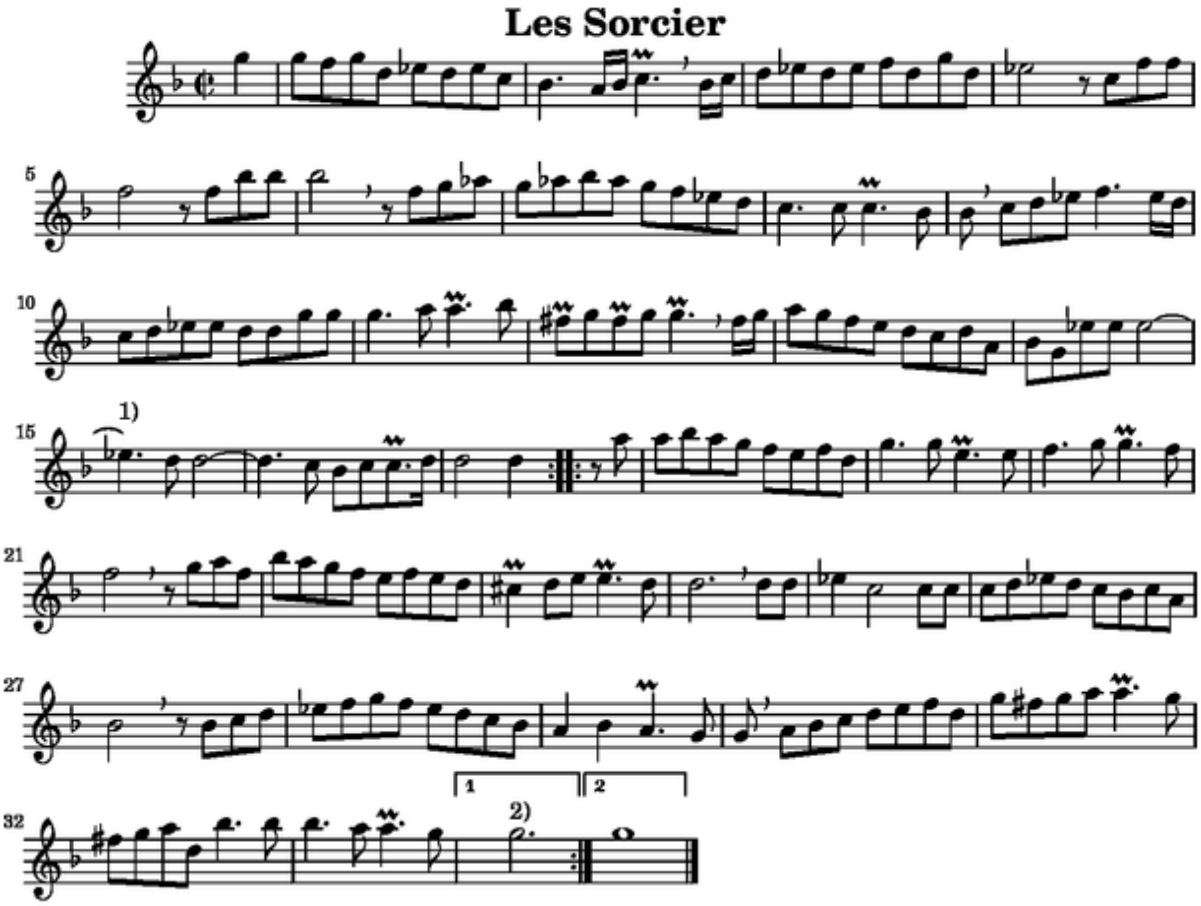
Afbeelding 11, het menuet heeft een AABB-vorm, een evenwichtige voor- en nazinstructuur en een ritme dat zich binnen de vormdelen herhaalt.



Afbeelding 12, hoewel dit stuk de titel 'menuet' draagt, heeft het een rondovorm (AABACA). Ook hier is sprake van een evenwichtige zinsstructuur en het gebruik van een kenmerkend ritme dat zich over drie maten uitstrekt.

Voor een aantal melodieën is het echter hoogst onwaarschijnlijk dat deze bedoeld zijn als dansmuziek in de Amsterdamse speelhuizen (een soort dranklokalen waarin ook gedanst werd, prostitutie bedreven en kaart- en gokspelen werden gespeeld), kermissen en jaarmarkten in de stad en de dorpen, zoals Jos Koning in zijn publicatie schrijft.[49] Dit geldt in ieder geval voor de ouvertures; hoewel deze in de macrostructuur bestaan uit een AABB-vorm, zijn de lengtes van beide delen, maar vooral de inhoudelijke variatie van het ritme, en het gebruik van maatsoortwisselingen van een zodanige aard dat het voor de bezoekers van de genoemde gelegenheden te ingewikkeld was om op te dansen.

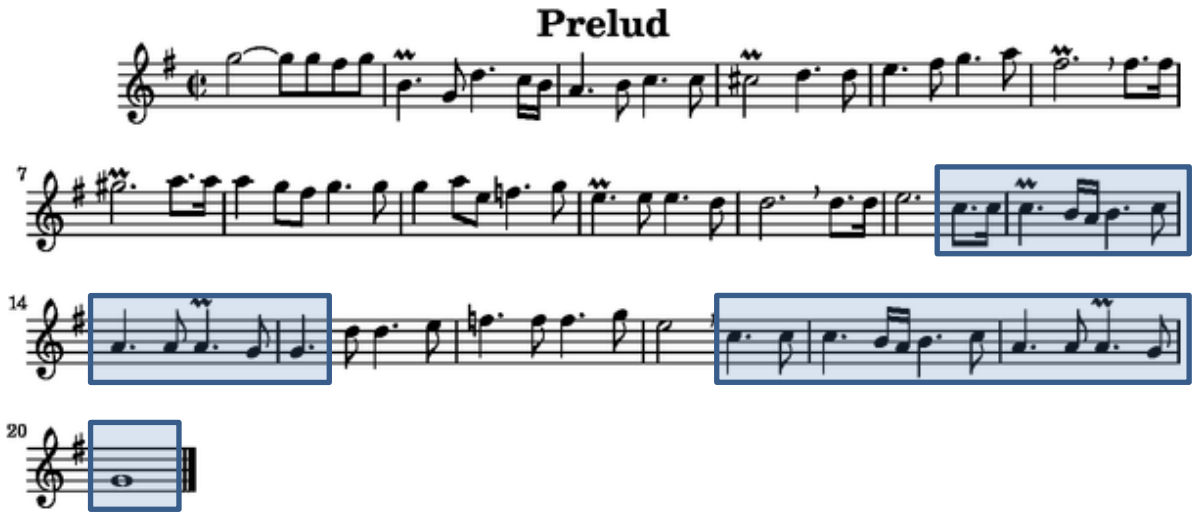
Ditzelfde geldt ook voor een aantal andere melodieën. Ondanks hun AABB- of rondovorm lijkt het erop dat deze melodieën, door het gebrek aan een heldere voor- en nazinstructuur in combinatie met het verloop van de melodie, én een gebrek aan een duidelijk dansritme niet geschikt waren voor publiek dat de bovenstaande etablissementen en evenementen bezocht om erop te dansen. Een voorbeeld hiervan is hier opgenomen:



Afbeelding 13; hoewel we hier een AABB-vorm zien, zijn de delen erg lang, is het ritme niet ostinatief van aard en zien we een grilliger melodieverloop.

[49] Koning, "De Nieuwe Hollandsche Schouwburg 1751-1771," 40-43.

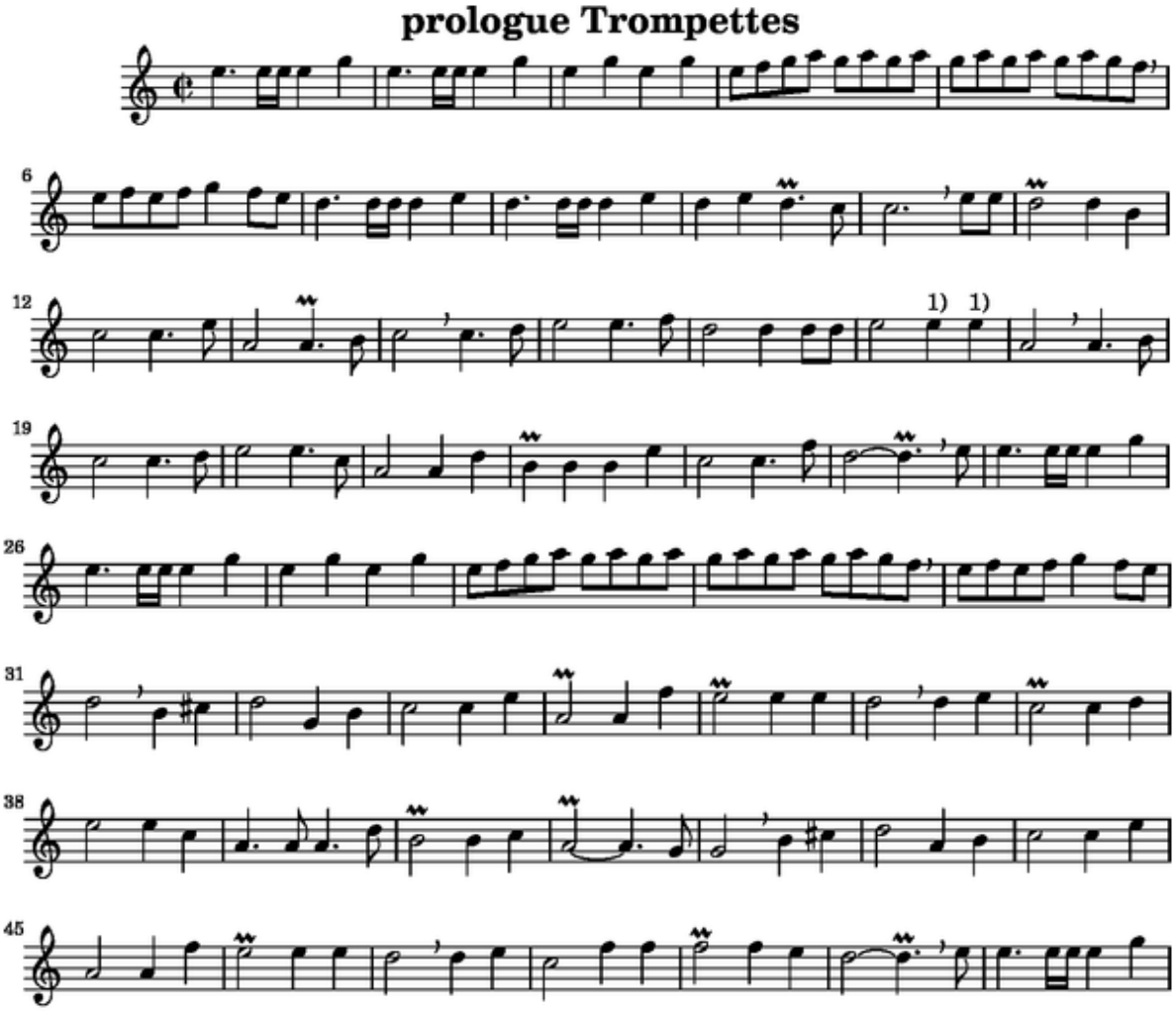
Een tweede voorbeeld van melodieën die waarschijnlijk niet bedoeld zijn om op te dansen zijn de preludes. In een aantal gevallen zijn deze qua ritme en qua toonhoogteverloop erg grillig van aard en volgens Herbert Schneider vooral bedoeld voor een affectieve nadruk in het overbrengen van de betekenis van de muziek.[50] Meestal ontbreekt een herkenbare vormstructuur; alleen de laatste maten zijn soms een herhaling van (een deel van) de vorige frase. Deze vorm van herhaling komt overigens in relatief veel melodieën voor in het Lully-gedeelte in handschrift Berkeley. In de transcriptie van de prelude hieronder is die grilligheid en de herhaling van het slotfrasedeel goed te zien:



Afbeelding 14, het grillige ritme en melodisch verloop van een prelude. De slotfrase is een herhaling van een eerdere frase (zie markeringen)

Tot slot is het bij een aantal melodieën niet helemaal duidelijk of de beoogde doelgroep in Konings studie in staat was hierop te dansen.[51] In deze melodieën is op zich wel een herkenbare structuur te ontwaren, en is er ook wel sprake van een duidelijk ritme, maar van een evenwichtige zinsbouw en een (zingbaar) melodisch verloop is dan weer veel minder sprake. Deze onevenwichtige frasestructuur is overigens wel typerend voor muziek van Lully, vooral bij vocale muziek, bedacht om naadloos te passen op het niet-metrische karakter van de poëzie van Quinault en de variaties in het aantal lettergrepen in elk vers.[52] Hieronder volgt als voorbeeld een fragment van zo´n melodie.

[50] Herbert Schneider,"The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites." in *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, door John Hajdu Heyer, (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 113.
[51] Koning, "De Nieuwe Hollandsche Schouwburg 1751-1771," 40-43.
[52] Heller, "Pleasure and Power," 101.



Afbeelding 15, hoewel hier een rondovorm in te herkennen is, en er herkenbare dansritmes in voorkomen, lijkt het contrast tussen de A-delen en de andere delen erg groot om er 'gemakkelijk' en 'ontspannen' op te dansen.

Hoewel een groot deel van de melodieën zich dus uitstekend leent om op te dansen, versterkt het feit dat er ook een aantal melodieën is opgenomen die duidelijk niet bedoeld zijn om op te dansen, de opvatting dat deze muziek voor andere doeleinden is genoteerd. In de inleiding zagen we al dat deze speelmuziek volgens Louis Peter Grijp goed in de smaak viel bij de welgestelde burgerij in die periode.[53] Handschrift Berkeley zou, op basis van de combinatie van Lully-muziek en 'Hollandse deuntjes' ook wel eens hebben kunnen behoren aan iemand van gegoede komaf. Duidelijk is wel dat dit handschrift niet gericht is geweest op het begeleiden van dansen; het lijkt eerder bedoeld voor het musiceren voor plezier door amateurs uit de min of meer gegoede burgerij.

[53] Grijp, "Populaire muziek," 84.

Hoofdstuk 3 Hoe passen de Lully-melodieën uit handschrift Berkeley in de muziekpraktijk van de late 17e eeuw – vroege 18e eeuw?

3.1 De speelmuziekpraktijk rond 1700

Wanneer we de muziekpraktijk van de speellieden in de laatste decennia van de 17e eeuw en de eerste decennia van de 18e eeuw bekijken, dan ontkomen we er niet aan om dit te plaatsen in een maatschappelijk-hiërarchisch perspectief. In de zeventiende eeuw is er namelijk nog duidelijk sprake van een vrij sterke scheiding tussen het uitoefenen van muziek voor het levensonderhoud en als vrijetijdsbesteding. Deze laatste bezigheid was vooral voorbehouden aan mensen van adellijke komaf en uit de gegoede burgerij, terwijl beroepsmuzikanten behoorden tot een lagere klasse van de maatschappij. Constantijn Huygens benadrukte dit verschil door voor zijn vrijetijdsbesteding de Latijnse term *otium* te gebruiken en voor zijn beroepsmatige bezigheden de term *negotium.*[54] Beide groepen waren min of meer tot elkaar veroordeeld; de amateurs riepen immers, om hun bekwaamheid te oefenen, de hulp in van de beroepsmuzikanten, die daar op hun beurt deels hun brood mee verdienden.[55] Om in hun levensonderhoud te voorzien moesten beroepsmusici hun inkomen bij elkaar sprokkelen, en dit gebeurde door een combinatie van werkzaamheden in verschillende gelegenheden. Naast het eerder genoemde lesgeven aan de (uit de betere kringen afkomstige) amateurs hadden sommige musici een (eveneens kleine) betrekking in het orkest dat verbonden was aan de schouwburg. Natascha Veldhorst heeft in haar proefschrift over de toneelmuziek in de Amsterdamse Schouwburg in de 17e eeuw een bijlage opgenomen met daarin de namen van een aantal professionele schouwburgmuzikanten.[56] Toch betekende dit niet een vaste baan voor het leven; buiten het theaterseizoen was er geen werk voor hen en zochten zij andere inkomstenbronnen.[57] In Amsterdam gebeurde dit o.a. in speelhuizen en danslokalen, waar bezoekers uit zowel de hogere als lagere bevolkingsklassen kwamen, en daarnaast op besloten partijen, markten en kermissen. Ook was het bedrijven van een muziekherberg of het uitgeven van muziek een bron van inkomsten.[58] De viool, fluit en de bas waren de meest gangbare instrumenten wanneer men in een ensemble van speellieden optrad.[59] Het is erg waarschijnlijk dat men tijdens die gelegenheden de muziek uit het hoofd speelde; op afbeeldingen uit die tijd zijn nauwelijks musici afgebeeld die zichtbaar van blad spelen. Rond de eeuwwisseling komt daar echter verandering in. Koning veronderstelt dat het aantal liedmelodieën zo groot was

---

[54] Rudolf Rasch,"Constantijn Huygens als componerende amateur van goeden huize," in *een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, door L.P. Grijp et al., (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 286.

[55] Rudolf Rasch, "Beroeps- en Amateurmusici," in *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795,* (= Mijn Werk op Internet, Deel Een, Utrecht, 2013), 2.

[56] Natascha Veldhorst, "*De perfecte verleiding - muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*," 192-200, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004).

[57] Koning, "De Nieuwe Hollandsche Schouwburg 1751-1771," 13.

[58] Ibid.

[59] Veldhorst, "De perfecte verleiding," 51.

geworden dat er behoefte ontstond om die op te schrijven als naslagwerk. Deze naslagwerken werden ook uitgeven, zoals de *Oude en Nieuwe Hollantse Boeren Lieties en Contredansen* door Estienne Roger en de *Oude en Nieuwe Hollantse Boeren Lieties en Contredansen Op Nieuws geheel verbetert en Doorgaans vermeerdert* door Pieter Mortier.[60] Dat de melodieën uit het hoofd werden gespeeld is te zien aan meerdere notatievarianten van eenzelfde melodie in de verschillende uitgaven.[61] Grijp geeft, Konings betoog samenvattend, aan dat die behoefte tot het opschrijven van de liedmelodieën voorzag in de populariteit voor deze muziek bij de gegoede burgerij; de *Boerenlieties* van Estienne Roger en Pieter Mortier vonden hun weg naar deze bevolkingsklasse, zowel in gedrukte boekvorm als via de zogeheten *bellenspeelklokken*.[62]

in de laatste decennia van de 17e eeuw begonnen in Amsterdam muziekuitgevers als Heus, Pointel en Roger ook met het uitgeven van suites, samengesteld uit zang- en instrumentale nummers uit o.a. opera's en balletten van Jean-Baptiste Lully en anderen. Deze suites werden zowel uitgegeven in orkestversie (*partition générale*, i.e. een vijfstemmige strijkersbezetting, zoals John Spitzer beschrijft in zijn studie *Lully's Orchestra*) als in een *partition reducé*, wat in de praktijk neerkomt op een triobezetting bestaande uit twee *dessus-partijen* en een baspartij.[63] Estienne Roger noemde zijn suites 'Ouverture avec tous les airs,' en deze worden door Herbert Schneider beschouwd als het begin van de orkestsuite en als de Franse tegenhanger van het Italiaanse *concerto.*[64] In de uitgebreide en gedetailleerde catalogus van Rudolf Rasch zien we dat deze suites bestaan uit instrumentale delen, zoals preludes, menuetten, marsen, gigues, en stukken die titels dragen die ontleend zijn aan de opera zelf.[65] Zo'n gedrukte uitgegeven suite begint met de ouverture van het betreffende dramatische werk, waarna stukken volgen met dansaanduidingen en titels die ontleend zijn aan dit dramatische werk. In de suites worden namen van bepaalde stukken verbasterd. Zo verandert *Apollon flatte nos voeux* uit de proloog van *Acis et Galatée* in een suite, uitgegeven door Estienne Roger in 1712, in *Apollon flute bos voeux.*[66] Schneider merkt op dat naarmate de tijd verstrijkt, de veranderingen in de suite-uitgaven steeds rigoureuzer worden; bij Heus en Pointel zijn die nog beperkt (bijv. in orkestratie), maar Roger verandert maatsoorten van allabreve naar vierkwarts, tempoaanduidingen, en verwijdert of voegt

---

[60] Koning, "De Nieuwe Hollandsche Schouwburg 1751-1771," 15.
[61] Ibid., 19.
[62] Grijp, "Populaire muziek," 84, en Marieke Lefeber, Peter van Kranenburg en Matija Marolt, "Identificatie van repertoire van achtiende-eeuwse bellenspeelklokken op basis van automatische vergelijking," *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis LXI* (2011): 147-161.
[63] Lully's orkest, genaamd 'Les Vingt-quatre Violons du Roy,' bestond uit 24 strijkers, die onderverdeeld waren in vijf partijen, te weten de *dessus* (bovenstem), de *haut-contre*, *taille* en *quinte* (middenstemmen) en de *basse* (basstem). De verdeling van de 24 strijkers verschoof in de periode 1650-1718 naar steeds meer dessus- en basstrijkers en steeds minder middenstem-instrumenten. Zie John Spitzer en Neal Zaslaw, "Lully's Orchestra," In *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, (New York: Oxford University Press, 2005), 76.
[64] Schneider, "The Amsterdam editions," 113.
[65] Rudolf Rasch, *The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743*. (= My Work on the Internet, Volume Four), Part Four: The Catalogue La Barre – Lully, 39-90.
[66] Ibid., 41.

reprises of picardische slotakkoorden in, waardoor de muziek on-Frans wordt en aangepast aan de heersende (Italiaanse) mode.[67]

Het samenstellen van suites wordt een gangbare praktijk rond de eeuwwisseling; het groeperen van melodieën in een suite op basis van dezelfde toonsoort was daarbij een uitgangspunt. Jos Koning laat in zijn studie naar verloren gewaande schouwburgmuziek in Amsterdam zien hoe er suites werden samengesteld door vier à vijf melodieën, genoteerd binnen dezelfde toonsoort, te groeperen.[68] De bevindingen van Koning, Schneider en de catalogisering van Rasch weerspiegelen hiermee de suite-praktijk in gedrukte uitgaven rond de eeuwwisseling van de 17e naar de 18e eeuw. Evenals de uitgaven van de *Boerenlieties* zal ook deze instrumentale muziek veelvuldig afgenomen zijn door de mensen die er de financiële middelen voor hadden, de welgestelde burgers. In de inleiding refereerde ik al naar Grijp die stelt dat ook de speelmuziekhandschriften soms afkomstig blijken van de elite.[69] In de volgende paragraaf zullen we zien dat de suite-praktijk ook in handschrift Berkeley te herkennen is.

3.2 Suites in handschrift Berkeley

In hoofdstuk 2 hebben we de Lully-melodieën in handschrift Berkeley onderworpen aan analyses op het gebied van instrumentaal versus vocaal, (dans-)vormstructuren, instrumentkeuze, melodieomvang en titelaanduidingen. Deze analyses verschaffen ons meer inzicht in de plaats die handschrift Berkeley inneemt in de praktijk van de speelmuziek rond 1700. De variaties in titels, minimale ritmische aanpassingen, de aanwezigheid van herkenbare vormstructuren en de aanwijzingen dat deze melodieën bedoeld zijn voor de viool, fluit en hobo laten zien dat handschrift Berkeley in grote mate past in het beeld dat door Grijp, Koning, Schneider, Schmidt en Rasch wordt geschetst: dit repertoire lijkt eerder bedoeld voor de elite, louter om het voor het plezier te spelen, en niet zozeer bedoeld als 'speelmansmuziek', bedoeld voor Amsterdamse speelhuizen, kermissen en jaarmarkten. Er rest ons echter nog de vraag waarom de scribenten de melodieën van iedere opera in deze specifieke volgorde hebben opgenomen. Een nadere inspectie van de kolom 'bronpagina Ballardeditie' in bijlage 1 laat zien dat de tweede scribent zich meer aan de volgorde van opkomst in de oorspronkelijke werken van Lully heeft gehouden dan de eerste scribent. Ook is te zien dat binnen de eerste vijf opera's groepjes van vier à vijf melodieën in volgorde van opkomst in de oorspronkelijke opera zijn opgenomen in handschrift Berkeley, maar dat chronologie van deze groepjes in het grotere geheel minder strikt wordt gehandhaafd; de scribent springt als het ware van acte I naar acte V en weer terug naar acte II. Opmerkelijk bij beide scribenten is dat de chronologie in handschrift Berkeley zeer regelmatig onderbroken wordt door het noteren van melodieën na elkaar die elk in een heel andere acte, scène of

[67] Schneider, "The Amsterdam editions," 119.
[68] Jos Koning, "De Amsterdamse dansmuziek-collecties uit de achttiende eeuw als schuilplaats van verloren gewaande schouwburgmuziek," *De Achttiende Eeuw 42 (2010)*: 13-14 en 21.
[69] Grijp, "Populaire muziek," 84.

deel van de oorspronkelijke opera of het ballet voorkomen. Wat bezielde de scribenten om de melodieën in deze niet-chronologische volgorde te noteren?

In bijlage 1 is een overzicht van de toonsoorten van alle melodieën van het Lully-gedeelte te vinden. Dit overzicht geeft ons een duidelijk antwoord op de vraag waarom de melodieën in deze volgorde zijn genoteerd, wanneer we deze plaatsen in de suite-praktijk in deze periode. De melodieën zijn, op een enkele uitzondering na, gegroepeerd naar toonsoort. De grootte van de groepen varieert van 2 tot soms wel 11 melodieën. In de tabel op de volgende pagina is als voorbeeld zo'n overzicht van toonsoorten opgenomen van de melodieën uit *Acis et Galatée*. Net als in Konings studie naar de verloren gewaande schouwburgmuziek zien we ook hier suites, samengesteld uit een aantal melodieën, gegroepeerd naar toonsoort.[70] Qua vormstructuur op macroniveau kunnen we de suites in handschrift Berkeley ook beschouwen als orkestsuites, net zoals we in gedrukte uitgaven van Heus, Desrosiers en Pointel zien in de periode 1682-1687 in Amsterdam. Evenals in handschrift Berkeley beginnen deze orkestsuites met de ouverture van de betreffende opera, gevolgd door een aantal melodieën met dansaanduidingen en opus-eigen titels, al dan niet verbasterd.[71]

De gelijkenis met de gedrukte orkestsuites wordt nog duidelijker wanneer we volgorde van de melodieën in de suites van handschrift Berkeley vergelijken met de volgorde in de gedrukte orkestsuites. Op basis van de catalogisering van Rasch kunnen we dit, zij het alleen door titelvergelijking, doen voor *Armide* (uitgegeven door Nicolas Desrosiers ca. 1688)[72], *Le temple de la Paix* (uitgegeven door Antoine Pointel ca. 1687)[73] en *Le triomphe de l'amour* (eveneens uitgegeven door Antoine Pointel en/of Nicolas Desrosiers ca. 1686).[74]

We zien dan dat in de gedrukte orkestsuite van *Armide* van Desrosiers exact dezelfde titels in nagenoeg dezelfde volgorde (alleen *Air* (f2r), nr. 6 en *Rondeau* (f2v), nr. 7 zijn omgekeerd) voorkomen als in handschrift Berkeley. Voor *Le temple de la Paix* geldt dat in iets mindere mate (de volgorde klopt, maar in handschrift Berkeley ontbreken drie melodieën die wél voorkomen in de gedrukte uitgave), en bij *Le triomphe de l'amour* worden nagenoeg dezelfde melodieën gebruikt, maar is de volgorde van de toonsoortgroeperingen anders.

Bij alle drie de gedrukte uitgaven gaat het om drie- of vierstemmige suites, die in dezelfde periode zijn uitgegeven als waarin we handschrift Berkeley hebben gedateerd. Is hier sprake geweest van het kopiëren van de eerste dessuspartij uit deze gedrukte uitgaven door de scribenten van handschrift Berkeley? De overeenkomst in melodieën en volgorde van de *Armidedelen* versterken dit vermoeden, maar de verschillen in volgorde van de melodieën in *Le triomphe de l'amour* kunnen ook wijzen op het onafhankelijk van elkaar hanteren van dezelfde criteria (toonsoorten en volgorde van opkomst in de opera). Men komt dan nogal

[70] Koning, "De Amsterdamse dansmuziek-collecties," 11-13.
[71] Rudolf Rasch, *The Music Publishing House of Estienne Roger*, 39-90.
[72] Ibid., 47-48.
[73] Ibid., 77-78.
[74] Ibid., 80.

gauw op dezelfde (instrumentale) melodieën uit bij de selectie uit het dramatisch werk. Gezien de vrijwel identieke overeenkomst in melodieën en de volgorde daarvan in *Armide* hebben we voor het eerste gedeelte in handschrift Berkeley (het gedeelte van de scribent vóór de dateringspagina) misschien te maken met een professionele kopiist die (ten dienste van) Desrosiers kopieerwerk verrichtte. De professionele hand waarmee de melodieën zijn opgeschreven (zie afbeelding 2, 3 en 4 in paragraaf 1.3) doen vermoeden dat we te maken hebben een ervaren en kundige schrijver.

Het geheel overziend lijkt het erop dat beide scribenten het groeperen naar toonsoort als uitgangspunt hebben genomen, waarbij zij zoveel mogelijk de volgorde van opkomst binnen het dramatisch werk aanhielden. Dat dit niet altijd lukte is te zien aan de incidentele ´sprongen´ naar andere aktes en/of scènes. Of de scribenten de gedrukte uitgaven van orkestsuites van Pointel en/of Desrosiers als kopieerbron hebben gehanteerd is niet met zekerheid te zeggen; de gelijkenis tussen de selectie van melodieën en de gehanteerde volgorde daarvan in handschrift Berkeley en de gedrukte uitgaven kan ook ontstaan zijn uit het onafhankelijk van elkaar hanteren van dezelfde criteria. In de volgorde van toonsoorten is niet echt een systematiek te ontwaren; er wordt overigens maar een beperkt aantal toonsoorten gebruikt in die periode (een getempereerde stemming laat nog decennialang op zich wachten).

foliëring	Titel	toonsoort	Vindplaats met paginering eerste editie Ballard
f32r	Ouverture De Galatee	g-dorisch	proloog 1-5
f32v	Prelud	g-dorisch	proloog 33-34
f32v	Appolon flatte nos veux	g-dorisch	proloog 41-46
f33r	Air Grave	g-dorisch	proloog 47-49
f33r	menuet	g-dorisch	proloog 50-51
f33v	que l' amour qui nous Enchaine	g-dorisch	Acte I scène VI 28-29
f33v	Air adagio	g-dorisch	Acte I scène VI 38-40
f34r	marche	G-groot	proloog 22-23
f34r	Air	G-groot	proloog 32-33
f34v	Air	G-groot	Acte I scène VI 44-45
f34v	zonder titel	C-groot	proloog 19-20
f35r	Rigadon Gay	C-groot	proloog 20-21
f35r	Air de Diane	C-groot	proloog 21-22
f35r	marche pour l'entre le polipheme	C-groot	Acte I scène VI 46-47
f35v	Prelud	C-groot	Acte III scène VI 112-113
f35v	Chacone	D-groot	Acte II scène V 76-78
f36r	marche	D-groot	Acte II scène VI 83-84
f36r	qu' a Lenvie chacun senpresse	D-groot	Acte II scène VI 85-87
f36v	Entre des Ciclopes	D-groot	Acte II scène VI 97-99
f36v	Prelud	d-dorisch	Acte III scène VII 124-125
f37r	Prelud for Gay	d-dorisch	Acte III scène VII 155-156

Tabel 5: overzicht van toonsoorten en herkomst-bronpagina van de Ballard-editie van de melodieën uit Acis et Galatée in Hs Berkeley. In de meest rechtse kolom is het verschil tussen de volgorde van opkomst binnen de opera en de verspringende niet-chronologische volgorde van opkomst tussen de suites goed te zien.

We hebben de Lully-melodieën in handschrift Berkeley nu geanalyseerd op het gebied van vocale of instrumentale herkomst, omvang en instrumentatie, naamgeving, toonsoort en vormstructuur. Daarmee hebben we een steeds duidelijker beeld gekregen van de plaats die dit handschrift inneemt in de muziekpraktijk aan het einde van de 17^{e} eeuw: de combinatie van “ouwde” (lied)wijzen en Lully-melodieën, met soms complexe vormstructuren en melodisch verloop neigt meer naar het gebruik om deze muziek louter voor plezier te spelen en niet zozeer om erop te dansen. De omvang van de melodieën wijst er op dat de melodieën bedoeld zijn voor viool, fluit en hobo, gangbare instrumenten in die tijd, en de specifieke rangschikking naar toonsoort en naamgeving van de melodieën past geheel in de suitepraktijk die binnen de gedrukte uitgaven in die tijd bestond. In het volgende hoofdstuk zullen we meer gaan inzoomen op het gebruik van Lully-melodieën in het algemeen in de periode van het leven van Jean-Baptiste Lully en direct daarna.

Hoofdstuk 4 Het gebruik van Lully-melodieën in de populaire muziek in Nederland in de periode 1660 – 1750 en handschrift Berkeley

In de vorige hoofdstukken heb ik al enkele malen gewezen op de nauwe betrokkenheid van Jean-Baptiste Lully bij de reproductie en verspreiding van zijn eigen muziek.[75] De restricties die Lully hieraan verbond hebben ertoe geleid dat de verspreiding via de officiële weg gedurende zijn leven (1632 – 1687) maar mondjesmaat plaatsvond. Carl Schmidts studie naar de geografische verspreiding van de opera's van Lully in Europa laat zien dat tot zijn dood (1687) deze verspreiding buiten Parijs, zowel door uitvoeringen als via (officiële) gedrukte muziek, vooral ten zuiden van die stad plaatsvond in plaatsen als Lyon en Marseille, en dat pas na Lully's dood een wijdverbreidere distributie plaatsvond.[76] Ook de uitgaven van Lully's muziek in Nederland, gedetailleerd gecatalogiseerd door Rudolf Rasch, begonnen pas aan het einde van zijn leven plaats te vinden. Eén van de eerste gedrukte uitgaven van een compositie van Lully in Amsterdam was een orkestsuite van *Cadmus*, in 1682 uitgegeven door Jean Philip Heus.[77]

Ondanks die aan banden gelegde distributie van Lully-composities was er tijdens Lully's leven internationale belangstelling voor zijn muziek. In Amsterdam alleen al werden tussen 1682-1687 (de laatste zes levensjaren van Lully) dertien gedrukte orkestsuites en boeken met airs voor de viool en om te zingen gepubliceerd door Heus, Desrosiers en Pointel.[78] De studies van Rasch, Schmidt en Schneider verschaffen ons een goed inzicht in de omvang van de gedrukte publicaties van muziek van Jean-Baptiste Lully.

Naast de verspreiding van Lully's muziek via gedrukte uitgaven bestond er een tweede distributiestroom, namelijk die van kopiisten. Deze kopiisten schreven partituren of aparte partijen uit partituren van o.a. Lully over ten behoeve van een muziekpraktijk die uiteenlopend van aard was. Te denken valt hierbij aan instrumentale partijen voor orkestleden bij uitvoeringen van het gehele dramatische werk, en voor eenstemmig gebruik door amateurs in gegoede kringen.[79] Daarnaast werden Lully's melodieën hergebruikt en voorzien van teksten (contrafacten). Dankzij de Nederlandse Liederenbank (NLB) beschikken we op dit moment (juni 2015) over de beschrijving en inhoud van een groot aantal handschriften en gedrukte uitgaven met speelmuziek en *Hollandse deuntjes.*[80]

Omdat de Liederenbank gedetailleerde informatie bevat van zowel de bronnen als de melodieën die er in opgenomen zijn (denk hierbij aan datering, uitgevers, transcripties of scans van de melodieën en liedteksten, catalogiseringen van concordanties, melodienormen en strofevormen), is dit instrument uitermate geschikt om op zoek te gaan naar de omvang

[75] Schmidt, "The Amsterdam editions of Lully's music," 102-103.
[76] Schmidt, "The geographical spread of Lully's opera's," 184.
[77] Rudolf Rasch, *The Music Publishing House of Estienne Roger*, 54.
[78] Ibid., 39-90.
[79] Grijp, "Populaire muziek," 84.
[80] Koning, "Hollandse Deuntjes," 114.

van het gebruik van melodieën van Lully in Nederland, in de periode tijdens en direct na Lully's leven (1660–1750). In een voorbereidend onderzoek heb ik deze Lully-melodieën gekwantificeerd en in paragraaf 4.1 vormen deze data de basis van de beschrijving van de ontwikkeling die het gebruik van Lully-melodieën In Nederland doormaakt tussen 1660 – 1750.

4.1 Het gebruik van Lully-melodieën in Nederland tussen 1660 – 1750

Op het moment van het schrijven van deze thesis (juni-juli 2015) bevat de NLB bijna 170.000 liederen en melodieën die in de Nederlanden gezongen of gespeeld zijn in de periode van de middeleeuwen tot en met de twintigste eeuw. De aan de NLB gelieerde database van speelmuziek bevat op datzelfde moment bijna 16.000 doorzoekbare transcripties.

Het onderzoek naar de melodieën van de hand van Lully heb ik uitgevoerd in de periode maart-april 2015.[81] Binnen het gehele bestand van de NLB komen op 10 maart 2015 72 melodieën voor die geïdentificeerd zijn als van Lully's hand. Van deze melodieën is 633 keer een wijsaanduiding genoteerd en/of een muzieknotatie gedrukt of opgeschreven in 228 verschillende (Nederlandse) manuscripten en (Nederlandse) gedrukte (lied)boeken. Voorafgaand aan de beschrijving van de ontwikkeling in het gebruik van Lully-melodieën in Nederland dient vermeld te worden dat alle uitspraken en conclusies in dit hoofdstuk zijn gebaseerd op de gegevens, beschikbaar in de NLB op 10 maart 2015. Inmiddels heb ik nog enkele Lully-melodieën herkend, die echter niet in de tellingen zijn meegenomen.

Het overgrote deel (maar liefst 78%) van deze muzieknotaties en wijsaanduidingen is terug te vinden in manuscripten en bundels die verschenen zijn in de periode 1660-1750. Hoewel het aantal opgenomen melodieën in de NLB de laatste decennia van deze periode enigszins afneemt, geeft dit percentage toch een indicatie ten aanzien van de populariteit van Lully-melodieën in deze periode.

1660 – 1690

De restricties op de verspreiding van Lully-melodieën via de officiële kanalen hebben mogelijk ook hun weerslag gehad op de mate van het gebruik ervan binnen liedbundels en manuscripten gedurende Lully's werkzame leven. In de periode 1660 – 1690 (Lully's werkzame leven; hij sterft in 1687) worden slechts 2 melodieën van zijn hand die in de NLB zijn geïdentificeerd, veelvuldig gebruikt. Het betreft de melodie *Belle Iris* uit het ballet *L'Impatience*, gecomponeerd in 1661, en *Premier air des hautbois fait par M. de Luly* (in de NLB opgenomen met de melodienorm *Eerste musketier*). Deze laatste melodie werd gespeeld door de Mousquetaires, het elitecorps van de Franse koning en later opgenomen in de "Partition de plusieurs marches et batteries de tambour [...]" door Philidor l'Aîné in 1705.[82] Twee andere militaire melodieën van Lully´s hand, *Air en suite par le mesme (Tweede*

[81] Dit onderzoek was een onderdeel van het studieonderdeel stage A binnen de Master Muziekwetenschap. Deze stage heb ik uitgevoerd binnen het Meertens Instituut, waarbij de stage taken onderdeel waren van het onderzoeksproject "Lully in Holland." Voor de gehanteerde methodologie zie mijn stageverslag, 14-20.
[82] Zie http://www.liederenbank.nl/resultaatlijst.php?zoek=2566&actie=melodienorm&sorteer=jaar&lan=nl.

musketier) en *Air en suite par le mesme (Derde musketier)* hebben ieder slechts 2 vermeldingen in de NLB gedurende deze periode. Het is niet bekend of deze drie melodieën eerder zijn verschenen, maar zij vonden hun weg, al dan niet op schrift gesteld, naar de Nederlanden (wellicht tijdens de drie veldtochten tegen de Republiek tussen 1672 en 1713, of eerder tijdens andere veldtochten van het Franse leger).[83]

De genoemde melodieën worden tussen 1660 en 1690 vrijwel uitsluitend hergebruikt voor nieuwe liedteksten (contrafacten) in 56 verschillende (gedrukte) liedbundels. Uit deze periode zijn vijf manuscripten met instrumentale muziek die Lully-melodieën hebben opgenomen geregistreerd in de NLB. Het gaat om Klavierboek A.M. van Eyl (1671) en Hs. Finspong (late 17e eeuw), die beide een of meerdere van de bovengenoemde melodieën bevatten, en Hs. Oortman (1690), Hs. Petronella de la Court (1674-1690 ca.) en Hs. Gresse (1680 ca.).[84] In tabel 6 zien we dat er in deze laatste drie handschriften andere melodieën van Lully worden gebruikt dan *Belle Iris* en de *Eerste*, *Tweede* en *Derde musketier*:

Siglum handschrift	**Jaartal**	**Lully-melodieën die erin zijn opgenomen**
KlavierbEyl1959(1671)	1671	Belle Iris
HsNrSBFinspongMS9098	1675	Belle Iris
		Eerste musketier
		Tweede musketier
		Derde musketier
HsCourt1690	1674	Air des songes funestes
		Que n'aimez-vous coeurs insensibles
		Quel plaisir d'aimer sans contrainte
		Ouverture Triomphe de l'amour
I-HsGresse	1680	Alcide
		Les plaisirs les plus doux
		Que ces Lieux ont d'attraits
		Aimez profitez du temps
		Dans nos bois
HsOortman1690	1690	Que n'aimez-vous coeurs insensibles

Tabel 6, overzicht van de melodieën van Lully die zijn opgenomen in vijf handschriften, gedateerd tussen 1660-1690, die in de NLB geregistreerd zijn.

Daarnaast wordt de melodie *Que ces Lieux ont d'attraits* uit *Isis* (1677) in het blijspel *De malle wedding of Gierige Geeraard* uit 1679 (Meyer VN1679) gebruikt.

Van alle liedbundels met Lully-melodieën uit deze periode vormt het liedboek *Nut tyd-verdryv* (Gargon NTV1686), uitgegeven in 1686, een uitzondering op het gebruik van *Belle Iris*

[83] Schmidt, "The Amsterdam editions of Lully's music," 100.
[84] Deze bronnen zijn in de NLB geregistreerd met achtereenvolgens de sigla: KlavierbEyl1959(1671); HsNrSB FinspongMS9098; HsOortman1690; HsCourt1690 en I-HsGresse.

en/of *Eerste Musketier*; in deze gedrukte bundel met geestelijke liederen zijn *La beauté la plus sévère* uit *Atys* (1676), *Tranquilles coeurs* uit *Le Triomphe de l'amour* (1681) en *Que ces Lieux ont d'attraits* uit *Isis* (1677) opgenomen. Eén jaar voor Lully's dood zien we hier in gedrukte vorm dus melodieën, anders dan *Belle Iris* en *Eerste, Tweede en Derde musketier.*[85]

In tabel 7 is weergegeven aan welke werken van Lully de melodieën zijn ontleend, en in figuur 1, die zich aan het einde van deze paragraaf bevindt, is het aantal verschillende melodieën van Lully én het totaal aantal keren dat Lully-melodieën gebruikt zijn per deelperiode (1660-1690, 1691-1720 en 1721-1750) overzichtelijk weergegeven.

Titel	**Aantal verschillende melodieën**	**Aantal keren dat een melodie is gebruikt**
Alceste *	1	1
Atys *	2	2
Ballet de L'Impatience	1	98
Isis *	2	4
Partition de plusieurs marches et batteries de tambour	3	19 (1e Musketier) + 2 (2e Musketier) + 2 (3e Musketier)
Persée *	1	2
Thésée *	2	2
Triomphe de l'Amour *	2	2
Trios pour le coucher du roi *	1	2
TOTAAL	15	136

Tabel 7: werken waaraan Lully-melodieën zijn ontleend in de periode 1660-1690, en voorkomend in Nederlandse bronnen die ontsloten zijn in de NLB.

** = opgenomen in een handschrift met instrumentale muziek.*

[85] Binnen de NLB zijn twee bronnen opgenomen, gedateerd vóór 1660, die melodieën bevatten die aan Lully worden toegeschreven. Het betreft *Klagende Maeghden en Raet voor deselve Alle Maeghden van Hollandt door de MAECHT van DORDRECHT gunstelyck toe-geeygent TOT DORDRECHT* Van Jacob Cats, uitgegeven in 1634 en een poëziealbum van Geesken ter Borch *Anno 1652 Den 18. November*, samengesteld tussen de jaren 1652-ca. 1680. De bundel van Cats bevat in het derde deel op pagina 46 het lied *Nu, Heer, mijn Schepper, licht van mijn leven*. De wijsaanduiding *Non non il n'est pas possible* wordt niet vermeld in de bundel, maar in de NLB wel op basis van het strofeschema. Lully componeerde deze melodie echter pas in 1681 in zijn ballet *Le Triomphe de L'amour*. Het is dus hoogst onwaarschijnlijk dat Cats met de wijsaanduiding *Lust van mijn herte, vreught mijner zinnen* dezelfde melodie als *Non non il n'est pas possible* bedoelde.
Geesken ter Borch heeft met de aanduiding *toon Belle Iris* wel duidelijk gerefereerd naar de gelijknamige melodie van Jean-Baptiste Lully. Het feit dat deze tekst vrijwel aan het einde van haar album is geschreven betekent dat deze waarschijnlijk wel ná 1661 kan zijn opgenomen.

Binnen het gehele bestand van de NLB zijn ongeveer 8750 liederen en speelstukken bekend die in de periode 1660-1690 zijn verschenen. Deze liedteksten en speelstukken zijn op zo'n 1700 verschillende melodieën geschreven.[86] Van die 1700 verschillende melodieën is het percentage verschillende Lully-melodieën in deze periode (2 veelvuldig en 13 slechts een enkele keer) (nog) erg klein (< 1 %). Van de 8750 liederen en speelstukken zijn er 139 op melodieën van Lully's hand, en dat is iets minder dan 1,6% van het liederenbestand dat bekend is in deze periode.

Samengevat kunnen we stellen dat gedurende het leven van Lully in Nederland slechts van één melodie afkomstig uit een dramatisch werk, namelijk *Belle Iris* uit het ballet *L'Impatience*, veelvuldig gebruik is gemaakt voor het maken van contrafacten, opgenomen in vele (gedrukte) liedbundels. Ditzelfde werd gedaan met één militair stuk van Lully's hand. Daarnaast is er een beperkt aantal andere melodieën uit dramatische werken van Lully op bescheiden schaal in Nederlandse instrumentale handschriften genoteerd. De kopiisten van de handschriften hadden klaarblijkelijk een andere weg om aan melodieën van Lully te komen.

De eerste jaren na Lully's dood blijft deze situatie voortduren; in gedrukte liedbundels zoals *AANHANGSEL, Of tweede Deel, VAN DE DICHTKUNDIGE ZIELE-ZANGEN OP-GESONGEN* (Sorgen ADichtZZ1688) van Philippus van Sorgen zien we het gebruik van *Belle Iris* en *Eerste musketier* en in manuscripten met instrumentale muziek zoals *Hs. Oortman* (HsOortman1690) andere melodieën zoals *Que n'aimez-vous coeurs insensibles* uit *Persée* (1682).

1691 – 1720

Vanaf 1691 zien we als het ware een explosie in variëteit en omvang van het gebruik van Lully-melodieën in Nederland. Iets soortgelijks wordt ook gesignaleerd door Patricia Ranum voor een Frans aristocratisch milieu en zij stelt dat Lully's latere werken al snel na zijn dood 'klassiekers' werden.[87] Tussen 1691 en 1720 kent de NLB vele gedrukte en geschreven liedbundels die soms wel meer dan tien verschillende melodieën van Lully opnemen, voorzien van liedteksten. Voorbeelden hiervan zijn *Mengelzangen En Zinne Beelden, eerste deel* van Cornelis Sweerts (1694) en *Het Mengelmoes off De Versamelingh van veele hedendaegsche nieuwe dinghen* (HsAntwSB 636783) uit 1696.

De melodieën worden in deze bundels vaak maar één of twee keer gebruikt, in tegenstelling tot de bundels uit de vorige periode, waarin *Belle Iris* in dezelfde bundel wel vier of vijf keer

[86] Deze gegevens zijn gebaseerd op een lijst die op 10 juni 2015 is samengesteld door Martine de Bruijn, projectleider etnologie aan het Meertens Instituut. Omdat de lijst nogal wat onzekerheden bevat, met name in de datering, is enige voorzichtigheid geboden. Het is geenszins de bedoeling van deze studie om nauwkeurig aantallen van bundels en melodieën weer te geven. De kwantitatieve gegevens uit deze lijst worden dan ook globaal gebruikt en voor het merendeel in (afgeronde) getallen en percentages uitgedrukt met het doel om een beeld te krijgen hoe het aantal Lully-melodieën zich verhoudt tot het totaal aantal liederen dat in de beschreven periodes bekend is in de NLB.

[87] Patricia Ranum, aangehaald in Schmidt, "The Amsterdam editions of Lully's music," 103.

voorzien werd van telkens andere liedteksten. Uitzonderingen hierop vormen (nog steeds) *Belle Iris*, *Que ces Lieux ont d'attraits* uit *Isis* (1677) en *Tranquilles coeurs*, een melodie die afkomstig is uit *Le Triomphe de l'amour* en sterk aan populariteit wint in deze jaren.

Het aantal bundels met Lully-melodieën uit de periode 1691-1720, ontsloten in de NLB, is nagenoeg gelijk aan die uit de periode 1660-1690, namelijk 64. De Lully-melodieën in het enige handschrift met instrumentale muziek uit deze periode dat de NLB heeft ontsloten, begonnen in 1703, worden, evenals in de andere instrumentale muziekhandschriften slechts eenmaal genoteerd.[88]

Werd er tijdens het leven van Lully geput uit slechts één dramatisch werk (het ballet *L'Impatience*) en militaire muziek, vanaf 1691 zien we dat met name de opera's aan populariteit winnen, en daarnaast enkele balletten. In tabel 8 is te zien hoeveel verschillende melodieën uit welke werken van Lully zijn gebruikt.

[88] Het betreft hier *Het musijcqboek van J. Hanekuijk*, gedateerd 1703. Dit handschrift bevat 182 eenstemmige melodieën met muzieknotatie. Jos Koning onderscheidt 5 verschillende auteurs. De melodieën van de eerste auteur zijn rond 1703 genoteerd; de andere enkele decennia later (overgenomen uit de beschrijving in NLB, zie: http://www.liederenbank.nl/bronpresentatie.php?zoek=1015658&lan=nl).

Titel	Aantal verschillende melodieën	Aantal keren dat een melodie is gebruikt
Acis et Galatée	2	8
Alceste	1	3
Amadis	4	13
Atys	2	8
Ballet de Flore	5	7
Ballet de la naissance de Vénus	1	2
Ballet de L'Impatience	1	66
Bellerophon	2	7
Cadmus et Hermione	1	1
Isis	3	34
Le Bourgeois gentilhomme	2	2
Le Temple De La Paix	2	3
Les Plaisirs	1	7
Partition de plusieurs marches et batteries de tambour	3	9
Persée	3	3
Phaëton	3	4
Proserpine	4	10
Psyché	1	1
Roland	3	5
Triomphe de l'Amour	10	82
Trios pour le coucher du roi	1	4
TOTAAL	55	279

Tabel 8: werken waaraan Lully-melodieën zijn ontleend in de periode 1691-1720, en voorkomend in Nederlandse bronnen die ontsloten zijn in de NLB.

De uitschieters in kolom 3 worden vooral bepaald door de eerder genoemde populaire melodieën *Belle Iris (L'Impatience)*, *Que ces Lieux ont d'attraits* (*Isis)* en *Tranquilles coeurs* (*Triomphe de L'amour).* Naast het feit dat de lijst veel opera's bevat is ook te zien dat de melodieën uit het ballet *Le Triomphe de l'amour* in deze periode erg in trek zijn, en dat melodieën uit *Isis*, *Atys* en *Bellerophon* terrein winnen .

Wanneer we ook in de periode 1691-1720 het gehele lied- en speelmuziekbestand, geregistreerd in de NLB, nader bekijken, dan zien we zowel een stijging in het aantal liederen en speelstukken als het percentage melodieën van Lully's hand. De NLB kent ongeveer 7850 liederen en speelstukken op ongeveer 1660 verschillende melodieën die verschenen

gedurende deze periode. Van die 7850 liederen en speelstukken zijn er 279 op muziek van Lully (3,8%) op 55 verschillende melodieën (3,2%).[89]

1721 – 1750

Vanaf 1921 neemt het aantal verschillende melodieën per bundel af. Een uitzondering hierop vormen wederom de instrumentale bundels.[90] In tegenstelling tot de voorgaande periodes (61 bundels tussen 1660-1690 en 66 bundels tussen 1691-1720) neemt nu ook het aantal bundels (40 liedbundels en een zevental bundels met instrumentale muziek) met Lully-melodieën enigszins af.

In de periode 1721-1750 blijven *Belle Iris* en *Tranquilles Coeurs* net als in de periode 1691-1720 populair, maar *Que ces Lieux ont d'attraits* raakt beduidend minder in trek. De melodieën worden vooral ontleend aan opera's zoals *Acis et Galatée*, *Atys* en *Isis*, en minder uit de balletten. Door tabel 8 te vergelijken met tabel 9 kunnen we deze verschuiving waarnemen.

[89] Zie voetnoot 86.

[90] *Zangwijzen van Oud-Nederlandse Volksliederen* (HsAmTB 212D20), *HOLLANTSCHE SCHOUBURGH en Serieuse Dansen […]* (HSchouwburg(11)1730), *Verzameling van dansen, marsen en volkswijzen* (HsDHNMI 21K17), *Versameling van eenige serieuse danssen […]* (SerDansen1735), *Hs. Musicq boek* (HsMusicqBoek1740), *[De Gruijtters beiaardboek]* (HsGruijtters BB1746) en (HsDHNMI 4G86).

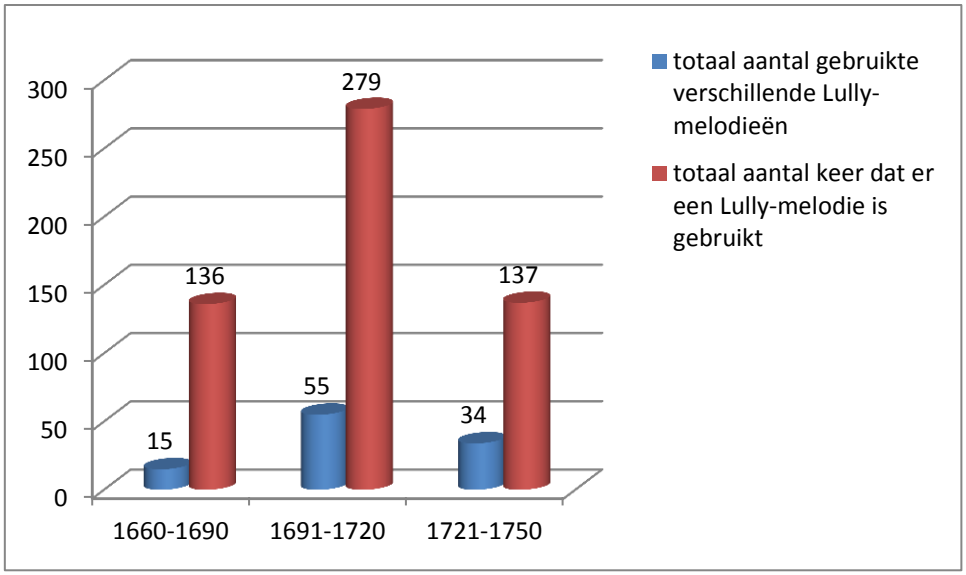
Titel	Aantal verschillende melodieën	Aantal keren dat een melodie is gebruikt
Acis et Galatée	2	8
Amadis	4	4
Atys	3	10
Armide	1	1
Ballet de Flore	1	1
Ballet de la naissance de Vénus	1	1
Ballet de L'Impatience	1	37
Bellerophon	1	2
Cadmus et Hermione	1	1
Isis	3	10
Le Bourgeois gentilhomme	1	2
Le Temple De La Paix	1	2
Les Plaisirs	1	1
Partition de plusieurs marches et batteries de tambour	1	9
Persée	2	3
Phaëton	3	4
Roland	2	3
Thésée	2	2
Triomphe de l'Amour	2	32
Trios pour le coucher du roi	1	4
TOTAAL	34	137

Tabel 9: werken waaraan Lully-melodieën zijn ontleend in de periode 1721 - 1750, en voorkomend in Nederlandse bronnen die beschreven zijn in de NLB.

Tussen 1721 en 1750 zijn er, althans geregistreerd in de NLB, ongeveer 6100 liederen en speelstukken verschenen op zo'n 1230 verschillende melodieën. Van die 1230 melodieën heeft Lully er 34 gecomponeerd (2,7%), en op die melodieën zijn 137 liederen en speelstukken bekend (2,2%). We zien dus dat verhoudingsgewijs zowel minder Lully-melodieën als liederen en speelstukken waarin die melodieën gebruikt worden verschijnen dan in de periode tussen 1691 en 1720.[91]

Wanneer we het totaal aantal verschillende melodieën (blauwe kolom), én het totaal aantal keren dat er een melodie van Lully gebruikt is (rode kolom) tijdens alle drie de deelperiodes (1660-1690, 1691-1720 en 1721-1750) in een grafiek uiteenzetten, is het verloop van het gebruik van Lullymelodieën goed waar te nemen (figuur 1):

[91] Zie voetnoot 86.



Figuur 1, het aantal verschillende Lully-melodieën (blauwe kolom) en het aantal keren dat er een Lully-melodie gebruikt is (rode kolom) per deelperiode, voorkomend in Nederlandse bronnen die beschreven zijn in de NLB.

In de volgende paragraaf gaan we bekijken hoe handschrift Berkeley zich verhoudt tot deze ontwikkeling in het gebruik van Lully-melodieën in deze periode.

4.2 De positie van handschrift Berkeley in het verloop van de ontwikkeling in het gebruik van Lully-melodieën in de periode 1660 – 1750.

De ontwikkeling in het gebruik van Lully-melodieën in handschriften en (gedrukte) liedbundels in Nederland vertoont veel overeenkomsten met de edities van instrumentale muziek door muziekuitgeverijen zoals Heus, Pointel en Roger in Amsterdam. We hebben gezien dat tot Lully's dood slechts van enkele melodieën veelvuldig gebruik gemaakt werd, voornamelijk voor het vervaardigen van nieuwe liedteksten daarop, en dat in de decennia direct na zijn overlijden er een hausse was in het gebruik van veel meer melodieën die vooral afkomstig waren uit de opera's en enkele balletten (*Le Triomphe de l'amour* en *L'Impatience*), zowel voor vocale maar ook steeds vaker instrumentale muziek, en dat in de jaren 1721-1750 het aantal verschillende melodieën gestaag afneemt, alsook het gebruik in het algemeen. Door de gehele periode heen zijn de melodieën *Belle Iris* uit *L'Impatience*, *Tranquilles coeurs* uit *Le Triomphe de l'amour* en de *Eerste Musketier* zeer populaire melodieën, en *Que ces Lieux ont d'attraits* uit *Isis* vooral in de jaren 1691 – 1720.

Zoals we in hoofdstuk 1 hebben kunnen lezen zijn de melodieën in handschrift Berkeley voor een aanzienlijk deel waarschijnlijk genoteerd in 1686, een jaar voor Lully's dood. Voor het eerst in de geschiedenis van de Nederlandse handschriften en gedrukte liedbundels, althans geregistreerd in de NLB, zien we een grote hoeveelheid Lully-melodieën die overgeschreven zijn. Van de 198 verschillende melodieën die zijn genoteerd in handschrift Berkeley worden slechts vijf melodieën in dezelfde periode als waarin het handschrift gedateerd is (1660-1690) gebruikt, waarvan vier eveneens in instrumentale bundels.[92]

Van de 198 Lully-melodieën in handschrift Berkeley zijn er 15 die in de periode na 1686 één of meerdere keren gebruikt worden, zowel voor het vervaardigen van contrafacten als voor instrumentale muziek. Tot 1750 komen die melodieën voor in 68 verschillende bronnen die bekend zijn in de NLB, en in nog eens 18 bronnen die in de periode na 1750 tot het heden zijn verschenen. Van de Lully-melodieën uit handschrift Berkeley zijn *Tranquilles coeurs* (118x), *Que ces Lieux ont d'attraits* (34x), *Rigaudon 1 de Galathée* (20x) en *C´est le Dieu des Eaux* (12x) het meest populair in het gebruik geweest.

Pakweg de helft, namelijk 37 van de 72 Lully-melodieën die bekend zijn in de NLB, komt voor in de opera's of balletten die ook in handschrift Berkeley zijn opgenomen. Deze acht dramatische werken lijken daarmee te behoren tot de meest populaire composities in het omvangrijke oeuvre dat Jean-Baptiste Lully heeft gecomponeerd.[93] Binnen de bronnen in de NLB komen echter ook andere melodieën voor uit deze werken, die niet voorkomen in

[92] *Ouverture Triomphe de l'amour* (1 x) en *Air des songes funestes* (1 x) in Hs. Petronella de la Court (HsCourt1690), *Aimez profitez du temps* (1 x) en *Que ces Lieux ont d'attraits* (1 x) in Hs. Gresse (I-HsGresse), *Tranquilles coeurs* (1 x) en *Que ces Lieux ont d'attraits* (1 x) in *Nut tyd-verdryv* (Gargon NTV1686) en *Que ces Lieux ont d'attraits* (1 x) in het blijspel *De malle wedding of Gierige Geeraard* (Meyer VN1679).

[93] Zie http://www.klassika.info/Komponisten/Lully/wv_wvz1.html. Herbert Schneider catalogiseerde in 1981 de werken van Lully en kwam daarmee op 41 balletten, 26 liederen, 2 canons, 5 (militaire) marsen, 22 motetten, 16 opera's, een trio en 3 orkestwerken.

handschrift Berkeley. Met name *Le Triomphe de l'amour, Isis* en *Atys* zijn populaire werken, gezien het feit dat er relatief veel verschillende melodieën uit deze werken gebruikt worden én dat deze melodieën vaak en in veel verschillende bundels en/of handschriften zijn opgenomen. In tabel 10 is dit goed te zien:

afkomstig uit (werk)	aantal keren dat het werk gebruikt is	aantal bronnen waarin een compositie uit het werk voorkomt	aantal verschillende melodieën, gebruikt uit het werk
Triomphe de l'Amour	147	68	9
Atys	20	10	6
Isis	51	32	4
Acis et Galatée	21	19	2
Bellerophon	8	6	3
Roland	8	6	3
Armide	1	1	1
Le Temple De La Paix	4	2	2

Tabel 10: aantal melodieën, opgenomen in de NLB, dat ontleend is aan de Lully-werken die ook voorkomen in handschrift Berkeley.

4.3 Nieuwe concordantie-vondsten

Het verloop van de ontwikkeling in het gebruik van Lully-melodieën is, zoals aangegeven in paragraaf 4.1, gebaseerd op de gegevens die op 10 maart 2015 bekend waren binnen de NLB. Vele melodieën in talrijke bronnen zijn in de loop van de jaren al geïdentificeerd als zijnde van Lully's hand. De 198 melodieën uit het Lully-gedeelte van handschrift Berkeley heb ik, naast het identificatie-onderzoek in de eerste Ballard-edities (zie paragraaf 2.1) onderworpen aan een concordantie-onderzoek binnen de databases van RISM en NLB.[94] In bijlage 3 is een aantal concordanties opgenomen. In deze paragraaf lichten we er enkele uit.

4.3.1 HsBsKB 19558

Dit handschrift, dat zich bevindt in de Koninklijke Bibliotheek in Brussel, bevat honderd eenstemmig genoteerde melodieën, voorzien van liedteksten. Een fotokopie van dit handschrift is aanwezig op het Meertens Instituut. Op 10 maart 2015 waren 11 melodieën uit dit handschrift al geïdentificeerd als Lully-melodieën (zie tabel 11).

Concordantie-onderzoek via RISM en Speelplaats leverde nog eens 12 concordanties op (zie tabel 11). Onderzoek tot dusver heeft opgeleverd dat de scribent van dit handschrift bijna een kwart van de melodieën heeft ontleend aan werken van Lully, en dat is daarmee de bron met het hoogste percentage contrafacten op melodieën van Lully.[95] Daarmee neemt dit

[94] Zie inleiding, waar de online zoekmachine van de Liederenbank, *Speelplaats* genaamd, wordt beschreven.
[95] Het Hs. Petronella de la Court (HsCourt1690) bevat 12 melodieën waarvan er reeds 4 waren geïdentificeerd als Lully-melodieën. Na mijn concordantie-onderzoek kwamen daar nog eens twee melodieën bij, namelijk no. 4 *Mars* (uit het ballet *Flore* LWV 40) en no. 12 *Menuet Gij ziet vrolijk* (uit *Isis*, *Deuxieme air pour les muses* uit de proloog). De helft van de melodieën uit HsCourt1690 zijn dus van Lully's hand.

handschrift een bijzondere plaats in binnen de bronnen die bekend zijn in de NLB, en een vervolgonderzoek naar de herkomst van de overige melodieën levert mogelijk nog meer concordanties op met melodieën van Lully.

Titel in handschrift Berkeley (indien van toepassing)	**melodienorm, geregistreerd in NLB**	**Titel of beginregel en foliëring in HsBsKB 19558**
	Bevallige Zephyr (Ballet de Flore)	Treurgesangh f6v [nr. 7]
	Bourrée De nachtegaal (Ballet de Flore)	Rust baerd lust f8v [nr. 10]
Trio Le Dieux des Eaux, f22v, (nr. 82)	C'est le dieu des eaux qui va paraître (Isis)	Ach wat is het zoet daer twee beminnen f87v [nr. 97]
	Dans nos bois (Trios de la chambre du roi)	O fillis zouden uwe jaeren f88v [nr. 99]
Flore, f44r (nr. 155)	Laat mijn treurige gedachten (Triomphe de l'Amour)	Laet mijn treurige gedaghten f4v-5r [nr. 5]
	Menuet O nacht hoe wacht (Ballet de Flore)	De Verlighte f1v [nr. 2]
	O lotgeval (Ballet de Flore)	O lotgeval, wat brouwt gij al f2v [nr. 3]
	Que n'aimez-vous coeurs insensibles (Persée)	Schoone Climeen zijdt ghij voor klagten f13v [nr. 19]
Gowotte, f41v (nr. 145)	Schone zonnen heldere lichten (Gavotte pour Orithie et ses Nymphes) (Triomphe de l'Amour)	Zoet bevalligh Cupidootje f45v-46r [nr. 57]
	Seconde mariée	De Besorgde f3v [nr. 4]
Tranquille ceur, f40r (nr. 140)	Tranquilles coeurs (Triomphe de l'Amour)	De eerst Getroude f44v-45r [nr. 56]
Ouverture Bellerophon f16r (nr. 56)	*Ouverture De Bellerophone (Bellerophon)*	*De Verongelijckte ofte ongeluckige f.28v-30v [nr. 37]*
Trio Le Dieux des Eaux, f22v (nr. 82)	*C´est le Dieu des Eaux (2e contrafact) (Isis)*	*Wel ik wil der mij dan naer gaen stellen f88r [nr. 97] (2e strofe??)*
Les musse, f23r (nr. 85)	*Premier air pour les muses (Isis)*	*Ach helaes hoe dwaes f41v-f42r [nr.??]*
Air de Diane, f35r (nr. 129)	*Air (Acis et Galatée)*	*De Scheydingh f62v [nr. 74]*

Tranquille ceur, f40r (nr. 140)	*Tranquilles coeurs (2e contrafact) (Triomphe de l'Amour)*	*Wat baet het sien ver van genieten f27v-f28r [nr. 36]*
Les mariniez, f40v (nr. 141)	*Premier Entrée des Graces (Triomphe de l'Amour)*	*De Weergalm f25v-26r [nr. 34]*
Menuet, f41r (nr. 142)	*Menuet pour les mesmes (Triomphe de l'Amour)*	*Tis al windt voor die bemindt f42v-43r [nr. 54]*
Gigue, f42r,(nr. 147)	*Deuxieme Air pour les Nymphes de Diane (Triomphe de l'Amour)*	*Getrouwe Min f46v-47r [nr. 58]*
Bourée, f44v (nr. 157)	*Zonder titel (Triomphe de l'Amour)*	*De Smeeckende f5v-6r [nr. 6]*
La grandentrée, f49v (nr. 173)	*Entrée de Bergers et Bergeres (Temple de la paix)*	*De Edelmoedige Weijgeringen f57v-58r [nr. 69]*
Rondeau, f49v (nr. 174)	*Rondeau (Temple de la paix)*	*De Schuwe f58v-59r [nr. 70]*
Gigue, f51r (nr. 180)	*Entrée des Sauvages de l'Amerique - Rondeau (Temple de la paix)*	*De Vriendelycke f39v - f40r [nr. 50]*

Tabel 11: Lully-identificaties van melodieën in HsBsKB 19558; de melodieën die cursief zijn weergegeven zijn mijn concordantie-vondsten na onderzoek van de Lully-melodieën in handschrift Berkeley.

4.3.2 Concordanties binnen handschrift Berkeley

Een tweede reeks concordanties die het vermelden waard is, zijn concordante melodieën binnen handschrift Berkeley zelf. Simon van Oppen vond in gedeelte 3 ("Verscheijde ouwde airs" (f65r – f81v)) voor een aantal melodieën concordanties met vermeldingen van Lully.[96] Na het onderzoek van het Lully-gedeelte kunnen we een aantal melodieën hiervan identificeren en kunnen de gegevens binnen de NLB worden aangevuld. In tabel 12 zijn deze aanvullingen cursief opgenomen.

[96] Van Oppen, "De lange weg naar een kritische editie," 34-35, 45-46 en 52-57.

Titel in handschrift Berkeley (indien van toepassing)	**melodienorm, geregistreerd in NLB**	**Titel en foliëring in Lully-gedeelte handschrift Berkeley**
Conpeer ick zegh u voor gewis 1, f70v (nr. 50a)	Eerste musketier (Partition de plusieurs marches et batteries de tambour)	
Conpeer ick zegh u voor gewis 2, f70v (nr. 50b)	Derde musketier (Partition de plusieurs marches et batteries de tambour)	
Conpeer ick zegh u voor gewis 3, f70v (nr. 50c)	Tweede musketier (Partition de plusieurs marches et batteries de tambour)	
NB?, f75r (nr. 69b)	*menuet uit Phaëton;* geen melodienorm gegeven in NLB	
NB?, f75r (nr. 69c)	*menuet uit Phaëton;* geen melodienorm gegeven in NLB	
NB?, f75r (nr. 69d)	*menuet uit Phaëton;* geen melodienorm gegeven in NLB	
Franse Mars, f78v (nr. 79)	*Mars uit ballet de Flore*; geen melodienorm gegeven in NLB	
Branles, f79r (nr. 80)	Eerste musketier	
Trompet, f80r (nr. 85)	geen melodienorm gegeven in NLB, *Air, Isis proloog scene III*	*Air des Trompettes, f30r (nr. 108)*
O doelwit, f80v (nr. 88)	O doelwit van mijn min, *Que ces Lieux ont d'attraits, Isis, Acte II scene VII*	*Zonder titel, f24r (nr. 89)*
Minuet, f80v-f81r (nr. 89)	geen melodienorm gegeven in NLB*, Atys, Acte II scene IV Choeurs Que devant vous tous s'abaisse*	*Que devant vous tous s'abaisse, f10v (nr. 34)*
Gavot, f81r (nr. 90)	geen melodienorm gegeven in NLB, *Atys, Acte IV scene V*	*Gavotte, f12v (nr. 42)*
Gavot, f81r (nr. 91)	geen melodienorm gegeven in NLB, Un grand calme est trop falscheux, Atys, Acte IV scene V	*Pour les choeurs, f12v (nr. 43)*
Minnuet f81v (nr. 92)	geen melodienorm gegeven in NLB	

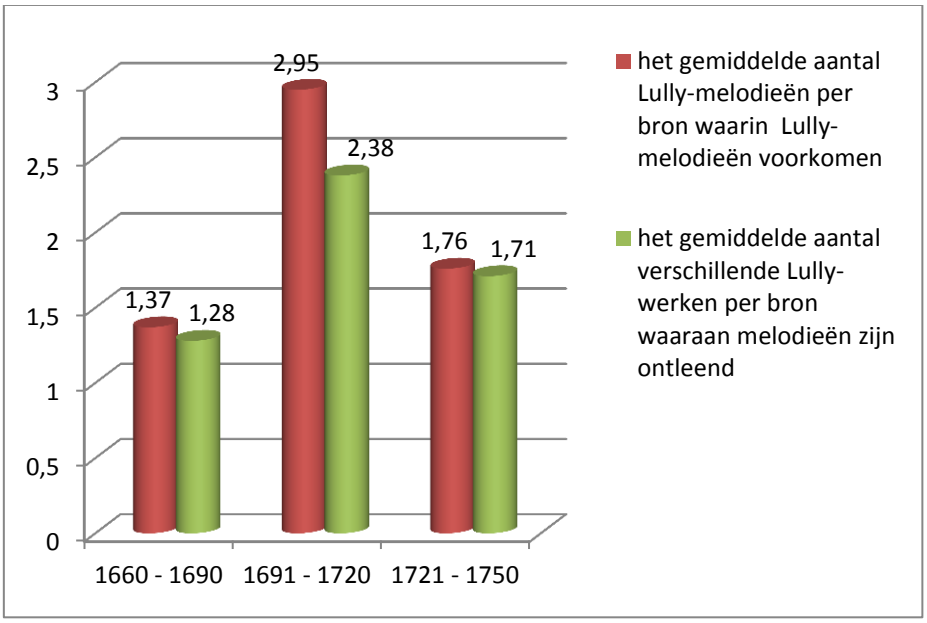
Tabel 12: Lully-identificaties van melodieën in handschrift Berkeley; de aanvullingen die cursief in kolom 3 zijn weergegeven, zijn concordantie-vondsten na onderzoek van de Lully-melodieën in handschrift Berkeley. De andere concordanties in kolom 2 die cursief zijn weergegeven, zijn toegevoegd na onderzoek via RISM en Speelplaats.

De scribent gebruikte overigens nog meer melodieën vaker. Soms met dezelfde titel (zoals *Franse mars* op f78v eerder ook al in gedeelte 2 (Trompetgedeelte) op f63r), maar vaker met een andere titel. Deze concordanties zijn opgenomen in de concordantielijsten binnen de studies van Van Oppen (2014) en Heldens (2014).[97]

[97] Heldens, "Aequo Adeste Animo," 34-43 en van Oppen, "De lange weg naar een kritische editie," 21-57.

4.4 Vóór en ná handschrift Berkeley ; een unieke positie

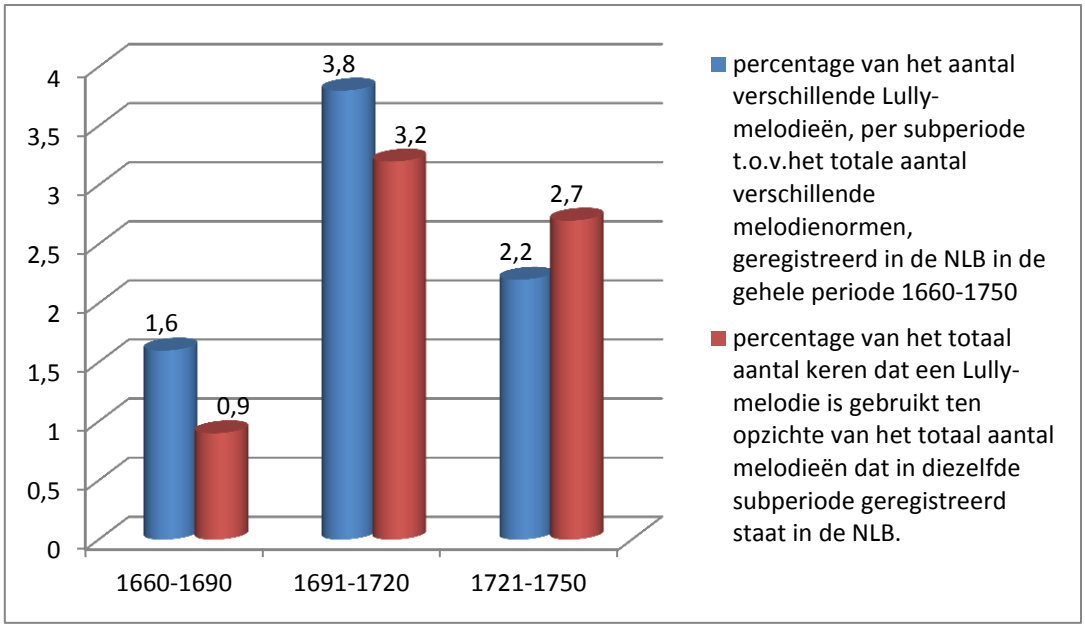
In paragraaf 4.1 hebben we in figuur 1 het aantal verschillende melodieën van Lully dat gebruikt werd, en het totaal aantal keren dat er een melodie van Lully gebruikt werd in de periode 1660-1750 in een grafiek uiteengezet. Het volgende verloop werd daarin zichtbaar: een sterke stijging in de drie decennia direct na Lully's dood, en een iets minder sterke daling in de drie decennia daaropvolgend. Diezelfde tendens is ook te zien wanneer we in figuur 2 het verloop van het gemiddelde aantal Lully-melodieën per bron waarin Lully-melodieën voorkomen (de rode kolom), en het gemiddelde aantal verschillende Lully-werken per bron waaraan melodieën zijn ontleend (de groene kolom) inzichtelijk maken:



Figuur 2, overzicht van gemiddelden ten aanzien van het gebruik van Lully-melodieën in de gehele periode 1660 – 1750, gebaseerd op gegevens die opgenomen zijn in de NLB

Ook als we de bekijken hoe het aantal verschillende Lully-melodieën, gebruikt voor contrafacten of speelmuziek, in de drie subperioden zich verhoudt tot het totale aantal verschillende melodienormen, geregistreerd in de NLB in de gehele periode 1660-1750 (figuur 3, rode kolom), zien we ditzelfde verloop. De blauwe kolom in figuur 3 geeft het percentage weer van het totaal aantal keren dat een Lully-melodie is gebruikt ten opzichte van het totaal aantal melodieën dat in diezelfde subperiode geregistreerd staat in de NLB. In paragraaf 4.1 zijn die verhoudingen, gebaseerd op de gegevens die beschikbaar waren op 10 juni 2015, al uitgedrukt in percentages, en in de onderstaande diagram (fig. 3) zijn deze inzichtelijk gemaakt.[98]

[98] Zie voetnoot 86.



Figuur 3, overzicht van percentages van melodieën en liederen/ speelstukken van Lully t.o.v. het totale aantal melodieën en liederen/speelstukken, geregistreerd in de NLB in de betreffende periode.

Handschrift Berkeley behoort vanwege de datering (zie paragraaf 1.2 en 1.3) tot de eerste periode in dit diagram; het grootste deel van de Lully-melodieën werd hoogstwaarschijnlijk tijdens Lully's laatste levensjaar gekopieerd.

Handschrift Berkeley neemt daarmee een bijzondere positie in tussen de bronnen die uit deze periode opgenomen zijn in de NLB. Op de eerste plaats is het een van de weinige bronnen die (overgeschreven en/of op het gehoor genoteerde) eenstemmige muzieknotaties van Lully bevat. Vier andere handschriften met soortgelijke notaties, bekend binnen NLB zijn van een (iets) vroegere datum. Het overgrote deel van de bronnen met Lully-melodieën uit deze periode zijn gedrukte liedbundels waarin geen muzieknotatie, maar alleen de wijsaanduiding is opgenomen.

Ook het feit dat deze melodieën zijn gegroepeerd en aangeduid met een expliciete verwijzing naar de oorspronkelijke composities van Lully maakt handschrift Berkeley uniek in zijn soort in deze periode. Die groepering en rangschikking van de melodieën in het Lully-gedeelte van handschrift Berkeley vertoont nauwe verwantschap met de uitgegeven (gedrukte) orkestsuites van andere opera's van Lully door Joan Philip Heus, Nicolas Desrosiers en Antoine Pointel.[99] Nadere bestudering van vergelijkbare bronnen met

[99] Zie paragraaf 3.2, waarin het onderzoek naar deze verwantschap wordt toegelicht a.d.h.v. gedrukte orkestsuites, uitgeven door Nicolas Desrosiers en Antoine Pointel. In de jaren 1682-1686 werden ook door Heus orkestsuites van *Cadmus et Hermione* (1682), *Persée* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684) en *Roland* (1685) uitgegeven. Zie Rudolf Rasch, *The Music Publishing House of Estienne Roger*, 39-90.

speelmuziek leert dat er geen andere bron binnen de NLB uit de periode 1660-1690 opgenomen is die qua samenstelling zo'n verwantschap met orkestsuites vertoont.[100]

De samenstelling van handschrift Berkeley als geheel is een derde aspect dat dit manuscript bijzonder maakt in zijn soort, omdat de delen na het Lully-gedeelte (gedeelte 2, melodieën, bedoeld voor de trompet (f57v – f63r) en gedeelte 3 "Verscheijde ouwde airs" (f65r – f81v)) qua herkomst van de melodieën juist de meeste overeenkomsten vertonen met de andere handschriften met speelmuziek uit die tijd. Hierbij valt dan ook te denken aan de (on-)zorgvuldigheid van de notaties, de niet-Lully-melodieën en de bronnen die de scribenten hiervoor (misschien) hebben gebruikt.[101] Binnen één bundel zien we dus een verzameling eenstemmig genoteerde orkestsuites náást melodieën die op een andere manier zijn verzameld, gegroepeerd en gerangschikt.

[100] In handschrift Finspong (HsNrSB FinspongMS9098) komen weliswaar hele reeksen melodieën voor met dezelfde toonsoort (soms wel 8 tot 10 melodieën), maar deze reeksen worden weer onderbroken door reeksen die per melodie steeds een andere toonsoort hebben; er is niet een soortgelijke systematiek in het gebruik van toonsoorten te ontwaren als in handschrift Berkeley. Ditzelfde signaleer ik ook bij handschrift Hanekuijk (HsHanekuijk1703) en handschrift Växjö (HsVaxjoSB).

[101] Zie paragraaf 1.4, waarin overeenkomsten tussen handschrift Växjö en handschrift Berkeley beschreven worden.

Hoofdstuk 5 Conclusies

In de voorgaande hoofdstukken hebben we een hernieuwd beeld gekregen van handschrift Berkeley en de plaats die dit handschrift inneemt in de vroegmoderne Lully-populariteit in Nederland. Via analyses van titels, toonsoorten, vormstructuren, instrumentatie, melodie-omvang en volgorde in het handschrift, en daarnaast analyses van schrijfhanden, notatiekwaliteit en datering zijn er verbanden gelegd naar de praktijk van deze speelmuziek. De opbouw volgens de orkestsuite, de verschillende genres waaruit de melodieën afkomstig zijn (melodieën ontleend aan dramatische werken van Lully naast mondeling overgeleverde "ouwde airs") en de bedoelde instrumentatie (viool, hobo en fluit) wijzen op het gebruik om deze melodieën louter te spelen, waarschijnlijk binnen gegoede kringen. Daarnaast wijst het tweede gedeelte (het "trompet-gedeelte") dat een aantal signalen, een bataille en stukken met een trompetkarakter bevat op het gebruik binnen een militair milieu. Tenslotte hebben we door middel van een analyse van de ontwikkeling in het gebruik van Lully-melodieën in de periode 1660-1750 een beeld gekregen van de plaats die handschrift Berkeley daarin inneemt.

Een unieke plaats binnen de bronnen, opgenomen in de NLB

Om de plaats van handschrift Berkeley binnen de bronnen die zijn opgenomen in de NLB te bepalen zullen we de bijzondere samenstelling ervan (een "Lully-gedeelte, een "trompet-"gedeelte en een "ouwde airs-"gedeelte) daarin mee moeten nemen en deze gedeelten ieder apart beschouwen.

Gedeelte 3 "Verscheijde ouwde airs" (f65r – f81v)

Dit gedeelte uit handschrift Berkeley heeft veel kenmerken die overeenkomen met andere handschriften met instrumentale muziek die uit dezelfde periode stammen. Het bevat melodieën die naar alle waarschijnlijkheid op het gehoor zijn genoteerd. Veel melodieën zijn concordant met melodieën uit vergelijkbare handschriften of lijken zelf overgeschreven uit deze handschriften.[102] De muziek is bedoeld voor viool, hobo en andere instrumenten zoals de fluit, en dat waren gangbare instrumenten voor deze muziek in die periode.

Gedeelte 2 Melodieën, bedoeld voor de trompet (f57v – f63r)

Bijzonder en uniek in handschrift Berkeley is het feit dat er melodieën zijn opgenomen die bedoeld zijn voor de trompet. In mijn eerdere onderzoek bleef ik nog wat vaag over deze conclusie, vooral vanwege het feit dat enkele melodieën in gedeelte 2 (f57v – f63r) de tonen a' en b' bevatten (eigenlijk niet speelbaar op een baroktrompet). De expliciete aanduiding dat de melodieën '*gespeelt op d'hoboo,* ***trompet****, trom en andere instrumenten'* kunnen worden, in combinatie met het duidelijke onderscheid in drie gedeelten binnen één handschrift (Lully-gedeelte, trompet-gedeelte en 'verscheijde ouwde airs'), sterkt mij in het

[102] Zie paragraaf 1.4. Hierin wordt beschreven hoe handschrift Växjö en handschrift Berkeley veel overeenkomsten vertonen.

herzien van mijn conclusies in mijn eerdere studie:[103] de betreffende muziek moet voor trompet zijn bedoeld.

Gedeelte 1 Dramatische werken van Jean-Baptiste Lully (f1r – f56v)

Ook dit gedeelte van handschrift Berkeley neemt een unieke positie in binnen het bestand van de NLB vanwege een aantal melodieën die expliciet verwijzen naar de herkomst. In dit geval betreft het een groot aantal melodieën uit opera's en balletten van Jean-Baptiste Lully. In de andere handschriften gedateerd rond 1700, zien we dat soortgelijke melodieën gebruikt werden als liedmelodie of als dansmuziek.[104]

Een tweede bijzonderheid aan dit gedeelte van handschrift Berkeley is de feit dat het een vorm van orkestsuites bevat, waarvan Herbert Schneider zelfs stelt dat deze het begin van de geschiedenis van de orkestsuite markeren.[105] Schrijft Schneider deze vroegste vorm nog toe aan Estienne Roger, uit Rasch' studie blijkt dat Heus al vanaf 1680 soortgelijke suites samenstelde.[106] De combinatie van een ouverture van een opera-compositie, gevolgd door een aantal dansen, instrumentale delen of koor-uittreksels uit eenzelfde opera, is na een eerste vluchtige bestudering in geen enkel ander handschrift binnen de NLB uit deze periode terug te vinden.

Binnen handschrift Berkeley zelf

Het onderzoek binnen het handschrift zelf heeft ook een aantal resultaten opgeleverd. Zo kunnen we concluderen dat we in handschrift Berkeley te maken hebben met twee scribenten, waarmee de plaats van de dateringspagina (f38v) veel plausibeler verklaard kan worden in verschillende scenario's. In het eerste scenario, dat uitgaat van de huidige foliëring in zijn oorspronkelijke volgorde, zijn de 137 melodieën van de eerste vijf opera's overschreven tussen 15 februari 1686 (de premièredatum van *Armide*) en 16 mei 1686 (genoemd op de dateringspagina), én is de muziek van *Armide* vrijwel direct na de première van de opera in handen geweest van de scribent van het gedeelte vóór de dateringspagina. Deze theorie conflicteert enigszins met de studies van Schmidt en Schneider naar de verspreiding van de muziek van Lully in Europa. Via hun onderzoeken binnen gedrukte muziek komen zij beiden tot de conclusie dat deze verspreiding een langere tijdsduur in beslag heeft genomen.

Een tweede scenario gaat uit van een andere volgorde in huidige foliëring dan oorspronkelijk het geval moet zijn geweest. De dateringspagina is in dat geval de eerste pagina van het handschrift geweest, met als gevolg dat ten tijde van het overschrijven de genoteerde muziek van de dramatische werken al langer in omloop geweest kan zijn.

Wanneer de diversiteit in de herkomst van de melodieën in handschrift Berkeley (uit dramatische werken van Lully, uit een militaire context en "ouwde airs"), de verschillen in

[103] Heldens, "Aequo Adeste Animo," 29-30.
[104] Koning, "Hollandse Deuntjes," voetnoot 16.
[105] Schneider, "The Amsterdam editions," 113.
[106] Rudolf Rasch, *The Music Publishing House of Estienne Roger*, 39-90.

kwaliteit van de notatie, en de verschillen in kundigheid van de beide schrijfhanden met elkaar in verband worden gebracht, dan lijkt het erop dat beide scribenten zich binnen verschillende milieus bewogen:

De kundige hand van de scribent van het gedeelte vóór de dateringspagina wijst naar iemand met een grotere muzikale bagage dan de andere scribent. Deze scribent was verbazend snel in het bezit van nieuwe muziek van Lully (getuige de notaties van *Armide*) en was vroeg op de hoogte van, of misschien wel betrokken bij het ontstaan van de orkestsuite.

De scribent van het gedeelte ná de dateringspagina, de trompetmuziek en de "ouwde airs" laat bij het kopieren uit de dramatische werken van Lully (de beide balletten en de opera *Roland*) zien dat hem dat, zij het met een minder kundige hand, wel goed af gaat. In zijn notaties van de trompetmelodieën , signalen en "ouwde airs" zien we echter het gebrek aan muzikale bagage getuige de grote hoeveelheid aan ritmische fouten, het ontbreken van maatstrepen, het weergeven van een verkeerde maatsoort, puncteringen van noten en het foutief gebruik van voortekens. Wellicht hebben we hier te maken met iemand uit militaire kringen die deze wijsjes in zijn omgeving hoorde en op gehoor noteerde.

Inzicht binnen het proces van het gebruik van Lully-melodieën in Nederland

Het onderzoek naar het proces van het gebruik van Lully-melodieën in Nederland via het corpus aan Lully-melodieën in handschrift Berkeley heeft ook enkele nieuwe inzichten opgeleverd. Zo hebben we kunnen zien dat de restricties van Lully zelf op de verspreiding van zijn muziek niet alleen van invloed is geweest op de formele verspreidingsstroom (die van officiële gedrukte uitgaven van muziek en libretti t.b.v. uitvoeringen), maar ook op het gebruik ervan t.b.v. contrafacten in gedrukte liedbundels.

Die restricties hadden in mindere mate invloed op het proces van het gebruik van Lully-melodieën binnen manuscripten die speelmuziek bevatten; de kopiisten van deze handschriften noteerden beduidend meer verschillende melodieën dan die gebruikt werden in de (gedrukte) liedbundels.

Parallel aan de hausse in het gebruik van Lully-melodieën in de decennia direct na zijn dood binnen gedrukte uitgaven gebeurt dit ook in manuscripten, zowel van liedbundels als van speelmuziek. Zo'n dertig jaar na Lully's dood neemt het gebruik van zijn melodieën ten behoeve van contrafacten of speelmuziek weer af; weliswaar worden er nog uit meer (dramatische) werken ontleend en worden er meer verschillende melodieën gebruikt dan tijdens Lully's leven (1660-1690), maar de hausse is na 1720 toch echt voorbij.

Samengevat kunnen we zeggen dat handschrift Berkeley, een handschrift waaraan werd begonnen tijdens het laatste levensjaar van Jean-Baptiste Lully, een bijzondere en unieke plaats inneemt in het proces van het gebruik van Lully-melodieën binnen in Nederland gedurende de periode 1660-1750.

Nawoord

Onderzoek in andere Europese bronnen

Het onderzoek dat in deze thesis is beschreven is gebaseerd op data die gegenereerd zijn uit bronnen met Lully-melodieën die bekend zijn binnen de NLB. In hoofdstuk 4 is toegelicht waarom deze database een geschikt instrument is voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag.

Tijdens het concordantieonderzoek van de melodieën in het Lully-gedeelte van handschrift Berkeley, uitgevoerd tijdens mijn stage bij het Meertens Instituut, is gebleken dat er, verspreid over de wereld, veel manuscripten bekend zijn die qua samenstelling overeenkomsten vertonen met handschrift Berkeley; ook deze manuscripten bevatten melodieën die expliciet aangeduid worden als zijnde van Lully, afkomstig uit zijn opera's en balletten, en daarnaast ook anonieme melodieën, met danstitels (gavotte, menuet, allemande) en Franse, Engelse, Duitse of Italiaanse titels.[107] Ten behoeve van het onderzoeksproject "Lully in Holland", waarvan de onderhavige scriptie deel uitmaakt, heb ik tijdens mijn stage de bronnen, bekend in RISM, waarin dezelfde melodieën opgenomen zijn als de Lully-melodieën in handschrift Berkeley, in kaart gebracht. Daarnaast heb ik ook enkele bronnen ontdekt, nog niet bekend binnen de NLB, die net als handschrift Berkeley expliciet aangeduide Lully-melodieën en daarnaast andere Nederlandstalige titels bevatten.[108]

Omdat de gegevens binnen RISM zeer beperkt zijn (alleen de incipit van de melodieën is beschikbaar, zodat er regelmatig twijfel blijft bestaan over een daadwerkelijke concordantie, en ook de informatie over de opgenomen melodieën is zeer beperkt) is gedegen onderzoek naar Lully-melodieën alleen mogelijk als de bronnen beschikbaar zijn, hetzij in de vorm van scans, afbeeldingen of microfilm.

De gegevens uit het concordantieonderzoek binnen RISM leiden tot de indruk dat de melodieën van Lully op grote schaal werden overgenomen, zowel geschreven als gedrukt, in vele manuscripten en gedrukte bundels. Een diepgaand onderzoek naar de herkomst van de melodieën in deze bronnen, en dan vooral naar de melodieën die nu als 'anoniem' geregistreerd staan, zal een genuanceerder en helderder beeld opleveren van de populariteit van Lully in Nederland, en ook in de rest van Europa. Het onderzoek, beschreven in deze thesis, heeft een begin gemaakt.

---

[107] Voor het concordantie-onderzoek is, naast het zoeken naar concordante melodieën binnen NLB, ook gezocht binnen van de database van RISM (zie de inleiding en paragraaf 2.1).

[108] De lijst met relevante bronnen voor het vervolgonderzoek binnen het project "Lully in Holland" is beschikbaar gesteld binnen het Meertens Instituut. Binnen deze digitale omgeving zijn ook alle tabellijsten te vinden met data die voor deze thesis zijn gebruikt. Zie https://drive.google.com/drive/folders/0B29jf_UWVV8ifm94bHVNX0FMa0lGRldNbE82Ulpfb1cyTzAwYXZNSGJtNk93RDlUbWMwRTA.

Geraadpleegde literatuur

Primaire bronnen (I. Nederland)

N.B. In deze lijst zijn alleen díe bronnen vermeld waaraan gerefereerd wordt in deze scriptie. De gegevens hiervan zijn overgenomen uit de NLB. De overige bronnen die deel uitmaken van het kwantitatieve onderzoek zijn niet vermeld.

Cats KM1634. *Klagende Maeghden en Raet voor deselve Alle Maeghden van Hollandt door de MAECHT van DORDRECHT gunstelyck toe-geeygent.* Dordrecht: Mathijs Havius, 1634.

Gargon NTV1686. *Nut tyd-verdryv.* Amsterdam: ervg. P.Matthysz., 1686.

HBoerenl Mortier1709. *Oude en nieuwe Hollantse Boeren Lietjes en Contredansen Op Nieuws geheel verbetert en Doorgaans vermeerdert. Voor de Hand-Viool. De Fluydt. En Haubois.* Amsterdam: Pieter Mortier, 1709.

HBoerenl Roger. *Oude en nieuwe Hollantse Boeren Lietjes en Contredansen.* Amsterdam: Estienne Roger, 1709-1714.

HsAmTB 212D20. *"Zangwijzen van Oud-Nederlandse Volksliederen" / Handschrift Maatschappij tot bevordering der Toonkunst.* 1730 ca.

HsAntwSB 636783. *Het Mengelmoes off De Versamelingh van veele hedendaegsche nieuwe dinghen Met Een deel nieuwghemaeckte Liedekens noyt voor desen in druck gheweest Beneffens De translatie off oversettinghe des boeckx gheintituleert De heerelycke ende vrolycke poeterye van.* Antwerpen, 1696.

HsBkJGHML Ms890. *[Collectie melodieën, waaronder selecties uit 8 opera's van J.-B. Lully, en stukken voor solo-instrumenten van onbekende componisten].* Amsterdam, 1686 ca. .

HSchouwburg(11)1730. *HOLLANTSCHE SCHOUBURGH en Serieuse Dansen Vermengelt met Sangh Airen Seer beqaam om op alle Instrumenten Gespeelt te kunnen werden ELFDE DEEL.* Amsterdam: Michiel Carel Le Cene, 1730 ca.].

HsCourt1690. *Handschrift Petronella de la Court.* Petronella de la Court, 1674-1690 ca. .

HsDHNMI 21K17. *Verzameling van dansen, marsen en volkswijzen, gezet voor viool / [handschrift Bolhuis].* Michiel Bolhuis en Jan en Abe van Eppo, 1730 ca. .

HsDHNMI 4G86. *[Verzameling van voornamelijk dans- en volksmelodieën, vermoedelijk vioolrepertoire.].* 1750.

HsGruijtters BB1746. *[De Gruijtters beiaardboek].* Johannes de Gruijtters, 1746.

HsHanekuijk1703. *Het musijcqboek van J. Hanekuijk [Hylke Douwes Hanekuijk].* 1703 vanaf.

HsMusicqBoek1740. *Hs. Musicq boek, begonnen den 8sten october anno 1740.* 1740+.

HsNrSB FinspongMS9098. *Recueil de Pieces de musique. [Hs. Finspong].* Finspong: Fam. de Geer, [16xx], late 17e eeuw.

HsOortman1690. *Musijck opt Hackbort & Musyck op de fioel.* Petronella Oortman, 1690 ca.

HsTerBorchP1652. *Geesken ter Borch Anno 1652 Den 18. November [poëzie-album].* Deventer , 1652-ca.1680.

HsVäxjöSB. *Speelmanshandschrift Växjö*. Begin 18e eeuw.

I-HsGresse. *Handschrift Gresse.* 1680 ca. .

KlavierbEyl1959(1671). *Klavierboek A.M. van Eyl.* 1671.

Meyer VN1679. *Voor- én Naspél, Gemaakt om vertoond te worden by De Malle Wedding, óf Gierige Geeraard, Blyspél.* Lodewijk Meyer, 1679.

SerDansen1735. *Versameling van eenige serieuse danssen met een bas continuo vermeerdert en onder malkander gedrukt, om voor de clavi-cembalo, viool, dwars-fluyt, en andere instrumenten te gebruiken. Eerste deel.* Amsterdam: G.F. Witvogel, 1735 ca. .

Sorgen ADichtZZ1688. *AANHANGSEL, Of tweede Deel, VAN DE DICHTKUNDIGE ZIELE-ZANGEN OP-GESONGEN Door PHILIPPUS VAN SORGEN En verscheide andere ZANGH-LIEVERS.* Utrecht: Clerck, Weduwe van Willem, 1688.

Sweerts BEM1709. *Boertige en Ernstige Minnezangen. Nevens eenige Puntdichten, en andere. Vyfden Druk. Op nieus verrykt met een Byvoegsel van Muzyk nooit voor dezen gedrukt.* Amsterdam: Joannes Strander, 1709.

Sweerts MZ(1)1694. *Mengelzangen En Zinne Beelden, Van Cornelis Sweerts. [eerste deel].* Amsterdam: Cornelis Sweerts, 1694.

Primaire bronnen (II, Frankrijk)

Lully, Jean-Baptiste. *Acis et Galatée - Pastorale Heroïque mise en musique.* Parijs: Christophe Ballard, 1686.

Lully, Jean-Baptiste. *Armide - Tragédie mise en musique.* Parijs: Christophe Ballard, 1686.

Lully, Jean-Baptiste. *Atys - Tragédie mise en musique.* Parijs: Christophe Ballard, 1689.

Lully, Jean-Baptiste. *Ballet du Temple de la Paix - mise en musique.* Parijs: Christophe Ballard, 1685.

Lully, Jean-Baptiste. *Bellerophon - Tragédie mise en musique.* Parijs: Christophe Ballard, 1679.

Lully, Jean-Baptiste. *Isis - Tragédie mise en musique.* Parijs: Christophe Ballard, 1677.

Lully, Jean-Baptiste. *Le Triomphe de l'Amour - Ballet royal.* Parijs: Christophe Ballard, 1681.

Lully, Jean-Baptiste. *Roland - Tragédie mise en musique.* Parijs: Christophe Ballard, 1685.

Secundaire bronnen

Cope, Brannon. *Cope Genealogy.* 8 maart 2015. http://www.bcope.co.uk/ (geraadpleegd op 8 mei 2015).

Gorce, Jérôme de La. "Lully: (1) Jean-Baptiste Lully (i)." *Grove Music Online.* 2007-2015. http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/42477pg1?q=lully&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (geraadpleegd op 4 juni 2015).

Grijp, Louis Peter. "Populaire muziek in achttiende-eeuws Nederland." *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis LXI*, 2011: 83-86.

Heldens, Willem. *Aequo Adeste Animo - Een Nederlandse Trompetnotatie uit de zeventiende eeuw.* BA-scriptie, Utrecht: Universiteit Utrecht, 2014.

Heller, Wendy. "Pleasure and Power at the Court of Louis XIV." In *Anthology for Music in the Baroque*, door Wendy Heller, 100-117. Londen: W.W. Norton & Company Ltd., 2013.

Hillenbrand, Markus. *Lully-Werke-Verzeichnis nach H. Schneider.* 2002-2015. http://www.klassika.info/Komponisten/Lully/wv_wvz1.html (geraadpleegd op 15 juli 2015).

KNAW/Meertens Instituut. *Nederlandse Liederenbank.* 2000-2015. http://www.liederenbank.nl/index.php?lan=nl (geraadpleegd tussen februari - juni 2015).

Koning, Jos. "De Amsterdamse dansmuziek-collecties uit de achttiendeeeuw als schuilplaats van verloren gewaande schouwburgmuziek." *De Achttiende eeuw*, 2010: 2-35.

Koning, Jos. *De Nieuwe Hollandsche Schouwburg 1751-1771. Het einde van een tijdperk in de Amsterdamse muziek .* Nijmegen: Stichting Twee Violen en een Bas, 2009.

Koning, Jos. "Hollandse Deuntjes. Wat vertellen muziekhandschriften over het gebruik van Nederlandse populaire speelmuziek in de achttiende eeuw?" *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis LXI*, 2011: 113-146.

Oppen, Simon van. *De lange weg naar een kritische editie van populaire instrumentale Nederlandse muziek uit de late zeventiende eeuw.* BA-scriptie, Utrecht: Universiteit Utrecht, 2014.

Rasch, Rudolf. "Beroeps- en amateurmusici." In *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, door Rudolf Rasch, 1-56. Utrecht : = Mijn werk op Internet, Deel Een, 2013.

Rasch, Rudolf. "Constantijn Huygens als componerende amateur van goeden huize." In *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, door Louis Peter Grijp et al., 280-286. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.

Rasch, Rudolf. "The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743." sd. http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Catalogue-Labarre-Lully.pdf.

Répertoire International des Sources Musicales. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. 2015. https://opac.rism.info/metaopac/start.do?View=rism&Language=en (geraadpleegd tussen februari- juni 2015).

Schmidt, Carl B. "The Amsterdam Editions of Lully's Music: a Bibliographical Scrutiny with Commentary." In *Lully Studies*, door John Hajdu Heyer, 100-165. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Schmidt, Carl B. "The geographical spread of Lully's opera's during the late seventeenth and early eighteenth centuries: new evidence from the livrets." In *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, door John Hajdu Heyer, 183-211. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

Schneider, Herbert. "The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites." In *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, door John Hajdu Heyer, 113-130. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Spitzer, John, en Neal Zaslaw. "Lully's Orchestra." In *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815*, door John Spitzer, 70-104. New York: Oxford University Press, 2005.

Tilmouth, Michael, en B. A. R. Cooper. "Trumpet Tune." *Grove Music Online.* 2007-2014. http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/28495?q=trumpet+tune&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (geraadpleegd op 10 juni 2015).

Veldhorst, Natascha. *De perfecte verleiding.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Afbeeldingen en audiovisuele bronnen

Afbeelding 1: HsBkJGHML Ms890, gray00046.pdf. beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=bookbrowser_popup&id=HsBkJGHMLMs890&scan=058&w=400&p=&x=0.7

Afbeelding 2: fragmenten uit scans van HsBkJGHML Ms890, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=bookbrowser_popup&id=HsBkJGHMLMs890&scan=058&w=400&p=&x=0.7

Afbeelding 3: fragmenten uit scans van HsBkJGHML Ms890, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=bookbrowser_popup&id=HsBkJGHMLMs890&scan=058&w=400&p=&x=0.7

Afbeelding 4: fragmenten uit scans van HsBkJGHML Ms890, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=bookbrowser_popup&id=HsBkJGHMLMs890&scan=058&w=400&p=&x=0.7

Afbeelding 5: fragmenten uit scans van HsVäxjöSB, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=bookbrowser_popup&id=HsVaxjoSB&scan=001&w=400&p=&x=0.5

Afbeelding 6: fragmenten uit scans van HsBkJGHML Ms890, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=bookbrowser_popup&id=HsBkJGHMLMs890&scan=058&w=400&p=&x=0.7

Afbeelding 7: ·transcriptie overgenomen uit de database van *Speelmuziek*, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=view&id=15277&v=15

Afbeelding 8: samengesteld uit een digitale facsimile-uitgave van *Armide- tragédie mise en musique*, Acte I scène III, gecomponeerd door Jean Baptiste Lully (Parijs: Christophe Ballard, 1686), 46-47.

Afbeelding 9: transcriptie overgenomen uit de database van *Speelmuziek*, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=view&id=15279&v=9

Afbeelding 10: fragment uit een digitale facsimile-uitgave van *Armide- tragédie mise en musique*, Acte I scène III, gecomponeerd door Jean Baptiste Lully (Parijs: Christophe Ballard, 1686), 173.

Afbeelding 11: transcriptie overgenomen uit de database van *Speelmuziek*, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=view&id=15272&v=6

Afbeelding 12: transcriptie overgenomen uit de database van *Speelmuziek*, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=view&id=15446&v=9

Afbeelding 13: transcriptie overgenomen uit de database van *Speelmuziek*, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=view&id=15398&v=8

Afbeelding 14: transcriptie overgenomen uit de database van *Speelmuziek*, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=view&id=15305&v=5

Afbeelding 15: transcriptie overgenomen uit de database van *Speelmuziek*, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=view&id=15429&v=11

Afbeelding 16: transcriptie overgenomen uit de database van *Speelmuziek*, beschikbaar via http://speelmuziek.liederenbank.nl/?page=view&id=15459&v=5

Bijlage 1: Overzicht van melodieën uit het Lully-gedeelte van het handschrift Berkeley

Gekoppeld aan:

- Foliëring
- Vormstructuur
- Toonsoort
- Omvang
- Acte, scène en paginanummer van de eerste editie van Ballard van het betreffende dramatische werk
- Ontleend aan een instrumentale, koor- of vocale (solostem-)melodie

Nummer	Foliëring	Titel	vormstructuur	toonsoort	omvang	bronpagina Ballardeditie	instrumentaal (i), koor (k) of vocaal (v)
1	f1r	Ouverture D'Armide	AABB	C-groot	g'- g"	proloog 1-4	i
2	f1v	Menuet	AABB	C-groot	g'- g"	proloog 49-50	i
3	f1v	premier entre	AABB	C-groot	g'- g"	proloog 47-48	i
4	f2r	Les habitants Chanpestre	AABB	C-groot	a'- g"	Acte IV scène II 180	i
5	f2r	menuet pour les hobois	AABB	C-groot	b'- g"	proloog 50-51	i
6	f2r	Air	AABB	C-groot	g'- g"	Acte I scène III 26-27	i
7	f2v	Rondeau	AABACA	C-groot	g'- b"	Acte I scène III 44-46	i
8	f2v	Chour en rondeau bouvons armide	AABACA	C-groot	g'- g"	Acte I scène III 46-48	v
9	f3r	Canaries	AABB	C-groot	g'- a"	Acte IV scène II 181-182	i
10	f3r	Voyci la charmante retraite	doorgecomponeerd	C-groot	g'- c"'	Acte IV scène II 173-179	k + i
11	f3v	Les Demons	AABB	C-groot	g'- g"	Acte IV scène I 172-173	i
12	f3v	Choeur que dans Temple	doorgecomponeerd	C-groot	a'- c"'	proloog 51-52	k
13	f3v	air pour les flutes et violons	AABB	a-klein	a'- b"	proloog 26-29	i

14	f4r	menuet pour les flutes	AABB	a-klein	a'- a"	proloog 29-30	i
15	f4v	Gavotte en Rondeau	AABACA	a-klein	a'- b"	proloog 31-32	i
16	f4v	Ritournelle	doorgecomponeerd	F-groot	f' - c"'	Acte I scène I 1-2	i
17	f4v	Air	AABB	F-groot	a' - c"'	Acte III scène IV 141-143	i
18	f5r	Air pour la suitte de la haine	AABB	F-groot	f'- a"	Acte III scène IV 153-155	i
19	f5v	Sarabande en rondeau	AABACA	c-dorisch	b'- c"'	Acte I scène III 49-50	i
20	f5v	que la douceur	AABACA	c-dorisch	fis'- g"	Acte I scène III 51-52	v
21	f6r	Prelud Gravement	ABC	g-dorisch	g'- bes"	Acte II scène III 80-81	i
22	f6r	Seconde air	AABB	g-dorisch	g'- bes"	Acte II scène IV 93-95	i
23	f6v	Prelud	doorgecomponeerd	e-klein	g'- b"	Acte II scène V 99-101	i
24	f6v	Prelud	AB + tail	e-klein	fis'- g"	Acte II scène V 104-105	i
25	f7r	Prelud	ABCD	G-groot	g'- c"'	Acte V scène V 265-266	i
26	f7r	Prelud	doorgecomponeerd	G-groot	a'- c"'	Acte V scène V 270-271	i
27	f7v	Premier Air	AABB	G-groot	g'- b"	Acte II scène IV 91-92	i
28	f7v	Prelud	AB	G-groot	g'- c"'	Acte II scène II 72-73	i
29	f8r	Prelud	doorgecomponeerd	G-groot	g'- b"	Acte II scène II 69-70	i
30	f8r	Prelud	doorgecomponeerd	D-groot	d' - fis"	Acte III scène III 124-125	i
31	f10r	Ouverture D'Atys	AABB	g-dorisch	g'- c"'	proloog 1-5	i
32	f10v	Les songe Agreable	AB	g-dorisch	bes'- bes"	Acte III scène II 189-190	i
33	f10v	Rondeau	AABACA	g-dorisch	g' - bes"	proloog 13-14	i
34	f10v	zonder titel	AABB	g-dorisch	g'- g"	Acte II scène IV 153-155	k
35	f11r	les Zephirs	AABBCC'DD'EF	g-dorisch	f'- bes"	Acte II scène IV 149-152	i
36	f11r	Prelud	doorgecomponeerd	G-groot	g'- a"	Acte II scène II 127-128	i
37	f11v	Les mors	AABB	G-groot	g'- b"	Acte II scène IV 148-149	i
38	f11v	Air	AABACA	G-groot	g'- g"	proloog 24-26	i
39	f11v	menuet	AABCC	G-groot	g'- a"	proloog 41-42	i

40	f12r	La Gloire	ABA'CA"DA'''DA''	g-dorisch	g'- g"	proloog 19-23	k
41	f12r	Prelud	ABCC	a-klein	a'- a"	Acte I scène VII 111	i
42	f12v	Gavotte	AABB	a-klein	gis'- g"	Acte IV scène V 251-252	i
43	f12v	Pour les choeurs	AABB	a-klein	a'- f"	Acte IV scène V 253-255	k
44	f12v	menuet	AABB	a-klein	a'- f"	Acte IV scène V 249-250	i
45	f13r	les Songes funeste	AABB	Bes-groot	g'- bes"	Acte III scène IV 192-194	i
46	f13r	suite	AABB	Bes-groot	g'- bes"	Acte III scène IV 197-199	i
47	f13v	Prelud	doorgecomponeerd	C-groot	b'- bes"	Acte IV scène II 224-225	i
48	f13v	Prelud	doorgecomponeerd	C-groot	c"- g"	proloog 27	i
49	f13v	Prelud	doorgecomponeerd	C-groot	g'- a"	Acte IV scène V 237-238	i
50	f14r	Air	AABB	C-groot	a"- b"	Acte I scène VII 108-109	i
51	f14r	Air	AABAC	C-groot	g'- bes"	Acte I scène VII 109-110	i
52	f14r	Les Trompettes	AABB	C-groot	g'- a"	Acte V scène VII 302-303	i
53	f14v	zonder titel	doorgecomponeerd	C-groot	b'- a"	Acte I scène VII 86-93	k
54	f14v-f15r	Air	AABB	C-groot	g'- a"	Acte V scène V 304-307	i
55	f15r	Prelud	AABB	C-groot	g'- a"	proloog 29-30	i
56	f16r	Ouverture De Bellerophone	AABB	C-groot	g'- b"	proloog 1-2	i
57	f16v	marche Des Amazzonnes	AABB	C-groot	g'- b"	Acte I scène IV 36-37	i
58	f16v	menuet	ABAB	C-groot	g'- g"	proloog 17-18	i
59	f16v	Les Amazzonnes Combattans	AABB	C-groot	g'- a"	Acte I scène V 45	i
60	f17r	Les Triomphes	AABB	C-groot	g'- a"	Acte V scène III 151	i
61	f17r	fanfare	AABB	C-groot	g'- g"	Acte V scène III 152	i
62	f17r	Les mesmes	AABB	C-groot	g'- g"	Acte V scène III 153-154	k
63	f17v	Les Trompettes	doorgecomponeerd	C-groot	g'- b"	Acte V scène III 145-150	k + i
64	f18r	Rondeau	AABACA	C-groot	g'- b"	Acte V scène III 141-143	i
65	f18r	Prelude	doorgecomponeerd	F-groot	f'- bes"	Acte IV scène VII 116-117	i

66	f18r	marche de la charpe	AABB	F-groot	f'- bes"	proloog 4-5	i
67	f18v	menuet	AABB	F-groot	a'- bes"	Acte IV scène VII 125	i
68	f18v	Prelud	doorgecomponeerd	g-dorisch	g'- g"	Acte III scène V 92	i
69	f18v	Prelud du Roy	doorgecomponeerd	g-dorisch	g'- bes"	Acte I scène IV 33	i
70	f19r	Boure	AABB	G-groot	g'- g"	Acte III scène V 88-89	k
71	f19r	Prelude	ABCC	Bes-lydisch	f'- c"'	Acte V scène I 126	i
72	f19v	2d Sorcier	doorgecomponeerd	Bes-lydisch	g'- bes"	Acte II scène VII 71-72	i
73	f20r	Les Sorcier	AABB	g-dorisch	g'- bes"	Acte II scène VI 65-67	i
74	f20v	Prelud	doorgecomponeerd	G-groot	g'- b"	Acte III scène V 84	i
75	f20v	Marche Des Sacrifice	AABB	G-groot	g'- a"	Acte III scène V 81	i
76	f20v	Gavotte	AABB	G-groot	g'- g"	Acte III scène V 82-83	k
77	f21r	Les Baccante	AABB	F-groot	f'- bes"	proloog 17	i
78	f21r	zonder titel	AABB	a-klein	g'- b"	Acte I scène V 46	i
79	f21v	Les Mesmes	AABB	a-klein	gis'- a"	Acte I scène V 47-48	k
80	f21v	menuet pour quoy	AABB	d-klein	a'- b"	proloog 16	v + i
81	f22r	Ouverture D'Ysis	AABB	g-dorisch	g'- bes"	proloog 1-4	i
82	f22v	Le Dieux des Eaux	AABB	G-groot	g'- a"	proloog scène II 25	i
83	f22v	Les Tritons	AABB	G-groot	g'- b"	proloog scène II 27-28	i
84	f22v-f23r	Prelud des musse	doorgecomponeerd	g-dorisch	g'- bes"	proloog scène III 40-42	i
85	f23r	Les musse	AABB	g-dorisch	g'- bes"	proloog scène III 45-46	i
86	f23v	menuet	AABB	g-dorisch	g'- bes"	proloog scène III 46-47	i
87	f23v	Les ris les Jeux	AABB	g-dorisch	g'- bes"	Acte II scène VII 138-139	i
88	f23v-f24r	Bouree	AABB	g-dorisch	g'- bes"	Acte II scène VII 141-142	i
89	f24r	zonder titel	AABB	g-dorisch	g'- f"	Acte II scène VII 143-147	k
90	f24v	Trio; Jupiter	doorgecomponeerd	g-dorisch	f'- bes"	Acte I scène VI 105-112	v
91	f25r	L'hiver	AABB	G-groot	g'- a"	Acte IV scène I 215-216	i

92	f25r	Choeur	ABCC	G-groot	g'- g"	proloog scène III 49-51	k
93	f25v	Que la Tere	doorgecomponeerd	Bes-lydisch	g'- bes"	Acte I scène V 97-101	k + i
94	f25v	Que Cest un plaisirs	doorgecomponeerd	Bes-lydisch	g'- f"	Acte II scène VII 151-154	k
95	f26r	Les Divinitez	AABB	Bes-lydisch	g'- bes"	Acte I scène VI 102-103	i
96	f26r	Air	AABB	Bes-lydisch	a'- bes"	Acte I scène VI 103-104	i
97	f26v	Les Sylvins	AAB	F-groot	f'- bes"	Acte III scène V 177-178	i
98	f26v	La furie	AABB	F-groot	f'- c"'	Acte IV scène VI 243-244	i
99	f27r	Second Air	AABB	F-groot	g'- c"'	Acte IV scène VI 245	i
100	f27r	prelud	doorgecomponeerd	D-groot	a'- b"	Acte II scène V 127-128	i
101	f27r	Les plaisir	doorgecomponeerd	d-dorisch	b'- f"	Acte II scène VII 137-138	k
102	f27r	menuet	AABB	d-dorisch	a'- a"	Acte II scène VI 135	i
103	f27v	Aymez Profitez	AABB	d-dorisch	c"- c"'	Acte II scène VII 140	v
104	f28r	prologue Trompettes	ABACA	C-groot	g'- a"	proloog scène I 5-12	k + i
105	f28v	Choeur	doorgecomponeerd	C-groot	g'- a"	proloog scène I 13-24	k + i
106	f29r	Choeur Celebrez	doorgecomponeerd	C-groot	a'- as"	proloog scène II 30-36	k
107	f29v	Choeur	doorgecomponeerd	C-groot	a'- a"	proloog scène III 56-66	k + i
108	f30r	Air des Trompettes	AABB	C-groot	g'- a"	proloog scène III 52	i
109	f30r	marche des bergers	AABB	C-groot	g'- a"	Acte III scène V 179	i
110	f30r	Menuet Des Musses	AABB	C-groot	g'- bes"	Acte III scène VI 182-183	i
111	f30v	Les forgerons	AABB	C-groot	g'- a"	Acte IV scène III 228	i
112	f30v	Canaris	AABB	C-groot	g'- bes"	Acte V scène III 288-289	i
113	f30v	Rondeaux	AABACA	C-groot	a'- a"	Acte V scène III 287-288	i
114	f30v-f31r	Trio quel bien devez	AABB	C-groot	c"- bes"	Acte III scène VI 180	i
115	f31r	La chasse	ABCDA'A''	C-groot	g'- g"	Acte III scène VI 195-199	k + i
116	f31v	Les Coup besant du marteau	doorgecomponeerd	C-groot	g'- a"	Acte V scène III 276-286	k
117	f32r	Ouverture De Galatee	AABB	g-dorisch	g'- bes"	proloog 1-5	i

118	f32v	Prelud	doorgecomponeerd	g-dorisch	a'- c"'	proloog 33-34	i
119	f32v	Appolon flatte nos veux	AABCDDA	g-dorisch	g'- g"	proloog 41-46	k
120	f33r	Air Grave	AABB	g-dorisch	g'- bes"	proloog 47-49	i
121	f33r	menuet	AABACA	g-dorisch	a'- bes"	proloog 50-51	i
122	f33v	que l' amour qui nous Enchaine	ABCA	g-dorisch	g'- f"	Acte I scène VI 28-29	k
123	f33v	Air adagio	AABB	g-dorisch	g'- bes"	Acte I scène VI 38-40	i
124	f34r	marche	AABB	G-groot	g'- b"	proloog 22-23	i
125	f34r	Air	AABB	G-groot	g'- b"	proloog 32-33	i
126	f34v	Air	AABB	G-groot	g'- b"	Acte I scène VI 44-45	i
127	f34v	zonder titel	AABB	C-groot	g'- a"	proloog 19-20	i
128	f35r	Rigadon Gay	AABB	C-groot	g'- a"	proloog 20-21	i
129	f35r	Air de Diane	AABB	C-groot	g'- a"	proloog 21-22	i
130	f35r	marche pour l'entre le polipheme	ABA	C-groot	c'- c"	Acte I scène VI 46-47	i
131	f35v	Prelud	doorgecomponeerd	C-groot	g'- c"'	Acte III scène VI 112-113	i
132	f35v	Chacone	ABCDE	D-groot	a'- b"	Acte II scène V 76-78	i
133	f36r	marche	ABCDA	D-groot	d'- a"	Acte II scène VI 83-84	i
134	f36r	qu' a Lenvie chacun senpresse	ABCDA	D-groot	a'- b"	Acte II scène VI 85-87	k
135	f36v	Entre des Ciclopes	AABB	D-groot	cis'- e"	Acte II scène VI 97-99	i
136	f36v	Prelud	doorgecomponeerd	d-dorisch	d'- a"	Acte III scène VII 124-125	i
137	f37r	Prelud for Gay	AABB	d-dorisch	a'- c"'	Acte III scène VII 155-156	i
138	f39r	Ouverture du Triomphe de l'amour	AABB	F-groot	f'- bes"	1-6	i
139	f40r	Ouverture du Triomphe de l'amour	AABB	F-groot	f'- c"'	1-6	i
140	f40v	Tranquille ceur	AABB	F-groot	f'- f"	7-9	i
141	f40v	Les mariniez	AABB	F-groot	a'- bes"	19-20	i
142	f41r	Menuet	AABB	F-groot	c"- bes"	21	i
143	f41r	Coeur	AABB	F-groot	f'- g"	22-23	i

144	f41v	Les vents	AABB	g-dorisch	g'- bes"	65-68	i
145	f41v	gowotte (gavotte)	AABB	g-dorisch	b'- c"'	68-69	i
146	f42r	Air	AABB	g-dorisch	a'- bes"	77-78	i
147	f42r	gigue	AABB	g-dorisch	g'- bes"	79-81	i
148	f42v	Entrée	AABB	g-dorisch	g'- bes"	82-84	i
149	f42v	Air	AABB	g-dorisch	g'- bes"	84-85	i
150	f43r	Apolons	AABBB'	g-dorisch	g'- bes"	188-190	i
151	f43r	Air	AABB	g-dorisch	g'- bes"	190-192	i
152	f43v	Entrée	AABB	g-dorisch	g'- bes"	195-196	i
153	f43v	Minnuet	ABACA	g-dorisch	bes'- bes"	204-205	i
154	f44r	Air pour La Jeunesse	AABBCDEF	g-dorisch	g'- bes"	202-203	i
155	f44r	flore	AABB	Bes-lydisch	g'- bes"	197	i
156	f44v	Borree et les vents	AABB	Bes-lydisch	f'- bes"	71-74	i
157	f44v	Boúrèe	AABB	Bes-lydisch	f'- bes"	198-199	i
158	f45r	Sarabande	AABB	Bes-lydisch	bes'- bes"	70-71	i
159	f45r	Prelúde	doorgecomponeerd	G-groot	g'- b"	174	i
160	f45r	Les dieúx marins	AABB	G-groot	g'- b"	58-59	i
161	f45v	Minuet	AABB	G-groot	g'- a"	61-62 en 63-64	i
162	f45v-f46r	Les Songes	AABB	C-groot	g'- b"	115-117	i
163	f46r	Air	AABB	C-groot	g'- bes"	131-132	i
164	f46v	Bacus	AABB	C-groot	g'- a"	151-152	i
165	f46v	Minuet	AABB	C-groot	g'- a"	152-153	i
166	f47r	Chaconne	ABCABDEF	C-groot	a'- bes"	154-157	i
167	f47v	Les plaisirs (geen muzieknotatie)	?	[d-dorisch]	?	[26-27]	[i]
168	f47v	Air	AABB	d-dorisch	a'- bes"	46-48	i
169	f48r	Rondeaux (geen muzieknotatie)	?	[d-dorisch]	?	[36-43]	[k]
170	f48r	Mars	AABB	D-groot	a'- b"	44-46	i

171	f48v	Rondeau	AA'B A'CAA'	D-groot	a'- b"	49-52	i
172	f49r	Ouverture du temple de la paix	AABB	a-klein	gis'- c"'	1-5	i
173	f49v	la grand' entrée	AABB	a-klein	g'- a"	19-21	i
174	f49v	Rondeaú	ABACA	a-klein	a'- a"	21-23	i
175	f50r	gigúe	AABB	a-klein	gis'- b"	44-46	i
176	f50r	Minuet	AABB	a-klein	a'- e"	47	i
177	f50v	Canarie	AABB	C-groot	a'- g"	104-105	i
178	f50v	Canarie	AABB	C-groot	a'- b"	103-104	i
179	f50v	passepiet	AABB	C-groot	g'- a"	125-126	i
180	f51r	gigúe	ABACA	C-groot	g'- b"	143-144	i
181	f51r	Les affricain	AABB	C-groot	g'- g"	149-150	i
182	f51v	Coeur	AABB	C-groot	g'- a"	150-151	k
183	f51v	Air	AABB	C-groot	g'- a"	48-49	i
184	f51v	Minnúet	AABA'	C-groot	g'- g"	127-128	i
185	f52r	Boúre de Basque	AABB	C-groot	g'- bes"	100-101	i
186	f52r	Minnúet	AABB	F-groot	c"- bes"	129	i
187	f52v	Oúvertúre de Rolant	AABB	d-dorisch	a'- c"'	proloog 1-6	i
188	f53r	gavotte	AABB	d-dorisch	a'- bes"	proloog 37-38	i
189	f53v	gigúe	AABB	d-dorisch	a'- c"'	proloog 35-37	i
190	f53v	C'est L'amour (geen muzieknotatie)	?	[d-dorisch]	?	[proloog 39-42]	[k]
191	f54r	Triomphes	doorgecomponeerd	D-groot	a'- b"	Acte I scène VI 35-39	v + i
192	f54v	Les insúlaire	AABB	D-groot	a'- a"	Acte I scène VI 63-66	i
193	f54v-f55r	La marche	AABB	D-groot	a'- b"	Acte I scène VI 31-33	i
194	f55r	Minúet	AABB	F-groot	c"- bes"	proloog 19	i
195	f55r	Minúet	AABB	F-groot	f'- g"	proloog 20	i

196	f55v	Gavotte	AABB	a-klein	gis'- b"	Acte II scène V 118	i
197	f55v	Rondeaux	ABA'CADA	a-klein	gis'- g"	Acte II scène VII 122-128	k
198	f56r	La nosce de vilage	ABCADEA	C-groot	g'- a"	Acte IV scène III 239-240	i
199	f56r	Minúet	AABB	C-groot	g'- g"	Acte IV scène III 245	i
200	f56v	Les Pastre	ABCA'D	C-groot	fis'- g"	Acte IV scène III 246-248	i
201	f56v	Minúet	AABB	C-groot	c"- a"	Acte IV scène III 246	i

Bijlage 2: Titel-koppeling handschrift Berkeley (f1r – f56v) - 1e Ballard-editie

*In kolom 2 geven de nummers de verschillende principes van naamgeving van de werken aan (zie legenda aan het einde van deze bijlage). Deze corresponderen met de vormen van naamgeving , beschreven in paragraaf 2.2.3

Nummer	Titel in handschrift Berkeley	Vorm van naamgeving	Titel herkomst-melodie in eerste Ballard-editie
1	Ouverture D'Armide	1	Armide Ouverture
2	Menuet	3	
3	premier entre	1	Entree
4	Les habitants Chanpestre	7	Gavote
5	menuet pour les hobois	1	Menuet Hautbois
6	Air	5	
7	Rondeau	1	Rondeau
8	Chour en rondeau bouvons armide	1	Choeurs en Rondeau Suivons Armide
9	Canaries	1	Canaries
10	Voyci la charmante retraite	1	Voicy la charmante Retraite
11	Les Demons	7	Air
12	Choeur que dans Temple	1	Que dans le Temple de Memoire
13	air pour les flutes et violons	1	air pour les flutes et violons
14	menuet pour les flutes	1	Menuet flutes
15	Gavotte en Rondeau	1	Rondeau Gavotte
16	Ritournelle	1	Ritournelle
17	Air	5	
18	Air pour la suitte de la haine	1	Air
19	Sarabande en rondeau	1	Sarabande rondeau
20	que la douceur	1	Choeurs en Rondeau Que la douceur
21	Prelud Gravement	1	Prelude
22	Seconde air	1	Second Air
23	Prelud	1	Prelude

24	Prelud	1	Geen titel, maar is een prelude
25	Prelud	1	Prelude
26	Prelud	1	Geen titel, maar is een prelude
27	Premier Air	1	Premier Air
28	Prelud	1	Prelude
29	Prelud	1	Prelude
30	Prelud	1	Prelude
31	Ouverture D'Atys	1	Atys Ouverture
32	Les songe Agreable	1	Les songes agreables
33	Rondeau	3	Air pour les Nymphes de Flore
34	zonder titel	4	Que devant vous tous s’abaisse
35	les Zephirs	1	Entree des Zephirs
36	Prelud	1	Prelude
37	Les mors	7	Entrée des Nations
38	Air	1	Air pour la suite de Flore
39	menuet	1	Menuet
40	La Gloire	1	Quand la Gloire l’appelle
41	Prelud	1	Prelude
42	Gavotte	3	
43	Pour les choeurs	2	Un grand calme est trop falscheux
44	menuet	3	
45	les Songes funeste	1	Entrée des Songes Funestes
46	suite	7	
47	Prelud	1	Geen titel, maar is een prelude
48	Prelud	1	Prelude pour Melpomene
49	Prelud	1	Prelude
50	Air	5	Entrée des Phrygiens

51	Air	1	Second Air des Phrygiens
52	Les Trompettes	6	Premier entrée des Coribantes
53	zonder titel	4	Venez, Reine des Dieux
54	Air	5	Second Entrée
55	Prelud	7	Air pour la Suite de Melpomene
56	Ouverture De Bellerophone	1	Bellerophon Ouverture
57	marche Des Amazzonnes	1	Marche des Amazones et des Solymes
58	menuet	1	Menuet pour les Bergers
59	Les Amazzonnes Combattans	7	Premier Air
60	Les Triomphes	7	Premier Air
61	fanfare	1	Second Air - fanfare
62	Les mesmes	7	Les Plaisirs nous preparer leurs charmes
63	Les Trompettes	3	
64	Rondeau	3	
65	Prelude	1	Prelude
66	marche de la charpe	1	Marche pour l'Entrée
67	menuet	1	Menuet
68	Prelud	1	La Pythie (prelude)
69	Prelud du Roy	1	Prelude
70	Boure	3	Montrons nostre allegresse
71	Prelude	1	Prelude
72	2d Sorcier	2	Second Air
73	Les Sorcier	2	Premier Air
74	Prelud	1	Geen titel, maar is een prelude
75	Marche Des Sacrifice	1	La Marche du Sacrifice
76	Gavotte	3	Le malheur qui nous accable
77	Les Baccante	7	Entrée des Aegipans

78	zonder titel	4	Second Air
79	Les Mesmes	7	Faisons cesser nos alarmes
80	menuet pour quoy	1	Menuet Pourquoy
81	Ouverture D'Ysis	1	Isis Ouverture
82	Le Dieux des Eaux	1	C´est le Dieu des Eaux
83	Les Tritons	1	Deuxieme air des tritons
84	Prelud des musse	1	Prelude des muses
85	Les musse	1	Premier air pour les muses
86	menuet	7	Deuxieme air pour les muses
87	Les ris les Jeux	7	Premier air
88	Bouree	7	Deuxieme air
89	zonder titel	4	Que ces Lieux ont d’attraits
90	Trio; Jupiter	1	Jupiter vient sur la terre
91	L'hiver	1	Prelude l´Hyver
92	Choeur	2	Ne parlons pas toujours
93	Que la Tere	1	Que la terre
94	Que Cest un plaisirs	1	Que c’est un plaisir
95	Les Divinitez	2	Premier air
96	Air	1	Deuxieme air
97	Les Sylvins	1	Air de Sylvains et des Satyres
98	La furie	2	Premier air des parques
99	Second Air	1	Deuxieme air des parques
100	prelud	1	prelude Acte II scène V
101	Les plaisir	1	Les plaisirs les plus doux
102	menuet	7	Entrée pour la jeunesse
103	Aymez Profitez	1	Aimez, profitez
104	prologue Trompettes	1	Prologue Trompettes

105	Choeur	2	Heureux l’Empire
106	Choeur Celebrez	1	Celebrez son grand nom
107	Choeur	2	Hatez-vous, Plaisirs
108	Air des Trompettes	1	Air door trompetten
109	marche des bergers	1	Marche
110	Menuet Des Musses	7	Troisieme air
111	Les forgerons	1	Entrée des forgerons
112	Canaris	3	Deuxieme et dernier air (met canarie ritme)
113	Rondeaux	1	Rondeau - Canaris
114	Trio quel bien devez	1	Quel bien devez
115	La chasse	1	La chasse
116	Les Coup besant du marteau	7	Isis est immortelle
117	Ouverture De Galatee	1	Acis et Galatée Ouverture
118	Prelud	1	Prelude
119	Appolon flatte nos veux	1	Apollon flatte nos voeux
120	Air Grave	1	Air
121	menuet	1	Menuet
122	que l' amour qui nous Enchaine	1	Que l’ amour qui nous enchaine
123	Air adagio	1	Premier air
124	marche	1	Marche – seconde entrée
125	Air	1	Air
126	Air	1	Air
127	zonder titel	4	Premiere entrée
128	Rigadon Gay	1	Rigaudon 1 de Galathée
129	Air de Diane	1	Air
130	marche pour l'entre le polipheme	1	Marche pour l’ entrée de Polipheme
131	Prelud	1	Prelude

132	Chacone	1	Chaconne
133	marche	1	Marche
134	qu' a Lenvie chacun senpresse	1	Qu’a l’envy chacun se presse
135	Entre des Ciclopes	1	Entrée des Ciclopes
136	Prelud	1	prelude
137	Prelud for Gay	7	Air
138	Ouverture du Triomphe de l'amour	1	Triomphe de l’Amour Ouverture
139	Ouverture du Triomphe de l'amour	1	Triomphe de l’Amour Ouverture
140	Tranquille ceur	1	Tranquilles coeurs
141	Les mariniez	7	Premier Entrée des Graces
142	Menuet	1	Menuet pour les mesmes
143	Coeur	7	Deuxieme menuet pour les mesmes
144	Les vents	1	Air pour l ‘entrée de Boree et de quatre vents
145	gowotte (gavotte)	1	Gavotte pour Orithie et ses Nymphes
146	Air	5	Entrée des Nymphes de Diane
147	gigue	3	Deuxieme Air pour les Nymphes de Diane
148	Entrée	1	Entrée d’Endimion – premier air
149	Air	1	Deuxieme Air pour Endimion
150	Apolons	1	Entrée d’Apollon
151	Air	1	Deuxieme air pour les mesmes
152	Entrée	7	Second Air pour les mesmes
153	Minnuet	3	Deuxieme air pour les mesmes
154	Air pour La Jeunesse	1	Premier air pour la Jeunesse
155	flore	1	Entrée de Flore- premier air
156	Borree et les vents	1	Air pour Borée et les quatre Vents
157	Boúrèe	3	
158	Sarabande	3	

159	Prelúde	1	Prelude pour Mercure
160	Les dieúx marins	1	Entrée des dieux Marins
161	Minuet	1	Menuet pour les mesmes
162	Les Songes	1	Entrée des Songes
163	Air	5	Entrée des Cariens
164	Bacus	1	Entrée de Bacchus
165	Minuet	1	Menuet pour les mesmes
166	Chaconne	1	Chaconne pour les mesmes
167	Les plaisirs (melodieloos)	[1]	[menuet pour les plaisirs] ?
168	Air	1	Air pour les Amours et les Guerriers
169	Rondeaux (melodieloos)	[3]	[C'est pour l'amour que tous les coeurs sont faits] ?
170	Mars	1	Air - Entrée de Mars et de Guerriers
171	Rondeau	3	Entrée de Mars et des Amours - Air
172	Ouverture du temple de la paix	1	Temple de la paix Ouverture
173	la grand' entrée	1	Entrée de Bergers et Bergeres
174	Rondeaú	1	Rondeau
175	gigúe	1	Gigue
176	Minuet	1	Menuet
177	Canarie	1	Canaries
178	Canarie	1	Canaries
179	passepiet	1	Passepied
180	gigúe	3	Entrée des Sauvages de l'Amerique - Rondeau
181	Les affricain	1	Second Air des Ameriquains
182	Coeur	1	Choeur des Ameriquains
183	Air	5	
184	Minnúet	1	Menuet
185	Boúre de Basque	3	Entrée des Basques

186	Minnúet	1	Menuet
187	Oúvertúre de Rolant	1	Roland Ouverture
188	gavotte	1	Gavotte
189	gigúe	1	Gigue –seconde entrée
190	C'est L'amour (melodieloos)	[1]	[C'est l'Amour qui nous menace]?
191	Triomphes	1	Triomphez, charmante Reine
192	Les insúlaire	2	
193	La marche	1	Marche
194	Minúet	1	Menuet – premiere entree
195	Minúet	1	Menuet
196	Gavotte	1	Gavotte – entree
197	Rondeaux	3	Que pour jamais
198	La nosce de vilage	1	Une nopce de Village – Marche
199	Minúet	1	Menuet
200	Les Pastre	1	Entrée des Pastres,
201	Minúet	3	Zonder titel – hautbois

Legenda:

1) De titel is letterlijk, of in verbasterde vorm overgenomen van de herkomstmelodie.
2) De titel is afgeleid van een tekstpassage of van personages binnen dezelfde scène waarin deze melodie voorkomt.
3) De titel geeft de dansvorm weer, te herkennen aan het ritme, maatsoort of de frasestructuur terwijl de melodie in het werk van herkomst een andere of geen titel draagt.
4) De melodie in het handschrift Berkeley draagt geen titel, maar heeft wel een titel in het oorspronkelijke werk.
5) In handschrift Berkeley draagt de melodie de titel *Air*, maar in het oorspronkelijke werk is dat niet het geval.
6) Imitatie van een bepaald instrument.
7) Geen verklaring voor de titelkeuze.

Bijlage 3: Selectie van concordanties van melodieën in handschrift Berkeley f1r – f56v

Deze selectie bevat alle melodieën uit het Lully-gedeelte waar concordanties van zijn aangetroffen in de NLB, al dan niet met behulp van de incipit-invoer in *Speelplaats.* Deze concordanties zijn ***cursief*** vermeld. De concordanties die van diezelfde melodieën zijn aangetroffen binnen RISM zijn **romein** vermeld.

Titel	Zonder titel
Nummer HSBerkeley	34
Melodienorm	Que devant vous tous s'abaisse
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Que devant vous tous s'abaisse	Viool 1-partij Atys, Acte II scene IV *Choeurs Que devant vous tous s'abaisse* uitgave Christophe Ballard, Parijs, ([1689]), Pag. 153-155
Pourquoi le ciel vous a-t-il fait	US-Cn VM1730.R295 ([1715]), p.139
Zonder titel	US-LAum Ms 41 ([xx]),p.13
Que devant vous tout S'abaisse	US-Cn VM350.B113t ([1700-1724]), f.128r
Que devant vous tout s'abaisse	D-Lr Mus.ant.pract. 1198 ([1687]), p.79
Minuet	*HsBkJGHML Ms890[1686 ca.], f80v (nr. 89)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Gavotte
Nummer HSBerkeley	42
Melodienorm	Atys Gavotte Acte IV scene V
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
	Viool 1-partij Atys, Acte IV scene V uitgave Christophe Ballard, Parijs, ([1689]), Pag. 251-252
Gavotte	D-Dl Mus.1827-F-6[(1700-1720)],
Simphonie	S-Skma Bs-R ([1757]), p.201-208
Gavot	*HsBkJGHML Ms890[1686 ca.], f81v (nr. 90)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Pour les choeurs
Nummer HSBerkeley	43
Melodienorm	Un grand calme est trop falscheux
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Un grand calme est trop falscheux	Viool 1-partij Atys, Acte IV scene V uitgave Christophe Ballard, Parijs, ([1689]), Pag. 253-255
Gavotte - des Cours	D-Lr Mus.ant.pract. 1198 ([1687]), p.81
Gavot	*HsBkJGHML Ms890 [1686 ca.], f81r (nr. 91)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Suite
Nummer HSBerkeley	46
Melodienorm	Atys suite Acte III scene IV
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Zonder titel	Viool 1-partij Atys, Acte III scene IV uitgave Christophe Ballard, Parijs, ([1689]), Pag. 197-199
zonder titel	Z D-Dl Mus.1827-F-6[(1700-1720)],
Les songes funestes d'atis	GB-Cu MS.Add.9565 ([1680-1700]), p.46-48
Les Songes funeste d'atis	US-BEm MS 777 ([1689]), f.31Ar-32Ar
Songe	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.52-53
Air des Songes funestes Datis	D-SWl Mus.619 ([1700-1710]), f.80v-81r
Datio 14	*HsCourt1690 [1674-1690 ca.], (nr 10)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Ouverture De Bellerophone
Nummer HSBerkeley	56
Melodienorm	Bellerophon Ouverture
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Ouverture Bellerophon	V1-partij proloog uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1679. Pag. 1-2
Ouverture de Bellerophon	B-Bc 24089 ([1740-1760])f.14v-15r
Septieme Suitte C Sol ut tierce majeur	B-Bc 73139 [(1700-1799)], p.27-31
Ouverture de Bellerophon	US-Cu MS 438 ([1690-1699)],
Ouverture	US-Eu M1500.L84 B4 ([1690-1710]),
Ouverture de Bellerophon	US-U M782.1.L960 ([1712]), p.133-148

Ouverture de Bellerophon	US-BEm MS 446 ([xx]),
Ouverture de Bellerophon	US-BEm MS 777 ([1689]), f.5Ar-6Ar
Bellerophon	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.41 - i
ouverture de bell orophone	B-Bc 50775 ([xx]), p.90-93
De Verongelijckte ofte ongeluckige/ "Hoe ghij Clovis mij behaeght"	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.28v-30v (nr. 37)*
"Als ick sucht vol.van ongenucht tot Jesu"	B-Br Ms II 1486 Mus ([1690-1700]), p.131-132
Bellerophon	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.1-11
ouuerture de L'opera debellerophon	PL-Wn Mus.1280 ([1700-1750]),f.13r-15r
Ouverture de Bellerophon	D-SWl Mus.619 ([1700-1710]), f.77v-78r
Vermeldingen zonder muzieknotatie	*Vaert wel goddin / die ick bemin* *HsAntwSB 636783 ([1696]), p37 [nr. 36] ?*

Titel	marche Des Amazzonnes
Nummer HSBerkeley	57
Melodienorm	Marche des Amazones et des Solymes
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Marche des Amazones et des Solymes	V1-partij Bellerophon Acte I scene IV uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1679. Pag. 36-37
trompette de bellerophon – rondeau	US-BEm MS 777 ([1689]), f.11Ar
Rondeau	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.1-11
Rondeau	PL-Wn Mus.1280 ([1700-1750])f.15v-16r
Zonder titel	D-SWl Mus.619 ([1700-1710]), f.105r
Zonder titel	GB-Lbl Add. 17853 ([1680-1700]), f. 5r-5v
Rondux	*HsHanekuijk1703 ([1703+]), p38 (nr. 86)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	menuet pour quoy
Nummer HSBerkeley	80
Melodienorm	Pourquoy n'avoir pas le coeur tendre?
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Menuet	V1-partij Bellerophon proloog uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1679. Pag. 16
Waar moogen de Gekken na vraagen	*HBoerenl Roger(2)1712 ([1712+]), p1 [nr. 4]*
Waer mooge de gekke na vraagen	*HBoerenl Mortier(2)1709 ([1709]), p2 [nr. 5]*
Lief, is 'er uw hartje niet téder?	*Pels Mz1717 (1717), p49 [nr. 26]*
Waar mogen de gekken na vraagen?	*Pels Mz1717 (1717), p128 [nr. 61a]*
Hoorentjes zouden u passen	*Pels Mz1717 (1717), p129 [nr. 61b]*
AIR 200	Foire(1)1968(1737) (1737), 003: p390 [nr. 287]
Vermeldingen zonder muzieknotatie	*Zotje, wat doeje? waar benje? ApKermisg(2)1750 ([1750 ca.]), p67 [nr. 55]*

Titel	Trio Le Dieux des Eaux
Nummer HSBerkeley	82
Melodienorm	Isis Premier air des Tritons of C´est le Dieu des Eaux
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Premier air des Tritons/ C´est le Dieu des Eaux	V1-partij Isis proloog scene II uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 25/26
	B-Bc 24089 ([1740-1760]), f48v, 38r, 24v
Ach wat is het zoet daer twee beminnen	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f87v [nr. 97]*
Air	GB-Ob MS. Mus. Sch. C.44 ([1650-1699]), f125r-f125v, f127r-f127v, 126r
Wel ik wil der mij dan naer gaen stellen	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f88r [nr. 97] (2e strofe??)*
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p58
Ach wat is het zoet daer twee beminnen	*SweertsBEM1709 ([1709]), p21 (nr. 14)*
Ik wil op Venus Snaren niet meer vedelen	*Coll Nijhoff ([177 ca.}), p887 (nr. 378)*
Ag, wat is het zoet daar twee beminne	*ThMinnewit(1)1708 ({1708]), p160 (nr. 88)*
'k Wil op Venus snaaren niet meer veedelen	*SweertsBEM1709 ([1709]), p129 (nr. 70)*
Ick wil op Venus snaren	*ThMinnewit(3)1711a ({1711]), p61 (nr. 32)*

niet meer vedelen	
Liefste Lief ik kan 't my niet versinnen	*HaJonker1717 ({1717]), p42 (nr. 24)*
'k Weet niet of ik Baghus zal verlaten	*Rosseau VMS1730 ([1730 ca. ?]), p63 (nr. 31)*
Hadie dan Venus met al u dertelheden	*Rosseau VMS1730 ([1730 ca. ?]), p65 (nr. 32)*
Ha! Koele wyn ik moet u eens vatten	*Rosseau VMS1730 ([1730 ca. ?]), p101 (nr. 52)*
Weg, weg Dronkers die uw lyf en leven	*Rosseau VMS1730 ([1730 ca. ?]), p102 (nr. 53)*
Ik hou wel van een zoet en poezel Meisje	*Rosseau VMS1730 ([1730 ca. ?]), p125 (nr. 66)*
Air 147	*Foire(1)1968(1737) ([1737]), 003: p386 (nr. 234)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Les musse
Nummer HSBerkeley	85
Melodienorm	Isis Premier air pour les muses
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Premier air pour les muses	V1-partij Isis proloog scene III uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 45-46
Ach heleas hoe dwaes/ voegt soort bij soort dan is 't soo 't hoort	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f41v-f42r (nr.*
Air	GB-Ob MS. Mus. Sch. C.44 ([1650-1699]), f125r-f125v, f127r-f127v, 126r
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p54-57
Air	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.42-44 - i
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	menuet
Nummer HSBerkeley	86
Melodienorm	Isis Deuxieme air pour les muses
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Deuxieme air pour les muses	V1-partij Isis proloog scene III uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 46-47
	GB-Lbl Add. 17853 ([1680-1700]), f11v
Air	GB-Ob MS. Mus. Sch. C.44 ([1650-1699]), f125r-f125v, f127r-f127v, 126r
Menuet	*HBoerenl Roger (2) 1712 [1712+], p.19 (nr. 82)*
Menuet Gij ziet vrolijk	*HsCourt1690 [1674-1690 ca.] (nr. 12)*
Menuet	*HBoerenl Mortier(2)1709 ([1709]), p26 [nr. 85]*

Gy ziet vrolyk de harten in pyn	*Pels Mz1717 (1717), p29 [nr. 14]*
Minuet op de Schoonheid	*Elsland Gez1738 (1738), p253 [nr. 101]*
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p54-57
Menuet	US-BEm MS 778 ([1686]), p236-237
Menuet	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.42-44 - i
Vermeldingen zonder muzieknotatie	*Krispyn zingt Croix KM1674 (1674), p55 [nr. 6]* *Bely zit en naayt by een kleerbén mét Linden, én zingt. Lingelbach OS1687 (1687), p1 [nr. 1]* *Minnaers-Liedt CupMZ1707 (1707), p69 [nr. 66]* *Lentekroon Hoogstraten ZeStiLi1708 (1708), p128 [nr. 90]* *Minnaers Liedt ThMinnewit(2)1710a (1710), p20 [nr. 14]* *Een Schoone Minne-Klacht GrNiHBootsgezel17xxb ([1733- 1760]), p20 [nr. 10]*

Titel	Zonder titel
Nummer HSBerkeley	89
Melodienorm	Que ces Lieux ont d'attraits
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Que ces Lieux ont d'attraits	V1-partij Isis, Acte II scene VII uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 143-147
	B-Bc 24089 ([1740-1760]), f16 v (nr.31), f39v-f40r (nr. 83)
Aria	D-Lr Mus.ant.pract. 1198 ([1687]), p132
	D-W Cod. Guelf. 295 Mus. Hdschr. ([1697]), (nr. 29)
	GB-Ob MS. Mus. Sch. C.44 ([1650-1699]), f125r-f125v, f127r-f127v, 126r
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p54-57
	S-VX Mus.Ms 6 ([1698-1716]), f9v-f10r (nr. 17)
O doelwit	*HsBkJGHML Ms890 [1686 ca.], f80v (nr. 88)*
Jupyn, wy zyn bereid	*Pels Mz1717 (1717), p208 [nr. 94]*
Que ces lieux	*I-HsGresse ([1680 ca.]), 2f24v [nr. 40]*
Waartoe dit vuil gespot	*Gargon NTV1686 (1686), p29 [nr. 13]*
Les Veules/ de rommelpot	*HsHanekuijk1703 (1703 vanaf), p20 [nr. 33]*
Juffrouw petiet	*HBoerenl Mortier(3)1709 ([1709]), p20 [nr. 56]*
Juffrouw Petiet	*HBoerenl Roger(3)1712 ([1712+]), p17 [nr. 50]*
O doelwit van myn Min	*Pels Mz1717 (1717), p7 [nr. 4]*
Kom laat ons vrolyk zyn	*Pels Mz1717 (1717), p120 [nr. 57]*
Jupyn, wy zyn bereid	*Pels Mz1717 (1717), p208 [nr. 94]*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	*Jupyn, wy zyn bereid Meyer VN1679 (1679), p1 [nr. 2]* *t' Samen-spraeck tusschen een Joncker en een Harderin ItKwakzalver1694 (1694), p38 [nr. 21]* *De Verliefde Minnaer CupMZ1707 (1707), p11 [nr. 10]* *Al weer een Blaeuwe scheen CupMZ1707 (1707), p24 [nr. 25]*

	Minnende 't Samenspraek CupMZ1707 (1707), p31 [nr. 34] *Tegen-Zang CupMZ1707 (1707), p32 [nr. 35]* *Ach! wierd ik eens bemint CupMZ1707 (1707), p42 [nr. 43]* *Hoe lang zult gy me nog Hoogstraten ZegGoLi1709 (1709), p43 [nr. 12a]* *Hoe lang zult gy me nog Hoogstraten ZegStiLi1708 (1708), p102 [nr. 73]* *O Doelwit van myn min ThMinnewit(1)1708 (1708), p56 [nr. 30]* *Min-Gezang, en Tegen-Zang ThMinnewit(2)1710a (1710), p18 [nr. 12]* *Tegen-Zang ThMinnewit(2)1710a (1710), p19 [nr. 13]* *Zang aan Cloris ThMinnewit(3)1711a (1711), p93 [nr. 55]* *Samenspraak tussen Amintas en Silvia NiHaParnassus1712 ([1711+]), p36 [nr. 15]* *XLVIII Zang aan Kloris VrZanggodin1713 (1713), p107 [nr. 91]* *LXXII Drink-Sang VrZanggodin1713 (1713), p151 [nr. 131]* *O! Philemon naar gaat Westerhooven ZNG1716 (1716), p55 [nr. 18]* *Al weer een Blauwe Scheen Gaarkeuken1746 (1746-1747), 2p33 [nr. 54]* *Ach, wierd ik eens bemind Gaarkeuken1746 (1746-1747), 2p35 [nr. 56]* *Reeden en Weerreeden ApKermisg(2)1750 ([1750 ca.]), p50 [nr. 37]* *Berouw komt dikwyls te laet ApNwjg(2)1753 (1753), p41 [nr. 28]* *Men moet eens beminnen ApNwjg(2)1753 (1753), p55 [nr. 36]* *Bede om een kusje ApNwjg(2)1753 (1753), p111 [nr. 69]* *Ach schoone Jonge Maagd ZZwaan1759 (1759), p14 [nr. 6]* *Geen grooter vreugd men zag GrietensGoeyse VBO1940(1789) (1940), p329 [nr. 93]*

Titel	Trio; Jupiter
Nummer HSBerkeley	90
Melodienorm	Jupiter vient sur la terre
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Jupiter vient sur la terre	V1-partij Isis Acte I scene VI uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 105-112
Jupiter	US-BEm MS 777 ([1689]), f2Av-f3Ar
Jupiter vient sur la Terre	US-NH Misc. Ms. 170, Filmer 33 ([1680]), p4
Jubeder	*HBoerenl Roger(12) 1713 [1713+], p16 (nr. 49)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	L'hyver
Nummer HSBerkeley	91
Melodienorm	Isis Prelude l´Hyver IV scene I
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Zonder titel	V1-partij Isis Acte IV scene I uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 215-216
	B-Bc 24089 ([1740-1760]), f48v-f49r, f38v, f24v-f25r
Entrée	D-LEm Becker II.2.35 ([1700]),
Air des trembleurs	GB-Lbl Eg. 816 ([1744]), f218v-f219r (nr.131)
Les Trembleurs	*Foire(1)1968(1737) ([1737]), 001: p118 (nr. 61)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Aymez Profitez
Nummer HSBerkeley	103
Melodienorm	Aimez, profitez
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Aimez, profitez	V1-partij Isis Acte II scene VII uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 140
	B-Bc 24089 ([1740-1760]), f16v-f17r (nr.32), f41v-f42r (nr. 87)
Aimez profitez du temps	GB-Lbl Add. 17785 ([1730-1800]), f208v-f209v
Ay mez profitez	*I-HsGresse ([1680 ca.]), 2f23r (nr. 38)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Air des Trompettes
Nummer HSBerkeley	108
Melodienorm	Isis Air proloog scene III
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Air	V1-partij Isis proloog scene III uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 52
Les trompestes deux	D-Rtt Inc. IIIc/4 (]1700-1710]), f1v
	D-SWl Mus.619 ([1700-1710]), f71r
	D-W Cod. Guelf. 267 Mus. Hdschr. ([1690-1699]), (nr. 6)
Trompet	*HsBkJGHML Ms890 [1686 ca.], f80r (nr. 85)*
	GB-Lbl Add. 47446 ([1720-1750]), f49v
Menuet	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.42-44 – i
Air pour les Trompettes	GB-Lbl Add. 17853 ([1680-1700]), f7v
Marche	D-W Cod. Guelf. 296 Mus. Hdschr ([1700-1732]), (nr. 28)
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Canaris
Nummer HSBerkeley	112
Melodienorm	Deuxieme et dernier air
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Deuxieme et dernier air	V1-partij Isis Acte V scene III uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 288-289
Canarie	GB-Lbl Add. 23623 ([1620-1690]), f36r
Air	GB-Ob MS. Mus. Sch. C.44 ([1650-1699]), f125r-f125v, f127r-f127v, 126r
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p59
2e air pour les Egyptiens	GB-Lbl Add. 17785 ([1730-1800]), f37r
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Rigadon
Nummer HSBerkeley	128
Melodienorm	Rigaudon 1 de Galathée
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Rigaudon 1 de Galathée	V1-partij Acis proloog uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1686. Pag.20-21
Rigaudon	D-B Am.B 475 ([1800]), f7v
rigodon	D-W Cod. Guelf. 267 Mus. Hdschr. ([1690-1699]), (nr. 27)
rigdoon	GB-Lbl Add. 52363 ([1704-1707]), f40v-f41r
Riguaudon	US-BEm MS 778 ([1686]), p138-139
Ach schoon Carloo	*HBoerenl Roger(4)1709 [1709], p2 (nr. 4)*
Ach schoon Carloo	*HBoerenl Mortier(4)1709 [1709], p2 (nr. 4)*
Rigadon de Galathee	*HsDHNMI 21K17 ([1730 ca.]), [p198] [nr. 229]*
La Rigadon de Galathée	*ContraDansen1735 ([1735 ca. ?]), p4 [nr. 5]*
Rigaudon de Galathé	*HsVolksmelodieën (1755-1773), [p83] [nr. 191]*
Rigadon de Galathe	*HsVolksmelodieën (1755-1773), [p131] [nr. 314]*
Rigadon d' Galathee	*HsUtUB MSo7 ([1760 ca.]), p96 [nr. 191]*
Rigodon de Galate	*NiHSchouwburg(5)1760 ([1760]), p18 [nr. 54]*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	*Schoon Amarant. Op Batavia ItKwakzalver1694 (1694), p54 [nr. 29]* *Op een nieuwe Opera ItKwakzalver1694 (1694), p92 [nr. 49]* *Schoon Amarant KonLb1695 (1695), p7 [nr. 3]* *alsoo t' begint. ettcha. HsAntwSB 636783 (1696), p188 [nr. 140]* *Van een nieuwe Opera NiVGrWV1719 (1719), p75 [nr. 44]* *Ik drink den Wyn NiGrHoornsLb1725 ([1725 ca.]), p288 [nr. 166]* *Ami sçai-tu? ApVastenavg1750 ([1750 ca.]), p53 (nr. 45)* *Van een nieuwe Opera. &c Gaarkeuken1746 (1746-1747), 3p26 [nr. 98]* *Schoon Amarant OrVreugdemaal1747 (1747), p13 [nr. 4]* *Za kom myn vriendt, TempelZG1750 (1750), p65 [nr. 39]*

	Rigodon ApNwjg(2)1753 (1753), p119 [nr. 73] *Schoon Amarant. Op Batavier Scheurleer VV(2)1914 (1914), p358 [nr. 23]*

Titel	Air de Diane
Nummer HSBerkeley	129
Melodienorm	Acis Air proloog in C 2/2
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Air	V1-partij Acis proloog uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1686. Pag.21-22
Bourée	D-W Cod. Guelf. 267 Mus. Hdschr. ([1690-1699]), (nr. 28)
2me Rigodons	PL-Wn Mus.1280 ([1700-1750]), f6v
De Scheydingh/ Vaerwel mijn alderliefste ziel	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f62v (nr. 74)*
Rigaudon 2 de Galatée	*Foire(1)1968(1737) (1737), 002: p255 [nr. 198]*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Chacone
Nummer HSBerkeley	132
Melodienorm	Acis Chaconne Acte II scene V
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Chaconne	V1-partij Acis Acte II scene V uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1686. Pag. 76-78
Chaconne	D-Dl Mus.1827-F-31 ([1700-1720]),
Chaconne	D-Dl Mus.1827-F-33 ([1700-1720]), (nr. 15)
Chaconne de Galatee	GB-Cu MS.Add.9565 ([1680-1700]), p 38-40
Chaconne de Galatée	US-BEm MS 775 ([1750-1774]), p 206-207
Air d'Acis et Galatée	US-Su ML96. A75 ([1700-1710]), p 115-131
Chaconne d'acis et de galatée	Us-AAu M1507.P735 17- ([xx]) f21v-f22r
Chaconne de Galatée	US-BEm MS 778 ([1686]), p 52-53
Chaccone de Gallade	S-Sk S 173 ([1700]), f48v-f49r
Chaconne de Galothe	D-SWl Mus.619 [1700-1710]), f105v
Gun `o vorstin	*Sweerts MZ (1) 1694 ([1694]), p50 (nr. 35)*
Politionel	*HsVolksmelodieën ([1755-1773]), p239 (nr. 583)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Ouverture du Triomfe de Lamour
Nummer HSBerkeley	138
Melodienorm	Triomphe de l'Amour Ouverture
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Ouverture	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag. 1-6
Ouverture	US-BEm MS 451 ([1775-1800]),
Ouverture	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
Ouuerture	US-BEm MS 153 ([1701-1725]),
Ouverture	US-Cu MS 438 ([1690-1699]), f.81v-95v
Overture	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p.123-136
Ouverture	US-U M782.1.L960 ([1712]), p.177-200
Ouuerture	US-BEm MS 777 ([1689]), f.14Ar-15Ar
Ouverture	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.48-49 - i
Ouverture	B-Bc 27220 ([1690-1699]), p.130-136
Ouverture	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.186-203
Ouverture	B-Bc 73139 ([1700-1799]), p.47-50
Ouverture	D-SWl Mus.619 ([1700-1710]), f.78v-79v
NLB011074_01	*HsCourt1690 ([1674-1690 ca.]), (nr. 1)*
Le triomph de l'amour	*HsHanekuijk1703 ([1703 -]) p8 (nr. 4)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	*'k Ben ny vry/Van de slaverny Sweerts BEM1709 ([1709]), p139 (nr. 76)*

Titel	Tranquille ceur
Nummer HSBerkeley	140
Melodienorm	Tranquilles coeurs
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Ritournelle – Tranquilles coeurs	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag. 7-9 en 10
	B-Bc 24089 ([1740-1760]), f.47v, 37r, 23v
Ritournelle	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
	GB-Lbl Add. 17853 ([1680-1700]), f. 15r
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p.123-136
Tranquilles coeurs préparez-vous	US-Cn VM1730.R295 ({1715]), p.263
Tranquilles coeurs préparez-vous	US-Cn Case MS oM1507.L8 ([1700-1799]), f.1r-13v
tranquil coeur	US-BEm MS 777 ([1689]), f.23Av
Tranquilles coeurs préparez-vous	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.48-49 - i
Tranquilles coeurs préparez-vous	S-Uu Vok. mus. i hs. 18:10 ([1690]),
Rittornelle	S-Uu Vok. mus. i hs. 28:2b ([1680]),
	US-NH Misc. MS 170, Filmer MS 6 ([1680]),
Tranquilles coeurs	D-B Mus.ms. 13261 ([1770]), f.1r

préparez-vous	
Ritournelle	CDN-Lu GM/AR 746 ([xx]), (no 12)
Ritt[ornell]o.	D-W Cod. Guelf. 270 Mus. Hdschr. ([xx]), (Nr. 13)
Tranquilles coeurs préparez-vous	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.186-203,
De eerst Getroude/ In 't schoonste hof	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.44v-45r (nr. 56)*
Wat baet het sien ver van genieten	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.27v-f28r (nr. 36)*
Tranquille Coeur	*HBoerenl Roger(10)1713 ([1713+]), p4 (nr. 12)*
Wat Vreugde gevoelt mijn minnend hart	*Sweers MZ(1)1694 ([1694]), p54 (nr. 37)*
Regeerster van mijn ziel en hart	*Sweers MZ(1)1694 ([1694]), p52 (nr. 36)*
Tranquille coeur	*HsHanekijk1703 ([1703+]), p9 (nr. 5)*
Den Honderd-Drie-en-Dertigsten Psalm	*Gargon NTV1686 (1686), p95 [nr. 37]*
Oud Mal van Goris en Guurtje	*Buitenleven1716a (1716), p16 [nr. 7]*
Het lust my, op een droeven Toon	*Elsland Gez1738 (1738), p260 [nr. 104]*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	109 vermelingen zonder notatie in NLB

Titel	Les mariniez
Nummer HSBerkeley	141
Melodienorm	Triomphe l'Amour Premier Entrée des Graces
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Premier Entrée des Graces	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag.19-20
Entrée des Graces	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
	GB-Lbl Add. 17853 ([1680-1700]), f. 15r
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p.123-136
Premiere Entree	S-Uu Vok. mus. i hs. 28:2b ([1680]),
	US-NH Misc. MS 170, Filmer MS 6 ([1680]),
Premiere Entrée des Graces,…	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.186-203,
De Weergalm/Het hemelsch soet geluydt	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.25v-26r (nr 34)*
Les graces	*HsHanekijk1703 ([1703+]), p9 (nr. 5b)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Menuet
Nummer HSBerkeley	142
Melodienorm	Triomphe l'Amour Menuet pour les mesmes I
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Menuet pour les mesmes	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag. 21
Menuet	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
	GB-Lbl Add. 17853 ([1680-1700]), f. 15r
Minuet	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p.123-136
Menuett	S-Uu Vok. mus. i hs. 28:2b ([1680]),
	US-NH Misc. MS 170, Filmer MS 6 ([1680]),
Menuet pour les Mesmes	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.186-203,
Tis al windt voor die bemindt/Vrolijcke vogeltjes	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.42v-43r (nr. 54)*
Minuet	*HsHanekijk1703 ([1703+]), p9 (nr. 6)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Coeur
Nummer HSBerkeley	143
Melodienorm	Triomphe l'Amour Deuxieme menuet pour les mesmes
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Deuxieme menuet pour les mesmes	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag. 22 - 23
Menuet alternat	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
Menuet	US-BEm MS 777 ([1689]), f.24Ar
Deuxiesme Menuet pour les Mesmes	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.186-203,
Minuet	*HsHanekijk1703 ([1703+]), p9 (nr. 7)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Gowotte (gavotte)
Nummer HSBerkeley	145
Melodienorm	Gavotte pour Orithie et ses Nymphes
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Gavotte pour Orithie et ses Nymphes	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag. 68-69
Gavotte	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
	GB-Lbl Add. 17853 ([1680-1700]), f. 17v
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p.123-136
Gavotte pour Orithye	S-Uu Vok. mus. i hs. 28:2b ([1680]),

& les Nymphes	
	US-NH Misc. MS 170, Filmer MS 6 ([1680]),f.4r, 3r, 3r
Gavotte	B-Bc 27220 ([1690-1699]), p.164-165
Air du triomphale de lamour	D-W Cod. Guelf. 302 Blank. ({1666-1699]), (Nr. 18)
Gavotte pour Orithie et ses Nymphes	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.186-203,
Zoet bevalligh Cupidootje	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.45v-46r (nr. 57)*
Schoone Zonnen, heldre lichten,	*Sweerts BEM1709 ([1709]), p36 [nr. 23]*
Bruyloftszang	*Burg Mengelzangen1717 (1717), p178 [nr. 94]*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	*Vrinden laat ons vrolyk wezen / By de Liefde, by de wyn Sweerts BEM1709 ([1709]), p38 [nr. 24]* *Vryster-klachten Burg Mengelzangen1717 (1717), p230 [nr. 119]* *Bruyloftszang NThMinnewit(2)1731 (1731), p50] [nr. 37]* *Vryster-klachten NThMinnewit(2)1731 (1731), p74 [nr. 56]*

Titel	gigue
Nummer HSBerkeley	147
Melodienorm	Triomphe l'Amour Deuxieme Air pour les Nymphes de Diane
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Deuxieme Air pour les Nymphes de Diane	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag. 79-81
Air	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p.123-136
	US-NH Misc. MS 170, Filmer MS 6 ([1680]), f.4v, 3v, 3v
Deuxiesme Air pour les Nymphes de Diane	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.186-203,
Getrouwe Min/Schoon mij Bellinde noijt weder beminden	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.46v-47r (nr. 58)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	flore
Nummer HSBerkeley	155
Melodienorm	Triomphe l'Amour Entrée de Flore
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Entrée de Flore-premier air	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag. 197
Gavotte	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
	GB-Lbl Add. 29283-29285 ([1682-1691]), f.54r, 53r, 53r
De Droefhijdt/Laet mijn treurige gedaghten	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.4v-5r (nr. 5)*

dogh ontlasten	
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Bourée
Nummer HSBerkeley	157
Melodienorm	Triomphe l'Amour Bourée
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Zonder titel	V1-partij Le triomphe de l'amour uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1681. Pag. 198-199
Bourée	D-Dl Mus.1827-F-13 ([1705-1720]),
	GB-Lbl Add. 29283-29285 ([1682-1691]), f.54r, 53r, 53r
	US-NH Misc. MS 170, Filmer MS 6 ([1680]), f.8v, 7v, 8r
	GB-Ob MS. Mus. Sch. E.443-446, F.570 ([1650-1750]), p.123-136
De Smeeckende/ O goon verschoon mijn liefd bekroon mijn sughten	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.5v-6r (nr. 6)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	La grandentrée
Nummer HSBerkeley	173
Melodienorm	Temple de la paix Entrée de Bergers et Bergeres
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Entrée de Bergers et Bergeres	V1-partij Du temple de la paix uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag.19-21
Entrée	D-Dl Mus.1827-F-21 ([1710-1725]),
Entrée	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.31-34
Entrée	CZ-KRa A 4826 ([1690]),
Entrée de Bergers et Bergeres	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.204-213
De Edelmoedige Weijgeringen/ Ach hoe is 't hert verwerdt in smerdt	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.57v-58r (nr. 69)*
Hij sal haar minnelijk ontfangen	*HBoerenl(11)1713 ([1713+]), p6 (nr. 13)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Rondeaú
Nummer HSBerkeley	174
Melodienorm	Temple de la paix Rondeau
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Rondeau	V1-partij Du temple de la paix uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 21-23
Rondeau	D-Dl Mus.1827-F-21 ([1710-1725]),
Rondeau	US-LAum Ms 41 ([xx]), p.31-34
Rondeau	CZ-KRa A 4826 ([1690]),
De Schuwe/ Schoon ghij koudt niet en houdt van te beminnen	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.58v-59r (nr. 70)*
Rondeau	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.204-213
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	gigúe
Nummer HSBerkeley	180
Melodienorm	Temple de la paix Entrée des Sauvages de l'Amerique
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Entrée des Sauvages de l'Amerique - Rondeau	V1-partij Du temple de la paix uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 143-144
Rondeau	D-Dl Mus.1827-F-35 ([1700-1720]), (nr. 18)
Rondeau	D-Dl Mus.1827-F-21 ([1710-1725]),
De Vriendelycke	*HsBsKB 19558 ([1695 ca.]), f.39v - f40r (nr. 50) ???*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Boúre de Basque
Nummer HSBerkeley	185
Melodienorm	Temple de la paix Entrée des Basques
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Entrée des Basques	V1-partij Du temple de la paix Acte II scene VII uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 100-101
Entrée des Basques	D-Dl Mus.1827-F-21 ([1710-1725]),
Le baques	D-SÜN Ms 59 ([1700]), p.204-213
Entree Des Basq:	D-SWl Mus.619 ([1700-1710]), f.72r
De Klagende Minnaar	*Hboerenl Roger(12)1713 ([1713+]), p8, (nr. 26)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	gigúe
Nummer HSBerkeley	189
Melodienorm	Roland Gigue seconde entrée
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Gigue –seconde entrée	V1-partij Roland proloog uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 35-37
Gigue	GB-Lbl Add. 17785 ([1730-1800]), f. 210r
Gique	D-Dl Mus.1827-F-30 ([1700-1720]),
Gigue/ Sortons tous de ce maudit	PL-Wn Mus.1278 ([1742]), p.179-180
Gigue voor een Moorinne	*HBoerenl Roger (13)1714 ([1714+]), p18 (nr.50)*
Vermeldingen zonder muzieknotatie	

Titel	Triomphes
Nummer HSBerkeley	191
Melodienorm	Triomphez, charmante Reine
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Triomphez, charmante Reine	V1-partij Roland Acte I scene VI uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 35-39
Vermeldingen zonder muzieknotatie	*Zoete Vrêe is meer dan schatten Sweerts BEM1709 ([1709]), p184 [nr. 94]* *Zalige rykdom in armoede Vollenhove KruistrGez1750 (1750), p280 [nr. 77]* *Triomfeer, o Koninginne Sweerts 3E471690 ([1690 ca.]), p115*

Titel	Minúet
Nummer HSBerkeley	201
Melodienorm	Roland - hautbois Acte IV scene III
Alternatieve titel(s)	**Muzikale concordanties**
Zonder titel – hautbois	V1-partij Roland Acte IV scene III uitgave Christophe Ballard, Parijs, 1719. Pag. 246
Symphonie	GB-Lbl Add. 17785 ([1730-1800]), f. 211r
Trio	D-Dl Mus.1827-F-30 ([1700-1720]),
Menuet pour les hautbois	US-BEm MS 777 ([1689]), f.23r
Menuet	D-W Cod. Guelf. 267 Mus. Hdschr. ([1690-1699]), (nr. 3)
Vermeldingen zonder muzieknotatie	