

WAAR GAAT HET NEDERLANDS NAARTOE?

Panorama van een taal

Onder redactie van Jan Stroop
Met een woord vooraf van Fred Weerman

2003 Uitgeverij Bert Bakker Amsterdam

Inhoud

Woord vooraf 9
Inleiding 11

ALGEMEEN

Jan Stroop
Van Delta naar Tweestromenland 14
Over het divergerende Nederlands
Hans Bennis
Hoeveel talen telt het Nederlands? 25
Over taalvariatie en taalbeleid
Marc van Oostendorp
No pix, plz. 35
Waarom taal de techniek beïnvloedt en niet andersom
Louis Peter Grijp
Eigenheimers en meezingers 45
De muzikale taalkeuze van Nederland

NEDERLANDS EN NEDERLANDS

Dirk Geeraerts en Gert De Sutter
'Ma wa zegdegij nu? Da kanekik nie verstaan zelle!' 54
Taalgedrag, taalbeleid en taalattitudes in Vlaanderen
Loulou Edelman
'Kaaik aut, Paaul!' 65
Het Poldernederlands in opmars
Ruud Hendrickx
'Wat zegt ie?' 74
Over het ondertitelen van Nederlands in het Nederlands

Het copyright op de afzonderlijke bijdragen berust bij de desbetreffende auteurs en/of hun rechtsopvolgers.

© 2003 Samenstelling en inleiding Jan Stroop
© 2003 Woord vooraf Fred Weerman
Omslagontwerp Erik Prinsen, Venlo
www.pbo.nl
ISBN 90 351 2571 1

Uitgeverij Bert Bakker is onderdeel van Uitgeverij Prometheus

Eigenheimers en meezingers

De muzikale taalkeuze van Nederland

LOUIS PETER GRIJP

In welke taal zingen Nederlanders het liefst, of beter – want Nederlanders zingen niet graag, denken ze – in welke taal horen ze het liefst zingen? Dwing je Nederland als geheel een keuze te maken, dan zal het antwoord zijn: Engels. Neem nu het Eurovisie Songfestival. Sinds 1999 mag elk land zelf uitmaken in welke taal men zijn favoriete liedje laat zingen. Nederland heeft sindsdien steeds in het Engels gezongen. In de voorrondes zijn wel Nederlandstalige nummers te horen, maar ze vallen doorgaans snel af. Jury en televisiepubliek – ze hebben een even grote stem – kiezen steeds voor het Engels. Vooral jonge juryleden zeggen ook hardop waarom: men denkt in het Engels betere kansen te hebben.

Nederland is niet het enige land dat zo redeneert: de Scandinavische en Baltische staten zingen ook steeds in het Engels, en evenzo België wanneer Vlaanderen een inzending mag leveren. Romaanse landen als Frankrijk, Spanje en Portugal kiezen echter trouw voor de eigen taal, een enkel Engels refreintje daargelaten. Dit keuzegedrag kunnen we in een historisch perspectief plaatsen. In de periode 1973-1977 was namelijk eveneens sprake van een vrije taalkeuze in het Songfestival. Ook toen zongen de Scandinavische landen en bloc in het Engels en de Romaanse landen in de eigen taal. Nederland had in die vijf vrije jaren twee Nederlandstalige liedjes en drie in het Engels. Eén won: het Engelstalige 'Ding a dong', dat overigens in de voorrondes nog in het Nederlands was gebracht. Vlaanderen zong in die tijd één keer in het Nederlands, één keer in het Engels, en één liedje half in het Nederlands en in het Engels, want dat kan natuurlijk ook. Men zou zeggen: de muzikale taalkeuze in het Nederlandse taalgebied is de afgelopen kwarteeuw naar het Engels opgeschoven. En weinigen die daarover klagen.

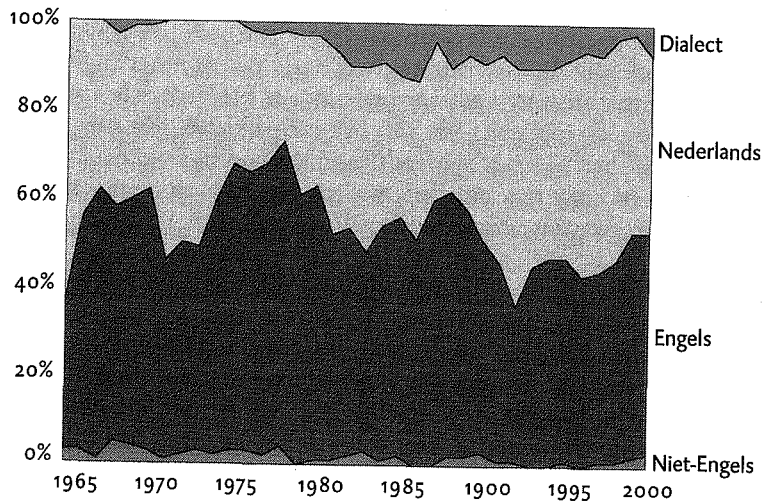
Dat is elders wel anders. In Turkije had men na wat half Turkse, half Engelse inzendingen vorig jaar besloten weer helemaal in de eigen taal te zingen, zodat de Turkse popdiva Sertab Erener in 2003 hemel en aarde moest bewegen om haar nummer toch in het Engels te mogen brengen. 'Everyway that I can' leverde haar inderdaad een eerste prijs op. In Kroatië liet men het publiek stemmen: driekwart koos voor de eigen taal, de rest voor het Engels. Het liedje werd dan ook voor driekwart in het Kroatisch gezongen, doorspekt met wat Engelse verzen. Dit soort compromissen zijn populair op de Balkan.

Het zijn steeds twee belangen die strijden: de nationale trots, die zich gestreeld weet door zang in de eigen taal, versus een internationale oriëntering die de kans

op winst wil maximaliseren. Dat in noordelijke landen het laatste belang prevaleert, zal wellicht samenhangen met een grotere sympathie voor de Angelsaksische cultuur in het algemeen en een grotere vaardigheid in het Engels, mede dankzij de taalverwantschap. Bovendien gaat het om relatief kleine landen. Duitsland met zijn grote zangtraditie volgt de verengelsing schoorvoetend: rond 1975 zong men zijn Eurovisieliedjes nog vooral in het Duits, de laatste jaren is het half om half.

Nederlands muzikale taalkeuze voor het Engels tijdens het Songfestival is een grove afronding, die nuancering behoeft. Wie de radio aanzet, hoort tien tegen één Engels, tenminste dat was in 1995 de formule van het populaire radioprogramma *Arbeidsvitaminen*. Het hangt er natuurlijk wel een beetje van af welke zender men kiest. De verhouding 10:1 kwam aardig terug in de televisiezangwedstrijd *Idols*. Van de negen rondes waarin telkens één kandidaat moest afvallen was er één ronde in het Nederlands. De jeugdige sterren-in-spé vonden dat niet gemakkelijk, maar er werd niet lacherig of minachtend over gedaan. In het RTL4-milieu geldt de zangtaal Nederlands als iets aparts, dat evenwel serieus wordt genomen.

Harde cijfers leren dat Nederlandse artiesten heel wat vaker in het Nederlands zingen dan *Idols* doet vermoeden. Sociaal-geograaf Oedzge Atzema turfde de muzikale taalkeuze van Nederlandse artiesten die de afgelopen 35 jaar in de hitparade stonden (zie figuur 1). Grofweg de ene helft bleek in het Engels te zingen en de andere helft in het Nederlands of in een Nederlands dialect. Er is wel enige fluctuatie te zien in Atzema's diagram: in de jaren negentig was het aandeel Nederlandstalige muziek bijvoorbeeld aanmerkelijk groter dan in de jaren tachtig waarin de muziekindustrie werd gedomineerd door de grote maatschap-



Figuur 1. De taal van hits van Nederlandse artiesten 1965-2000 (topveertig).
Bron: Oedzge Atzema, lezing 2002.

pijen. Die zagen toen meer brood in internationale dan Nederlandse artiesten; in concreto kelderde het omzetaandeel van het nationale popproduct van 13 naar 4 procent.

In het diagram zien we de Nederlandse artiesten zich in die sombere dagen ook internationaler in hun taalkeuze opstellen – ongetwijfeld omdat het vertrouwen van de muziekindustrie in het Nederlands als zangtaal in die tijd was weggezakt. Het omslagpunt lag in 1984, toen het razend populaire Doe Maar stopte. Vanaf dat jaar stijgt het aandeel Engels tot aan het einde van de jaren tachtig. Overigens zegt een diagram uitsluitend gebaseerd op singles in de hitparade niet alles – er wordt om commerciële redenen altijd met de oplagen van singles gerommeld en de verkoop van albums is in de tellingen buiten beschouwing gebleven.

Interessant in Atzema's diagram is het aandeel 'dialect'. Daaronder worden zowel Fries als andere streektaalen verstaan alsook de stadsdialecten waarin bijvoorbeeld André Hazes zingt. Het aandeel 'dialect' in de hitparade lijkt tegen het einde van het millennium terug te lopen. Hoewel vanuit muzikaal oogpunt stads- en plattelandsdialecten ongelijke grootheden zijn met eigen ontwikkelingen, spoot deze teruggang met de waarneming dat enkele grote namen op dit gebied het dialect vaarwel hebben gezegd. Zo is Daniël Lohues van de Drentstalige popgroep Skik in 2000 overgeschakeld op het Nederlands. Een jaar later volgde Jan Ottink zijn voorbeeld. Het Nederlands bood meer perspectieven voor de toekomst, meende de Achterhoeker, wiens dialectmuziek vooral in de eigen provincie gehoord werd. Twarres, dat in 2001 een grote hit had met het Friese 'Wêr bisto', gaat in het Engels verder. Dat alles neemt niet weg dat er in de provincies nog steeds veelvuldig in dialect wordt gezongen, en het is nog maar de vraag of er werkelijk van een trendbreuk sprake is. Jarenlang was de Brabander Gerard van Maasackers de enige succesvolle zanger die het dialect voor de standaardtaal had verruild – maar hij bracht in 2000 toch weer een album in het Brabants uit: *Pas op de plaats*.

Het begrip 'muzikale taalkeuze' is geïnspireerd op de taalsociologie. Net als in de gewone taal is de taalkeuze van een zanger vaak niet meer dan het volgen van een conventie. Men zingt nu eenmaal in het Engels, dus Jantje ook. Of: Jantje is dol op Elton John en zingt diens liedjes of muziek in diens stijl – in diens taal. De momenten waarin wordt omgeschakeld – hooguit een- of tweemaal in een carrière – zijn interessant. Bij de artiest groeit een behoefte aan een andere zangtaal, of er wordt een latente behoefte geactiveerd, door een slimme producer bijvoorbeeld. Bij zo'n omschakeling kunnen verscheidene motieven een rol spelen, die men in drie groepen kan onderbrengen: ten eerste motieven rond de verstaanbaarheid, vaak economisch getint; ten tweede symbolische motieven rond identiteit, en tenslotte artistieke overwegingen. Al deze motiefgroepen kunnen tot tegengestelde keuzes leiden.

Vanwege de verstaanbaarheid verlieten Skik en Twarres de streektaal. Ze hoopten zo een groter publiek te bereiken. Afhankelijk van de ambities kozen ze voor 'grotere' talen, het Nederlands respectievelijk het Engels. Maar het tegengestelde komt ook veelvuldig voor: artiesten die in een internationale mu-

ziekstijl zingen gaan over op het Nederlands. Ze merken dat de respons van het publiek toeneemt, hoewel het geografische bereik kleiner wordt – maar vooral in theorie. Marco Borsato ging om die redenen over van het Italiaans naar het Nederlands en verkoopt sindsdien honderdduizenden albums.

Iets gecompliceerder ligt het bij de overstap naar het Nederlands vanuit het Engels, waar het verschil in verstaanbaarheid minder groot is dan bij het Italiaans. Desgevraagd geven de musici geen commerciële redenen op, maar blijkt het hun vooral om de expressiemogelijkheden van de eigen taal te gaan. Thé Lau, zanger-gitarist van The Scene, zei het zo: 'Mijn Engelse teksten waren altijd héél gezocht. En overdreven verzorgd. Alles was er fout aan, eigenlijk. Iedereen vraagt zich altijd af waarom Nederlandse bands in hun eigen taal zingen, maar je zou je beter kunnen afvragen waarom er zoveel in het Engels zingen. Engeltalige bands laten de helft van het verhaal liggen; niemand luistert naar je teksten. (...) Ik kan me veel beter uitdrukken in het Nederlands.' Evenzo Bob Fosko van De Raggende Manne: 'Vanaf het moment dat ik overstapte naar Nederlandstalige teksten, merkte ik dat ik wel emotie in mijn muziek kon leggen.' En alsof ze het er van tevoren met elkaar over hadden gehad, Huub van der Lubbe van De Dijk: 'Ik kon plotseling zeggen wat ik op mijn lever had en waar ik over nadacht. Ik had eindelijk een mogelijkheid om het allemaal wat persoonlijker te maken.' Bij deze muzikanten, die begin jaren negentig opkwamen, zijn het dus vooral artistieke redenen geweest om voor de 'moerstaal' te kiezen. De grotere respons van het publiek en het bijbehorende commerciële succes zijn daar de logische uitvloeisels van. Natuurlijk zijn de artiesten daardoor in hun artistieke keuze bevestigd. Kunstenaars en publiek hebben dit wiel samen uitgevonden.

Want het wiel van het zingen in de eigen taal rolt al sedert mensenheugenis, en zo ook het wiel van het *gaan* zingen in de eigen taal. Steeds weer komen buitenlandse musici naar de Lage Landen om daar hun kunsten te vertonen en nemen lokale musici de nieuwe stijl over. Als de nieuwe muzieksoort aanslaat, zijn er ook steeds muzikale eigenheimers die de conventie van de vreemde taal doorbreken en het in de eigen taal proberen. Het is een uiting van muzikale toe-eigening, om met de historisch-antropologen en etnologen te spreken. Zo componeerde de Leidse organist Cornelis Schuyt al rond 1600 *Hollandsche Madrigalen*, wat toentertijd als een *contradictio in terminis* moet hebben geklonken – madrigalen waren nu eenmaal altijd in het Italiaans geweest. Schuyt beargumenteerde zijn daad met zijn streven te bewijzen 'dat onse tael niet onbequaem en is om de vrolijkheit die in de Musycke verheyscht wordet, sangwijs lustig uyt te drukken'. Hier wordt een symbolisch motief aangevoerd: de geschiktheid van de Nederlandse taal voor muziek met een grote *m* (want dat waren madrigalen zeker) moest bewezen worden. Het Nederlands mocht niet onderdoen voor in die tijd grote muziektalen als het Italiaans, Frans of Latijn.

Met het Hollandse madrigaal is het overigens nooit veel geworden. Componist Joan Dusart weet dat in de eerste plaats aan de Nederlandse 'Zang-makers' (componisten) die Latijnse en Franse teksten op muziek zetten zonder die talen voldoende te beheersen om werkelijk de essentie van de tekst in muziek te kun-

nen vatten. In de tweede plaats trof ook de zangers blaam, die zo weinig Nederlands zongen dat ze er in bleven steken als vreemdelingen in eigen land. Ten slotte stonden de luisteraars onwennig tegenover Nederlandse zang. Door het gebruik van vreemde talen werd echter aan de zang de ziel ontrukkt, gevangen in een vicieuze cirkel die ook Dusart met zijn *Zang-wortel* (1653) niet wist te doorbreken. Overigens geldt dit geploeter alleen de serieuze muziek van de zeventiende eeuw. Populaire muziek werd onbekommerd in het Nederlands gezongen, op melodieën geïmporteerd uit Engeland, Frankrijk en Italië.

Gedurende de gehele muziekgeschiedenis der Nederlanden is er een spanning geweest tussen de volkstaal en de heersende dominante cultuurtaal. Dat was aanvankelijk, in de late Middeleeuwen, het Frans, in de zeventiende eeuw het Italiaans (alleen voor de muziek), in de achttiende eeuw uiteraard weer het Frans; in de loop van de negentiende eeuw kreeg het Duits de overhand. Met de komst van de jazz en andere Amerikaanse muziek werd het Engels steeds belangrijker, maar de doorbraak kwam na de Tweede Wereldoorlog, eigenlijk pas met de beatmuziek.

De spanning tussen vreemde taal en eigen Nederlands is misschien wel het sterkst in de muziektheatrale genres. Daar is de verstaanbaarheid belangrijker dan in lyrische muziek: het publiek moet immers het verhaal kunnen volgen. Opera's werden traditioneel in de taal van het gezelschap gezongen: in de negentiende eeuw was er bijvoorbeeld in Den Haag het Théâtre Royal Français, dat uitsluitend in het Frans zong – ook Italiaanse opera's. In Rotterdam was de Hoogduitse Opera gevestigd, die alles in het Duits zong, ook bijvoorbeeld de Franse *Faust* van Gounod. In de van nationaal gevoel doortrokken negentiende eeuw klonk echter steeds luider de roep om een eigen opera die zich van de landstaal bediende. Zo schreef het toonaangevende muziektijdschrift *Caecilia* in 1850: 'Nederland heeft Dichters, Componisten, Zangers en Instrumentalisten; de bouwstof is dus daar; men behoeft slechts thans goeden wil, moed en meerdere nationaliteit. Alle beschaafde landen in Europa, buiten Nederland, hebben hunne nationale Opera's; het wordt dus thans hoog tijd, dat men nu eens voor goed de handen aan het werk sla en wij de onze krijgen.' Daaraan wordt een sociale gedachte gekoppeld: 'Waarlijk, voor de lagere volksklasse blijft de Toonkunst hier te lande nog te veel in aristocratische kringen afgesloten.'

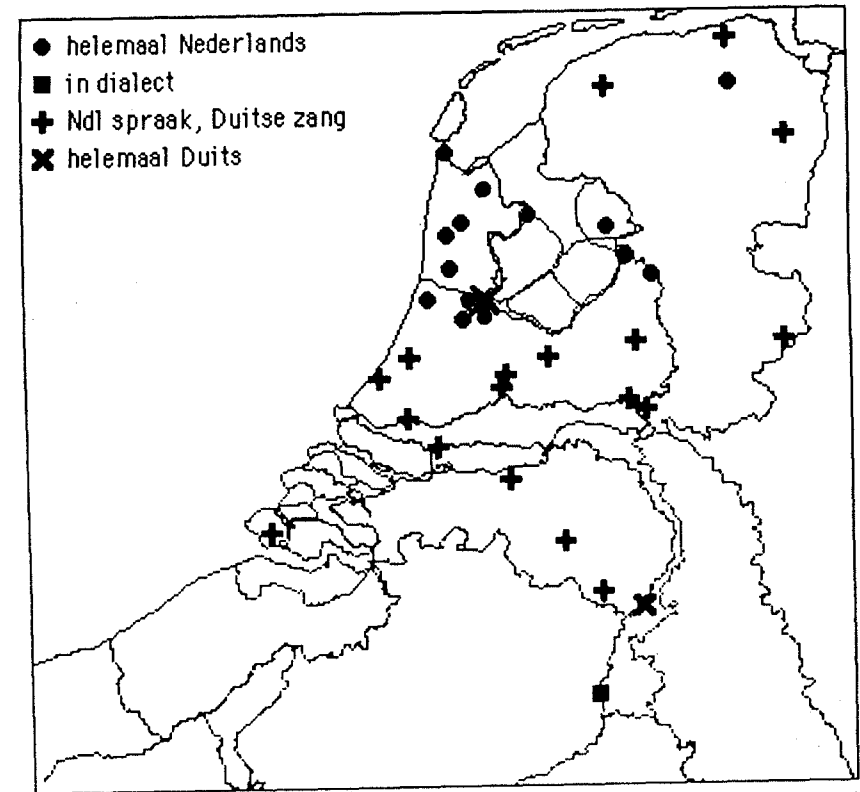
Een punt van twijfel was – nog steeds, of beter steeds weer – de geschiktheid van het Nederlands als zangtaal. Dat bleek wel toen er eindelijk, in 1886, in Amsterdam een Hollandsche Opera werd opgericht, onder de bezielende leiding van J.G. de Groot. 'Eigen kunst is eigen leven', was zijn devies. Alles werd bij hem in het Nederlands gezongen, van Lortzings *Czaar en Scheepstimmerman* tot Carl Maria von Webers *Het Vrijschot* (Der Freischütz). Carel van Nievelt, muziekcriticus van de *NRC*, ergerde zich mateloos aan die vertalingen. Als De Groot verwachtte 'onder het beschaafde Nederlandsche publiek een genoegzaam aantal menschen te zullen vinden, die eene Duitsche of Fransche opera bij voorkeur niet met den Duitschen of Franschen, maar met eenen barbaarschen Hollandschen tekst hooren zingen – dan vreezen wij dat de ijverige directeur

zich in den aard van het beschaafde Nederlandsche publiek geheel misreken (...) Wij althans kunnen ons moeielijk de beschaafde Nederlanders voorstellen, die – tenzij dan eens voor de grap, om het curieuze van het geval – aan zulke grenzeloze smakeloosheid in taal en vorm – nog verergerd door eene vaak oorscheurende uitspraak – de voorkeur zouden blijven geven boven de sierlijke welluidendheid of de poëtische schoonheid van het oorspronkelijke Fransch of Duitsch.'

Het is opvallend dat Van Nieveld in zijn kritieken van Franse opera's in Duitse uitvoeringen zich nooit opwond over de kwaliteit van de vertalingen. Het heeft er alles van dat de vreemde taal zijn voorkeur genoot omdat de culturele elite zich daarmee kon distingueren van het eentalige rapaille. Zo blijken ook symbolische motieven bij de muzikale taalkeuze naar twee kanten te kunnen uitwerken: via het Nederlands versterkte men de nationale identiteit, via vreemde talen de sociale status en kosmopolitische instelling.

Sinds de Tweede Wereldoorlog wordt door de inmiddels Nederlandse Opera vrijwel nooit meer een werk in een andere dan de oorspronkelijke taal uitgevoerd. Het publiek is het daar blijkens enquêtes mee eens. Maar opera is dan ook weer helemaal zoals het ooit bedoeld was: vermaak voor de culturele elite. In meer populaire muziektheatervormen speelt de vertaalkwestie nog wel degelijk. Bijvoorbeeld in het frivole zusje van de opera, de operette. Dit genre, momenteel vrijwel geheel in handen van amateurverenigingen, bevat ook gesproken tekst. Die wordt doorgaans in het Nederlands vertaald. Maar hoe zingt men de lyrische passages en de koren?

In 1995 heb ik een telefonische enquête gehouden waarvan het resultaat in figuur 2 is te zien. Het gaat vooral om Weense operettes. Slechts twee verenigingen bleken ook de spreekteksten in het Duits te brengen: de professionele Hoofdstad Operette in Amsterdam en een vereniging in Roermond. De rest van Nederland spreekt Nederlands maar zingt in het Duits, behalve in één min of meer aaneengesloten gebied: in Noord-Holland, inclusief de elf operetteverenigingen van Amsterdam, en ook aan de overkant van het IJsselmeer, aan de monding van de IJssel, spreekt én zingt men in het Nederlands. In de telefoongesprekken bespeurde ik soms trots op die taalkeuze: het publiek kon zo beter de handeling volgen, werd gezegd. Het Nederlands was bovendien praktischer voor de leden, waarvan vooral de ouderen moeite hadden met vreemde talen. Ook waren er artistieke argumenten: de wisseling van taal gedurende de uitvoering vonden de Noord-Hollanders maar raar, terwijl in de rest van het land de zang in de originele zang mooier werd geacht ('Nederlands bekt niet lekker'). Men ziet: een kwestie van gewinning, conventies worden gekoesterd en achteraf van argumenten voorzien. Een verklaring voor de opmerkelijke geografische verdeling is dat de operettedichtheid in Noord-Holland driemaal zo groot is als in de rest van het land. Men vindt er operetteverenigingen in de kleinste dorpjes, met andere woorden operette is er een volks gebeuren, hetgeen zich in de muzikale taalkeuze weerspiegelt. Het kan zijn dat de Hollandsche Opera van De Groot, die immers in Amsterdam was gevestigd, daarbij nog doorwerkt. De gevoeligheid van populair muziektheater voor de eigen taal uit zich ook in Maas-



Figuur 2. De taalkeuze van Nederlandse operetteverenigingen (telefonische steekproef, 1995).
Bron: *Zingen in een kleine taal*, p. 172.

tricht, waar de Mestreechter Operette Vereniging uitsluitend in het dialect zingt. Operette-uitvoeringen in de streektaal zijn voorts gerapporteerd uit Friesland, Groningen en Zeeland.

Veel operetteverenigingen spelen tegenwoordig musicals en volgen dan dezelfde strategie: gesproken tekst in het Nederlands, zangnummers in de oorspronkelijke taal. Hier treedt een interessant contrast met onze huidige professionele musicalcultuur naar voren: die voltrekt zich immers geheel in het Nederlands. De eerste succesvolle musicals waren al Nederlandstalig. Annie M.G. Schmidt beschouwde het genre gewoon als een blijspel met liedjes. Samen met Harry Bannink stelde zij met *Heerlijk duurt het langst* (1965) een standaard voor de Nederlandse musical die enkele decennia zou gelden. Inmiddels is de origineel Nederlandstalige musical verdrongen door internationale successen, maar daarbij is opmerkelijk genoeg het Nederlands gehandhaafd. Na Annie Schmidt is Joop van den Ende meer het type van operadirecteur De Groot. Hij wil een Nederlandse musicalcultuur verwezenlijken. Dat kan alleen wanneer Nederlands talent in het Nederlands leert zingen, en dat gebeurt dankzij Van den Ende op grote schaal. Net zoals in de negentiende eeuw operatroepen alles in

de eigen taal zongen, gebeurt dat nu in zijn musicalproducties. De bezoekersaantallen geven Van den Ende en zijn voorgangers gelijk: populair muziektheater dient in de landstaal te worden gebracht.

Wat nu te zeggen over de toekomst van het Nederlands als zangtaal? Het kleinmaar-dappereffect van de musici die voor de eigen taal kiezen blijkt sinds de Middeleeuwen een constante vorm van eigenwijsheid te zijn, een oproeien tegen de dominantie van de grote talen waarop nieuwe muziekstijlen het land komen binnendrijven. Wat wel veranderd is: speelde die strijd zich voorheen vooral af in de sociaal hogere strata, dankzij scholing en massamedia is het Engels nu zo gedemocratiseerd dat de gehele bevolking bij de muzikale taalkeuze van Nederland is betrokken. Bovendien is de taal sinds de invoering van de mechanische geluidsreproductie geen belemmering meer bij de consumptie van muziek – terwijl voordien velen alleen van muziek konden genieten door zelf te zingen. Maar voor wie al deze innovaties en mondialisering betreurt is het een goed teken dat het Nederlands juist in mainstream en meezingers momenteel zo succesvol is.

LITERATUUR

Dit stuk is grotendeels gebaseerd op Louis Peter Grijp (red.), *Zingen in een kleine taal. De positie van het Nederlands in de muziek*, themanummer van *Volkskundig Bulletin* 21,2 (1995), met name op Grijps inleiding en de artikelen over opera van Marjolein Streevelaar en over popmuziek van Paul Rutten. Zie ook E. van den Bergh e.a., *Klare taal. 15 jaar Nederlandstalige rock*. Groningen 1994. Ik dank Jan Barend van Barneveld voor aanvullende gegevens over het Songfestival en Oedzge Atzema voor zijn nog niet eerder gepubliceerde grafiek van de hitmuziek. Voor musical en popmuziek zie verder de artikelen van Henk van Gelder en Lutgard Mutsaers in Louis Peter Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001, pp. 718-723 en 871-878. Ook de hoofdstukken 4, 23, 35, 44, 71, 104 en 115 uit dat boek zijn relevant voor de studie van de muzikale taalkeuze van Nederland en Vlaanderen.

De musicoloog en luitspeler LOUIS PETER GRIJP is werkzaam als bijzonder onderzoeker aan het Meertens Instituut. Tevens is hij bijzonder hoogleraar in de Nederlandse liedcultuur van heden en verleden aan de Universiteit van Utrecht en artistiek leider van Camerata Trajectina, dat zich heeft toegelegd op de uitvoering van Nederlandse muziek van Middeleeuwen tot Gouden Eeuw. In 2003 werd hij gekozen tot lid van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.