Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences (KNAW)
KONINKLIJKE NEDERLANDSE AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN

Blues en balladen. Alan Lomax en Ate Doornbosch, twee muzikale veldwerkers

Roodenburg, H.W.; Grijp, L.P.

2005

document version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Link to publication in KNAW Research Portal

citation for published version (APA)
Roodenburg, H. W., & Grijp, L. P. (2005). *Blues en balladen. Alan Lomax en Ate Doornbosch, twee muzikale veldwerkers*. Amsterdam University Press.

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

• Users may download and print one copy of any publication from the KNAW public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the KNAW public portal.

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:
pure@knaw.nl

Download date: 13. Jun. 2025

Blues en balladen

Alan Lomax en Ate Doornbosch, twee muzikale veldwerkers

Louis Peter Grijp
Herman Roodenburg

Amsterdam University Press
Salomé

Ontwerp omslag: Sabine Mannel / NAP, Amsterdam
Zetwerk: PROgrafici, Goes

Afbeeldingen omslag: Rechts: Alan Lomax. Links: Ate Doornbosch.

ISBN 90 5356 754 2
NUR 660

© Salomé – Amsterdam University Press, 2005

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

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Inhoud

Ten geleide 7

1. Alan Lomax 11
Herman Roodenburg

2. Ate Doornbosch 35
Louis Peter Grijp

Besluit 71

Iets over de auteurs 75

Inhoud van de cd 77

Teksten van de cd 79

Ten geleide

Hoe heeft Maarten Koning de jaren zestig beleefd? We weten wat hij deed op het dufste Bureau van Nederland. Het zou hem de stof leveren voor de langste roman uit de Nederlandse literatuur. Maar wat deed hij in zijn vrije tijd? Naar welke musea ging hij, naar welke toneelstukken, naar welke concerten? Welke dag- of weekbladen las hij en wat waren zijn favoriete radioprogramma's? We horen daar als lezers heel weinig over, hoewel er juist in die jaren, vooral in Maartens woonplaats Amsterdam, van alles gebeurde en veranderde. Wat vond hij van de provo's of van de Aktie Tomaat? Van Veronica's Top Veertig, van Wally Tax? Was hij voor de Beatles of voor de Stones? En wat deed hij als in het Concertgebouw het Chicago Blues Festival plaatsvond, waar grootheden optraden als Muddy Waters en Howlin' Wolf? Zat hij dan daar of zat hij thuis bij Nicolien?

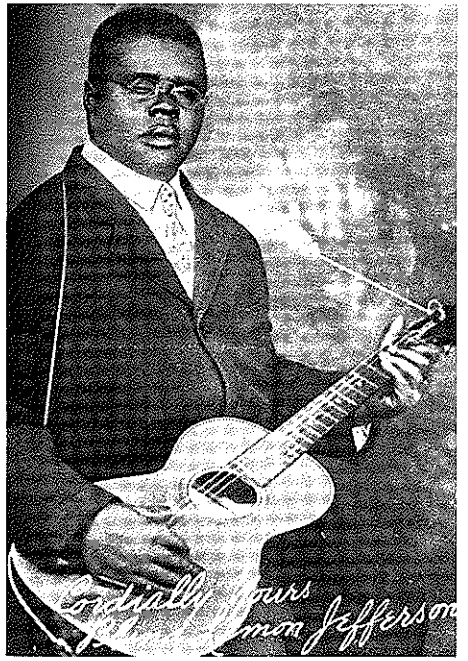
Veel van die popcultuur zal aan Maarten Koning voorbij zijn gegaan. Hij was immers van een andere generatie. Toch was die cultuur er niet geweest (of had ze in ieder geval heel anders geklonken) zonder de inbreng van de volkskunde, van dat merkwaardige, stoffige vak van hem. Zonder de Amerikaanse volkskunde, en dan met name zonder Alan Lomax, had de Europese en Amerikaanse jeugd wellicht nooit van Muddy Waters, Howlin' Wolf en hun vele voorgangers gehoord. Zoals Brian Eno, ooit lid van Roxy Music, het verwoordde: 'Without Lomax, it's possible that there would have been no blues explosion, no R&B movement, no Beatles and no Stones and no Velvet Underground.' En hij voegde eraan toe: 'He was the conduit, mainlining the uniqueness and richness and passion of African-American music into the fertile early beginnings of Western pop music.'

Dat alles wist Maarten Koning niet en besefte op dat moment bijna niemand in Nederland. De muzikale volkscultuur die op het Bureau bestudeerd werd, speelde zich af op het Nederlandse platteland, waar Maartens collega Jaring Elshout oude omaatjes aan het zingen probeerde te krijgen. Maarten had daar wel een beeld van, hij was eens met Jaring mee geweest op veldwerk. Hij had meegemaakt hoe zijn collega een nerveuze Friezin op leeftijd op haar gemak stelde en aan het zingen kreeg, terwijl hij haar op zijn bandrecorder opnam ten behoeve van zijn radioprogramma. Meesterlijk vond Maarten het. Desondanks: Ate Doornbosch, zoals romanfiguur Jaring Elshout in werkelijkheid heet, herinnert zich nog hoe Maarten Koning (of liever: JJ. Voskuil) de sessie bemoeilijkte met zijn gespannen zwijgzaamheid.

Lang heeft de bewondering van Voskuil voor de vriendelijke en bedaarde Doornbosch – ze waren leeftijdgenoten – niet geduurd. Terwijl Voskuil van alles ondernam om de volkskunde uit te bouwen tot een kritische wetenschappelijke discipline, bleef Doornbosch onverstoorbaar doorgaan met het verzamelen van oude liederen, tot Voskuils ongenoegen. Het huidige Meertens Instituut herbergt hun beider nalatenschap: een bloeiende onderzoeksgroep Nederlandse etnologie en een monumentale collectie opnamen van oude liederen uit de mondelinge overlevering, een belangrijk stuk Nederlands erfgoed.

In de jaren zestig hebben twee muzikale werelden naast elkaar bestaan, beide afkerig van de heersende amusementsmuziek en op zoek naar een oudere, haast verdwenen volkscultuur. Enerzijds was er de grote schare luisteraars die wekelijks afstemde op het radioprogramma *Onder de groene linde*, waarin Doornbosch zijn veldwerkopnamen liet horen. Zijn helden en vooral heldinnen heetten Bontje Dalman-Douma, Trijntje Steur-Tuip of Fokeltje Stobbe-Wortel. Ze hadden in hun jonge jaren onder mensonterende omstandigheden gewerkt op de Groninger klei of in het Drentse veen, of hun man verloren op zee, tijdens de beroepsvisserij. Hun stemmen waren onvast en breekbaar geworden, maar weerspiegelden op authentieke wijze de muzikale wereld van de armsten in de Nederlandse samenleving aan het begin van de twintigste eeuw. Liefhebbers namen de uitzendingen thuis op cassettebandjes op.

Anderzijds was er een grote groep jongeren die, geïnspireerd door Alexis Korner, de Rolling Stones of Eric Clapton, in de blues gedoken waren, die behalve de platen van Waters en Howlin' Wolf ook de muziek kochten van, bijvoorbeeld, Elmore James, John Lee Hooker, Lightnin' Hopkins, Memphis Slim,



(links) Blind Lemon Jefferson, straatzanger
(rechts) Klaas Tuip uit Volendam, een zingende visser

Sonny Boy Williamson of Little Walter. Of die nog verder teruggingen, naar de jaren dertig, met bijvoorbeeld Robert Johnson of Son House, of naar de jaren twintig, met straatzangers als Blind Lemon Jefferson of Blind Willie McTell. En het was niet alleen de blues die dankzij de popmuziek werd herontdekt. Via The Byrds, Bob Dylan en zovele anderen uit het *folk circuit* kwamen de fans algauw terecht bij Woody Guthrie, Leadbelly of Pete Seeger en wat daar weer aan voorafging. Had je niet het geld om al die lp's aan te schaffen, dan kon je ze voor een paar dagen huren, in Amsterdam bijvoorbeeld bij Concerto in de Utrechtsestraat. Op heel wat zolders moeten nog de BASF-bandjes liggen met al die toen bijeengehuurde blues- en folkmuziek, allemaal in mono.

Het lijken twee onverenigbare muziekculturen binnen één land. De ene leefde alleen nog voort in de herinnering van bejaarde plattelandsbewoners: de traditionele zangcultuur van Nederland, die toen al was uitgestorven. De

andere had misschien hetzelfde lot ondergaan, als de Verenigde Staten van de jaren veertig en vijftig niet een *folk revival* hadden gekend, zodat veel van de oudere blues en folk werd vastgelegd. In dit boekje plaatsen we de twee muziektradities naast elkaar door iets te vertellen over hun belangrijkste onderzoekers: Alan Lomax, die met zijn veldwerk deze *revival* bijna eigenhandig op gang heeft gebracht, en zijn Nederlandse tegenhanger Ate Doornbosch, die gewoon zijn werk deed op dat slaperige Bureau. Een dubbelportret van een Amerikaanse en een Nederlandse veldwerker die ieder de belangstelling vertegenwoordigen voor de traditionele muziek in hun land, voor enerzijds de blues en anderzijds de balladen, hun meest geliefde genres.

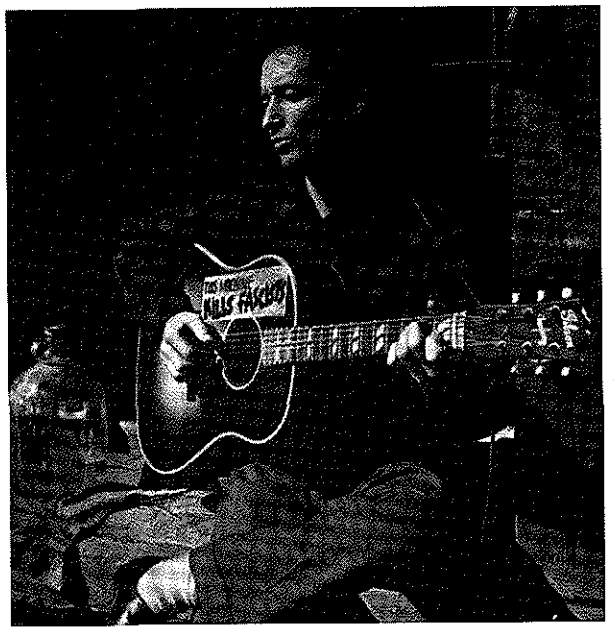
We zullen vaststellen dat in hun tijd tussen de Nederlandse en de Amerikaanse volkskunde (of etnologie zoals we nu meestal zeggen) nauwelijks contacten hebben bestaan. De blik in Nederland is lange tijd op Duitsland, Oostenrijk en Scandinavië gericht geweest, hoewel het vak in de Verenigde Staten sinds de jaren dertig een reeks vernieuwende ontwikkelingen zou ondergaan. Het werk van Lomax is daar een mooi voorbeeld van, zoals dat van Doornbosch de klassieke Europese traditie weerspiegelt.

De verschillen tussen onze twee veldwerkers roepen interessante vragen op. Was het een kwestie van Amerikaanse versus Europese onderzoekstradities? Wat wilden Lomax en Doornbosch met het volkslied? Waren het romantici die zochten naar de herkomst, naar de wortels, van hun volk of hadden ze een meer nuchtere kijk op hun materiaal? En hoe komt het eigenlijk dat de Verenigde Staten in de jaren veertig en vijftig een eerste en vanaf het eind van de jaren zestig nog eens een tweede *folk revival* hebben gekend, terwijl we in Nederland de verrichtingen van Wolverlei, Wargaren en Tail Toddle – onze eigen folk – nagenoeg vergeten zijn? Is dat simpelweg een kwestie van 'Frisia non cantat' of is daar meer over te zeggen?

1. Alan Lomax

Alan Lomax (1915-2002) moet een onvermoeibare en ook charismatische persoonlijkheid zijn geweest. Hij was een veldwerker die voor zijn tienduizenden opnamen de halve wereld afreisde. De meeste van zijn tochten ondernam hij in de Verenigde Staten, maar hij ging ook naar de Caraïben, naar Spanje en Italië, naar Oost-Europa en naar Engeland, Schotland, Ierland en Wales. Tegelijk wilde hij zijn muziek overal laten horen, vooral wat hij had opgenomen in eigen land. Hij wilde 'de stem van het volk' naar de massa's brengen, zoals hij het formuleerde, en daarvoor achtte hij de radio, die rond 1930 al in miljoenen Amerikaanse huishoudens was opgedoken, uitermate geschikt. Al tegen het einde van de jaren dertig presenteerde Lomax zijn eerste radioprogamma's, waarin hij latere grootheden als Woody Guthrie, Burl Ives, Leadbelly, Pete Seeger en Josh White bij het grote publiek introduceerde. Het bezorgde deze *folk singers* hun eerste nationale roem.

Daarnaast zong en speelde Lomax ook zelf, trad met anderen zelfs op in het Witte Huis, op uitnodiging van Eleanor Roosevelt. In het midden van de jaren vijftig, tijdens zijn verblijf in Engeland, vormde hij met Ewan McColl, Peggy Seeger en Shirley Collins een *skiffle group*, geheten Alan Lomax and the Ramblers. Dat was zo'n twee jaar voordat John Lennon en George Harrison, te midden van een ware *skiffle craze*, de Quarrymen oprichtten, de latere Beatles. Na 1945 opereerde Lomax ook nog eens als producer, hij zag meteen de mogelijkheden van de 78-toerenplaat. Ook zo kon de stem van het volk gehoord worden. Tegelijk vatte hij het idee op een aantal van Amerika's klassieke componisten muziek te laten componeren op folk- en bluesmelodieën. Hij zal aan Dvořák, Grieg of Sibelius hebben gedacht, die ieder melodieën uit de volkscul-



Woody Guthrie in 1940. Tijdens WO II bracht hij steeds de tekst 'this machine kills fascists' aan op zijn gitaren

tuur van hun land in hun composities hadden verwerkt. Lomax benaderde bijvoorbeeld Aaron Copland, aan wie hij een reeks varianten van *John Henry* liet horen, maar het resultaat, zo concludeerde hij teleurgesteld, riep eerder het Parijs van Nadia Boulanger op dan de wilde contreien in eigen land. Ook maakte Lomax documentaires, omdat hij het spel van zijn grootste ontdekkingen ook op beeld wilde vastleggen. En dan was hij, meestal achter de schermen, nog betrokken bij het linkse activisme van Pete Seeger en andere vrienden, zoals Woody Guthrie en Josh White. In 1950, toen senator Joseph McCarthy zijn campagne lanceerde tegen alles wat naar communisme rook, trok Lomax zijn conclusies. Hij vertrok naar Europa en zou pas acht jaar later terugkeren.

Tussen zijn veldwerk en al die andere bezigheden door publiceerde Lomax zo'n zeventig boeken en artikelen. Daaronder vinden we strikt wetenschappelijke verhandelingen, zoals zijn *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music* uit 1977, maar ook het prachtige, autobiografische *The Land Where the Blues Began* uit 1993. Naast al zijn andere kwaliteiten had Lomax ook nog eens een meeslepende, literaire stijl, die in dit boek nog het beste tot uiting komt. Bekend zijn verder zijn *oral history* van de jazzpianist Jelly Roll Morton en uiteraard zijn anthologieën, waarvan hij de eerste vijf nog samenstelde met zijn vader, John A. Lomax (1867-1948), zelf een bevlogen en vernieuwend verzamelaar.

Lomax senior had in Harvard gestudeerd, bij George Lyman Kittredge (1860-1941), een leerling van de grote filoloog en *ballad hunter* Francis James Child (1825-1896). In 1910 publiceerde Lomax senior zijn *Cowboys Songs and Other Frontier Ballads*. Terwijl een vroegere docent aan de University of Texas de liederen nog had afgewimpeld als 'cheap and unworthy', had Kittredge hem juist gesterkt in zijn onderzoek. Toch paste Lomax senior niet echt in de Harvard-traditie. Daarin werd geen veldwerk, maar vooral historisch onderzoek verricht, nog geheel in de traditie van de broeders Grimm. Bovendien richtten Child en Kittredge zich uitsluitend op de balladen uit het oude Europa, ze wilden weten hoe deze zich in de loop der tijd in Amerika hadden verspreid. Aandacht voor context, waaraan zowel Alan als zijn vader grote waarde hechtten, ontbrak in deze strikt filologische benadering. Vader en zoon gingen hun eigen weg. Ze wisten dat er genoeg te vinden was in hun eigen Texas, al zat daar geen enkele Europese ballade bij.

Alan Lomax studeerde eveneens aan de University of Texas en vervolgens aan Harvard University, maar op de laatste plek heeft hij het niet lang uitgehouden. Na een jaar filosofie te hebben gedaan keerde hij terug naar Texas om daar, in de zomer van 1933, met zijn vader op veldwerk te gaan. Het werd 'one of the most exciting summers I have ever spent', zoals Lomax later schreef. Vanaf dat moment – hij was net achttien geworden – had hij zijn bestemming gevonden. En zijn carrière ging snel. In 1937, op zijn eenentwintigste, werd hij directeur van het Archive of American Folk Song, dat deel uitmaakte van de Library of Congress. Toen al had hij samen met zijn vader twee anthologieën uitgebracht, *American Ballads and Folksongs* in 1934 en *Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly* in 1936. Leadbelly (zijn eigenlijke naam was Huddie Ledbetter) hadden de twee volkskundigen ontmoet op hun tocht in 1933, in de Louisiana State Penitentiary. Leadbelly's spel had iets bijzonders (maar hij was dan ook 'de king ob de twelve-string guitar players ob de world', zoals hij zijn ontdekkers meteen liet weten) en zijn teksten hadden iets bijzonders. Hij

Leadbelly

kende meer dan honderd liederen, die hij sinds zijn kinderjaren in Morningsport, Louisiana, had gehoord – vandaar de anthologie. Bekend is het verhaal hoe Leadbelly uit de gevangenis ontslagen werd. Hij had een verzoek tot vrijlating in elkaar gestoken, een lied gericht aan de gouverneur van Louisiana. Vader en zoon namen het op, lieten het horen aan de gouverneur en de zaak was geregeld.

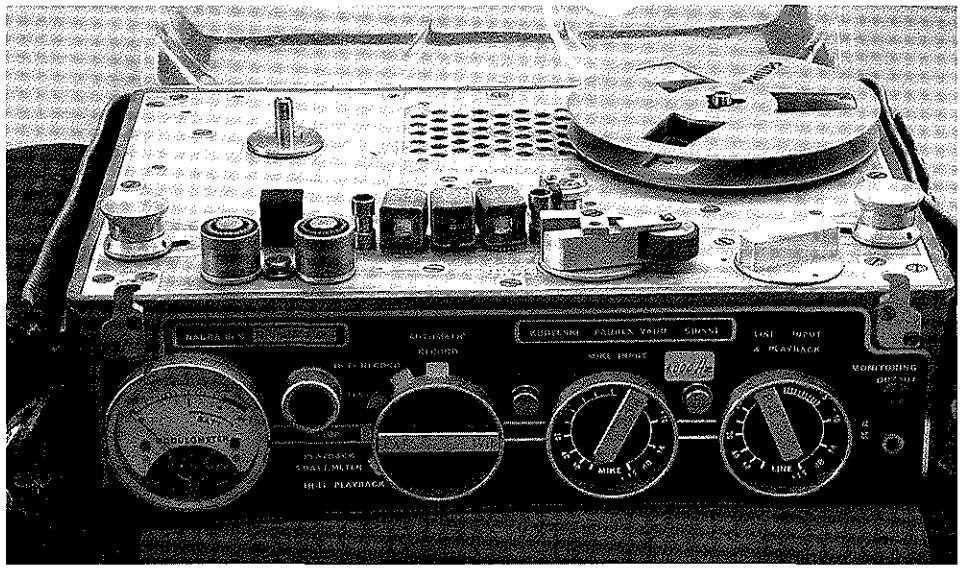
Beide veldwerkers wisten hoe ze hun informanten moesten benaderen. Zoals Alan schreef: 'Our way of work is simple. From letters and books and word of mouth, we hear of someone, perhaps a Vermont woodsman or a Kentucky miner, who knows a store of old folk tunes. We get into our car and go to visit him.' En hij gaat dan verder: 'But my father and I don't burst in like college professors in search of quaintness. We make friends. We live in the neighborhood. And before we even go to a place, we find out about the kind of work in that section so that we can talk about it. Only then do we go and

ask for songs.' Ze zochten hun informanten overal, in de katoenvelden, in houthakkerskampen, in autofabrieken en in gevangenissen. In die laatste instellingen werden de opnamen dikwijls in de ziekenzaal gemaakt, een enkele keer zelfs in de ruimte met de elektrische stoel. Daar was het stil genoeg, maar niemand nam plaats op de enige beschikbare zitplaats.

De techniek

Toen Lomax een keer ziek was geworden, nam zijn vader Leadbelly mee als assistent. Hij mocht toen de apparatuur helpen dragen. Dat was nodig ook. De 'draagbare' machine die vader en zoon meezeulden woog maar liefst 315 pound, omgerekend zo'n 140 kilo: handig dus dat ze met z'n tweeën waren en dat ze in een stevige auto reden, een Ford Sedan, die hen zonodig over mod-

Een jonge Muddy Waters



(boven) Lomax en zijn Ampex-machine, 1959
(onder) De Nagra III van Ate Doornbosch

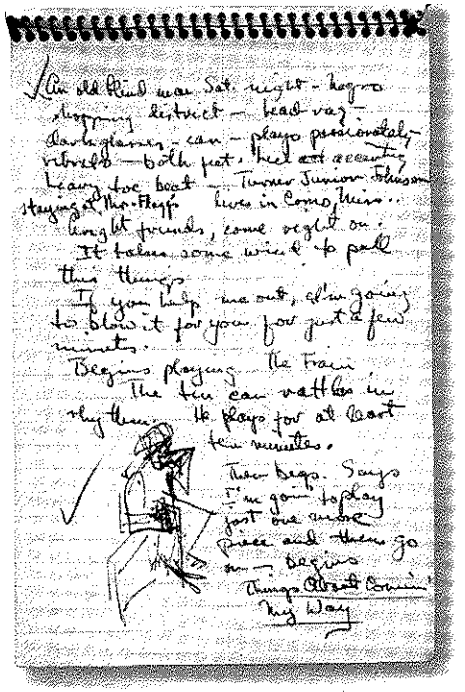
derige karrensporen of steile, kronkelende bergweggetjes naar hun informanten kon voeren. Het eerste apparaat dat ze gebruikten was een verouderde Edison-cilindermachine, die hun nog door de weduwe van Edison geschonken was. Later hanteerden ze machines waarbij de muziek niet op rollen maar op aluminiumplaten werd vastgelegd. Maar ook toen was de weergave verre van ideaal ('the surface scratch was thunderous'). Bovendien boden ook de platen weinig ruimte. Ze waren na drie of vier minuten al weer vol, zodat vader en zoon zich gedwongen zagen van ieder lied slechts een paar strofen op te nemen. De platen waren duur, een probleem dat pas kon worden opgelost toen ze gingen werken voor het Archive of American Folk Song.

De mogelijkheden werden groter, toen ze in de loop der jaren de aluminiumplaten konden vervangen door 16-inch acetaatplaten. Daarmee konden bijna vijftien minuten worden gevuld. Muddy Waters' *Country Blues* – zijn eerste opname – werd in 1941 op zo'n plaat vastgelegd [cd, track 1]. Pas na de oorlog, in 1947, verwierf Lomax zijn eerste bandrecorder. Hij was enthousiast: 'Gone the needle rasp of the aluminium disc; gone the worry with the chip and delicate surface of the acetates. Here was a quiet sound track with better fidelity than I had imagined ever possible; and a machine that virtually ran itself, so that I could give my full atttention to the musicians.' Helaas had de machine het na één trip, na Lomax' bezoek aan Parchman Penitentiary in de Mississippi-delta, het alweer begeven.

Misschien schreef Lomax hier over een van de eerste Magnecorders. Toen hij in 1950 naar Europa reisde, nam hij in ieder geval wel een Magnecorder mee. In Spanje reed hij ermee rond in een oude Citroën. Ook weten we dat hij in 1959, bij terugkomst in de Verenigde Staten, over een Ampex kon beschikken, terwijl hij in hetzelfde jaar, bij een nieuwe reis door de zuidelijke staten, ook nog een Nagra had meegenomen, een van de eerste werkelijk draagbare machines. Waarschijnlijk was het een Nagra III. Zoals zijn toenmalige vriendin en assistente, de Engelse *folk singer* Shirley Collins, zich herinnert, had de Zwitserse Nagra-fabriek op dat moment nog maar twee prototypen vervaardigd en had Lomax een daarvan mogen uitproberen. Overigens werkte ook Doornbosch met een Nagra III. Tevoren had hij eveneens met een Ampex moeten werken, al had hij in de beginjaren, toen de omroepen nog rijk genoeg waren, over een auto met chauffeur kunnen beschikken. De chauffeur, een potige man, sjouwde dan de apparatuur voor hem.

De betekenis van deze eerste machines (en van de solide auto's waarmee ze naar ieder gat, hoe afgelegen ook, vervoerd konden worden) valt moeilijk te onderschatten. Het is een paradox die etnologen al vaker hebben gesignaleerd: juist dankzij de voortschrijdende techniek en de zich uitbreidende vervoersmogelijkheden (van de stoomboot en stoomtrein tot de fiets, de motor, de auto en uiteindelijk het vliegtuig) konden culturen die tot dan toe nog maar beperkt door de moderniteit waren aangeraakt door onderzoekers, kunstenaars en door een toenemende stroom toeristen worden 'ontdekt'. Ze konden, voor ze voorgoed zouden verdwijnen (want dat werd algemeen verondersteld), voor het nageslacht worden vastgelegd en zelfs als een onmisbare waarde voor de eigen, moderne samenleving naar voren worden geschoven of nieuw leven worden ingeblazen. Zoals we zullen zien, dacht ook Lomax in zulke termen. Maar we komen dezelfde paradox al veel eerder tegen, bijvoorbeeld bij de schilders van de Haagse School of bij al die andere Europese *plein air*-schilders uit hun tijd. Slechts een enkeling beeldde ook de trein of stoomboot uit, die hem naar die nostalgische boeren- en vissersdorpen vervoerde. Of om dichter bij de volkskunde te blijven: ook de Nederlandse boerderijenonderzoeker Klaas Uilkema trok er in de jaren twintig op uit met een Harley-Davidson. Met andere woorden, alle ontdekte 'volkscultuur' was mede een product van de moderniteit.

Lomax was lovend over de nieuwe mogelijkheden. In 1941, in zijn voorwoord bij weer een nieuwe anthologie die hij met zijn vader publiceerde, prijst hij de beschikbare opnameapparatuur. Het is nog maar sinds kort, zo schrijft hij, dat kunstenaars en onderzoekers geïnteresseerd lijken in wat het volk denkt en voelt en gelooft, en in wat en hoe ze zingen. Hij vervolgt: 'With the development of the portable recording machine, however, one can do more than transcribe in written outline what they say. The needle writes on the disc with tireless accuracy the subtle inflections, the melodies, the pauses that comprise the emotional meaning of speech, spoken and sung. In this way folklore can truly be recorded. A piece of folklore is a living, growing and changing thing, and a folk song printed, words and tune, only symbolizes in a very static fashion a myriad-voiced reality of individual songs. The collector with pen and notebook can capture only the outline of one song, while the recorder, having created an atmosphere of easy sociability, confines the living song, without distortion and in its fluid entirety, on a disc.'



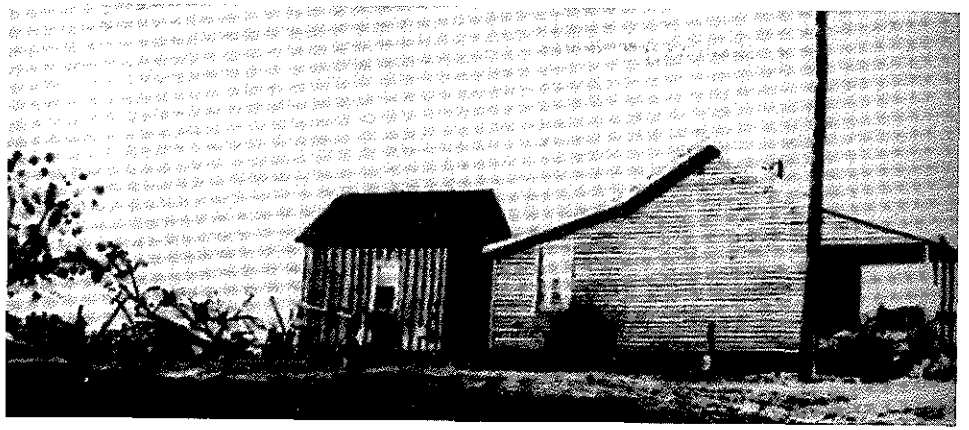
Bladzijde uit een van Lomax' vele aantekenboekjes

Het is een fraaie en tevens typerende passage, waarin Lomax' aandacht voor het performatieve, voor het cruciale aspect van *performance*, helder naar voren komt: 'Between songs, sometimes between stanza's, the singers annotate their own song. The whole process is brief and pleasurable. They are not confused by having to stop and wait for the pedestrian pen of the folklorist: they are able to forget themselves in their songs and to underline what they wish to underline. Singing in their homes, in their churches, at their dances, they leave on their records imperishable spirals of their personalities, their singing styles, and their cultural heritage. The field recording, as contrasted with the field notebook, shows the folk song in its three-dimensional entirety, that is, with whatever rhytmic accompaniment there may be (handclapping, foot-patting, and so on), with its instrumental background, and with its folk harmonization. A funeral service in the South, a voodoo ceremony in Haiti, a wedding in French southwestern Louisiana, or a square dance in the country may be recorded for future study; a "movie" would complete the picture.' Zoals we al zagen, maakte Lomax ook verscheidene documentaires, zoals hij evengoed geïnteresseerd was in de dans.

Een romanticus

Met zijn werk voor het Archive of American Folk Song belandde Lomax in het centrum van het Roosevelt-tijdperk: een tijd, zoals hij het jaren later samenvat-

te, waarin de Verenigde Staten zich voor het eerst bewust werden van hun maatschappelijke verantwoordelijkheden, maar ook van hun eigen, van Europa onderscheiden cultuur. Het land richtte zich op de eigen literatuur (het waren de jaren waarin Thomas Wolfe en John Steinbeck naar voren kwamen), op de eigen schilderkunst en op de eigen muziek. Achteraf kan je zeggen dat Lomax' ideeën wonderwel aansloten bij het moment.



Huis van een *sharecropper*, 1936

Zoals hij later schreef, ontleende hij zijn eigen sociale en politieke bewogenheid aan die eerste tocht met zijn vader in de zomer van 1933. Zo heeft hij meermalen verteld hoe tijdens de opnamen in een dorpskerkje in Texas een van de opgetrommelde *sharecroppers* (de kleine, lokale pachters) naar voren was gestapt. De man, Old Blue geheten, had zonder zich iets aan te trekken van de plantage-eigenaar, die ook aanwezig was, de uitbuiting van de *sharecroppers* bezongen, de hardheid en onrechtvaardigheid van hun bestaan – op zich al dapper genoeg. Maar wat Lomax altijd bij zou blijven was hoe Old Blue plotseling begon te praten in de opnamehoorn, alsof het een telefoon betrof en hij direct met Washington, met het centrum van de macht, verbonden was: 'Now, Mr. President, you just don't know how bad they're treating us folks down here. I'm singing to you and I'm talking to you so I hope you will come down here and do something for us poor folks here in Texas.' Toen

Lomax de opname liet horen, stond het kerkje bol van de opwinding. Zoals een van de mannen uitriep: 'That thing *sho'* talks sense. Blue, you done it this time!' Terugkijkend schreef Lomax: 'I realized right then that the folklorist's job was to link the people who were voiceless and who had no way to tell their story, with the big mainstream of world culture. I realized then what my career was going to be (...).'

Zo verwoordde hij het in 1981, maar hetzelfde had hij ook twintig jaar eerder al eens beschreven: 'As Blue and his friends saw, the recording machine can be a voice for the voiceless, for the millions in the world who have no access to the main channels of communication, and whose cultures are being talked to death by all sorts of well-intentioned people – teachers, missionaries, etc. – and who are being shouted into silence by our commercially bought-and-paid for loudspeakers.' En hij voegde eraan toe: 'It took me a long time to realize that the main point of my activity was to redress the balance a bit, to put sound technology at the disposal of the folk, to bring channels of communication to all sorts of artists and areas.'

Daarin lag voor Lomax de uiteindelijke betekenis van de nieuwe technologie. De opnamen moesten niet worden opgeborgen op wat stoffige planken in Washington. De stem en de muziek, de cultuur, van al deze onbekende zangers en muzikanten moesten overal gehoord en gespeeld kunnen worden. 'The role of the folklorist', aldus Lomax in 1950, 'is that of the advocate of the folk.' En hij verwees naar de antropoloog Bronislaw Malinowski, die eenzelfde rol, 'the advocate of primitive man', had toebedeeld aan de antropoloog. Hij deed deze forse uitspraak op een groot volkskundecongres in Bloomington, Indiana. Zijn lezing droeg de programmatische titel 'Making Folklore Available'.

Lomax was geen lid van de Amerikaanse communistische partij (die begreep ook niet waar het de *revivalists* om te doen was), maar het was geen toeval dat hij in hetzelfde jaar nog naar Europa vertrok. Hij was nooit een pure academicus geweest, het soort 'dat de skeletten die hij op het ene kerkhof heeft opgegraven weer op een ander begraaft', zoals een vriend het verwoordde. Het veldwerk van vader en zoon Lomax had al de nodige beroering gewekt. Hun aandacht voor het eigen Amerikaanse lied, voor de liederen van cowboys, arbeiders en zwarten, paste moeilijk bij het filologische, op het verleden georiënteerde onderzoek, zoals dat aan Harvard University gekoesterd werd. Maar wat op meer weerstand stuitte was Alans overtuiging dat de stem van

Woody Guthrie in 1946

zijn informanten gehoord moest worden, dat die stem de Amerikaanse samenleving kon democratiseren, een sociaal gezicht kon geven. Vandaar ook zijn steun aan de Almanac Singers, een links georiënteerde folkgroep, waartoe onder anderen Pete Seeger, Woody Guthrie, Josh White en Alans jongere zuster (en *folklorist*) Bessie Lomax Hawes behoorden. En vandaar zijn steun aan People's Songs, een collectief van songwriters, opgericht door Seeger in 1945, waarin activisme en *folk* verenigd werden. De leden traden op bij vaksbondsrally's en *civil rights*-demonstraties, en ze schreven er ook muziek voor. Alans politieke voorkeuren waren duidelijk en ze brachten hem dan ook in moeilijkheden toen het McCarthyisme om zich heen greep. Ook Lomax werd opgenomen in *Red Channels*, de zwarte lijst van iedereen die werkzaam was in de amusementsindustrie en verdacht werd van communistische neigingen. Voor hij misschien zou moeten getuigen voor het House of Un-American Activities Committee had hij zich ingescheept voor Europa. Achteraf kunnen we daar erg

gelukkig mee zijn, zou je de senator haast willen bedanken voor zijn tussenkomst. Immers, alleen al in Italië zou Lomax, samen met Diego Carpitella, zo'n drieduizend opnamen maken, kort voordat alle lokale muzikale tradities, van de Siciliaanse boeren tot de Genuese dokwerkers [cd, track 2], voorgoed zouden verdwijnen.

In Europa ontwikkelde Lomax ook zijn eerste ideeën over 'cantometrics', zijn (niet onomstreden) vergelijkende musicologie waarin de individuele structuur van de muziek gerelateerd wordt aan de bredere context van de lokale sociale cultuur. Nauw verbonden hiermee was zijn notie van 'cultural equity': zijn idee dat iedere lokale cultuur haar eigen samenhang en bestaansrecht bezat en dat ieder van deze culturen beschermd moest worden tegen de oprukkende muzikale globalisering. Daar behoorde dan zijn 'Global Jukebox' bij: zijn voorstel voor een wereldomspannende databank waarin al die lokale diversiteit (dus opnieuw de stem van het volk) te horen en te zien zou zijn en waarmee onderzoek gestimuleerd kon worden. In de jaren negentig leken Apple Computer en ook de Amerikaanse National Science Foundation grote belangstelling te hebben voor het project, maar er is sindsdien weinig van terechtgekomen. Voorlopig vormen de bakken 'wereldmuziek' die de betere platenzaken in huis hebben (en waarin nu veel van Lomax' Europese opnamen beland zijn) nog de beste 'global jukebox'.

Lomax was een romanticus, al was hij verre van naïef. Hij wist van nazi-Duitsland en waarschuwde voor een volkskunde die zich liet meeslepen in nationalistische en regionalistische bewegingen. Maar toch had hij iets met zijn object, zoals volgens hem alle volkskundigen dat moesten hebben: een betrokkenheid die zowel esthetische als emotionele en morele dimensies kende. Waarom bemoeien volkskundigen zich met volkscultuur, waarom willen ze die cultuur behouden en uitdragen?, zo vroeg hij zich af in Bloomington. 'We rush in ahead of, and sometimes way behind the process of cultural and social change and rescue material from oblivion and at this point we can ask ourselves why. Why shouldn't culture be allowed to cast off its skin in its own sweet way? Why do we interfere with the process and preserve all of the skins that culture is constantly casting aside?' Lomax' antwoord was duidelijk: 'In one way or another we all feel, we folklorists, that we are making a better present and preparing for some sort of juster future for all people.'

Verrassend genoeg is dit precies wat de broeders Grimm al hadden

Pete Seeger op het 1965 Newport Folk Festival

betoogd: uit de eigen, authentieke volkscultuur – en in die termen dacht Lomax over alle folk en blues – kon een nieuwe, betere toekomst worden gewonnen. Vandaar dat die cultuur, vóór het te laat was, koste wat het kost gered moest worden. Het is diezelfde reddingsgedachte, de vaste overtuiging dat het vijf voor twaalf is, die we nog lange tijd tegenkomen in de twintigste-eeuwse volkskunde en antropologie. Die bemoeienis kon zich in nationalistische maar ook in linkse, democratische richting ontwikkelen. In het eerste geval werd het volk als nationale, in het tweede als sociale categorie opgevat. In beide gevallen werd echter aan het 'volk' en zijn kennelijk snel verdwijnende cultuur een bijzondere kracht, een zuiverheid en echtheid, toegeschreven, waaraan de moderniteit zich voeden kon.

Lomax, Seeger en andere *folk revivalists* stonden duidelijk ter linkerzijde. Geen wonder dat de *folk* van de jaren zestig voortbouwde op hun werk. De banden tussen Woody Guthrie en, bijvoorbeeld, Bob Dylan, zijn dikwijls gememoreerd en Dylan heeft ze zelf nog eens, in zijn recente autobiografie, versterkt. Zoals Lomax schreef: 'We have seen the profit-motivated society smashing and devouring and destroying complex cultural systems which have taken almost the entire effort of mankind over many thousands of years to create. We have watched the disappearance of languages, musical languages, the sign languages, and we've watched whole ways of thinking and feeling in relating to nature and relating to other people disappear.' En hij besluit: 'I think we have all been revolted by this spectacle and in one way or another have taken up our cudgels in the defense of the weaker parties.' Dat waren dappere woorden in de zomer van 1950. Terwijl Leadbelly's *Goodnight Irene*, in een nieuwe

uitvoering van Pete Seeger en de Weavers, een nummer-één-hit was geworden, een bewijs hoezeer de *folk revival* door hun toedoen was aangeslagen, moesten Lomax en zijn vrienden nu op hun tellen passen of konden ze maar beter voor korte of langere tijd het land verlaten.

Authenticiteit

Hoe zat het echter met de generatie na Lomax en de zijnen, met al die blanke jongeren uit de Europese en Amerikaanse middenklassen? Wat was het dat hen aantrok in al die oude, zwarte blueszangers? Het zal vooral de legende zijn geweest die om deze helden geconstrueerd was, een legende waar vooral de Rolling Stones aan hebben bijgedragen, maar die al eerder, in een minder rebelse vorm, door de *revivalists* en vooral door Lomax in het leven was geroepen. De blues, met al haar wanhoop, rauwheid en seks, zou haar oorsprong hebben gevonden onder de armste bevolking van Mississippi. Ze zou ontstaan zijn onder de arbeiders op de katoenvelden of anders op de gammele veranda's van de zwarte *sharecroppers*, die aan het einde van de dag hun gitaar opnamen en hun ellendige leven uitschreeuwden: een pure cultuur van het volk. De blues stond voor armoede en onderdrukking, voor drank, seks en geweld: voor alles wat de welvarende jeugd uit de blanke middenklassen niet of nauwelijks beleefd had.

De blueszanger die nog het meest beantwoordde aan de legende was Robert Johnson, althans de Robert Johnson zoals hij begin jaren zestig door Keith Richards en Mick Jagger was neergezet: een ongedurige *loner* die, zo wilden de verhalen, zijn ziel aan de duivel had verkocht, die verslaafd was aan de drank en aan de vrouwen en die ook nog eens, als een ware romantische held, vroeg aan zijn einde was gekomen, vergiftigd door een jaloerse vriend of echtgenoot. In hem en zijn opgejaagde muziek zagen Richards en Jagger de wortels van de rock-'n-roll of, zoals Elijah Wald, schrijver én bluesmuzikant, het verwoordde: 'the Robert Johnson that most listeners have heard in the last forty years is a creation of the Rolling Stones.' Het waren ook de Stones en een paar andere Britse muzikanten, zoals Eric Clapton, die tijdens hun eerste tournees door de Verenigde Staten Johnson zijn postume roem bezorgden. Ze speelden Howlin' Wolf , Muddy Waters of John Lee Hooker, muzikanten van wie de blanke Amerikaanse jeugd nauwelijks had gehoord, en ze speelden eer-

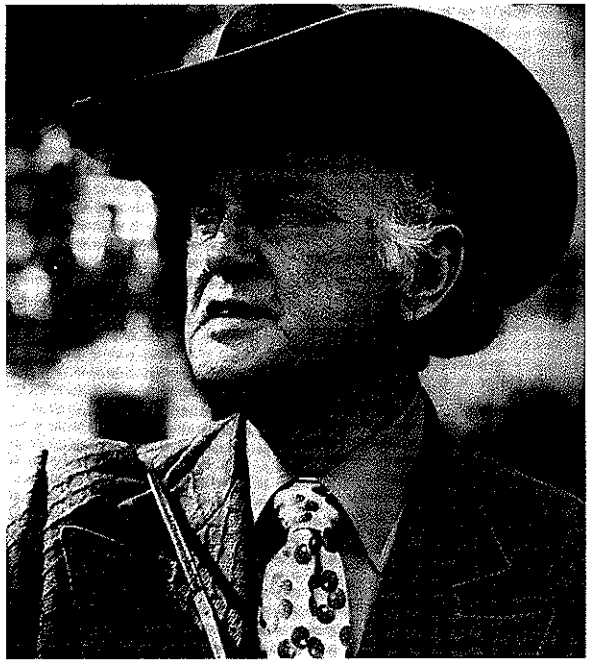
Robert Johnson

biedige, akoestische versies van, bijvoorbeeld, Johnsons *Love in Vain* (dat veel bluesteksten, ook die van Johnson of Muddy Waters' *Hoochie Coochie Man,* deels om te lachen waren, ontging de Stones). Ook Johnson was nagenoeg onbekend. Hoogstens wisten zijn buren of de muzikanten met wie hij gespeeld had nog iets te vertellen. Zelfs een foto leek te ontbreken, hij bleef anoniem. Hij was de volmaakte romantische held.

Sindsdien zijn echter twee foto's opgedoken en de man die ons daar gepresenteerd wordt, is bepaald niet de *rural primitive* van de legende. Integendeel, op een van de foto's zien we een zelfverzekerde Johnson in een opzichtig streepjespak met brede revers. Hij draagt een elegante hoed, glimmende schoenen en een stropdas met grote diagonale strepen en een glimmende dasspeld. Deze man is een geslaagde *professional,* een beeld dat volgens Wald heel wat beter overeenkomt met Johnsons ware identiteit dan met het romantiserende beeld van de legende.

Wat voor Johnson gold, gold voor bijna alle bluesmuzikanten van de jaren twintig en dertig. Eigenlijk waren ze geen bluesmuzikanten, althans niet in de betekenis die we er nu aan geven. Hun repertoire was vele malen ruimer. Ze konden van alles spelen en dat werd op de feesten en partijen, waar ze optraden, ook van hen verwacht. Sterker nog, daar speelden ze evengoed met blanken, zoals ze ook thuis waren op de viool, op de banjo of op de accordeon, instrumenten die we nu met typisch blanke muziek als hillbilly zouden associëren. Toch noemden gitaristen als Bill Monroe en Merle Travis, pioniers van de bluegrass, een zekere Arnold Schultz, een zwarte gitarist en violist, als hun grootste inspiratiebron.

Hoe kon dat? Wald heeft er een eenvoudige verklaring voor. Immers, vóór platenspelers of de jukebox in de jaren twintig populair werden, kon er alleen



Bill Monroe

op livemuziek gedanst worden. Maar het aantal muzikanten was beperkt, vandaar dat er nauwelijks sprake was van muzikale segregatie. Blanke en zwarte muzikanten stonden samen op het podium en speelden wat er maar gevraagd werd: van country fiddling en romantische walsjes tot charleston, de laatste Broadway-hits, de jazz van Duke Ellington, Benny Goodman of Louis Jordan en zelfs nummers van Gene Autry, Oklahoma's 'yodeling cowboy'. Het liep allemaal door elkaar en wat later blues zou worden genoemd, was slechts deel van dit repertoire. Het zou lang zo blijven. In 1942, bijvoorbeeld, vroeg Lomax Muddy Waters naar zijn repertoire. Lomax noteerde zo'n dertig nummers, waarvan je vijftien als blues zou kunnen rangschikken, maar de andere vijftien waren dat beslist niet. Sterker nog, hier noemde Waters maar liefst zeven Gene Autry-nummers. Wat voor Waters gold, gold voor de meesten van zijn collega's, aldus Wald. Ze waren heel wat veelzijdiger dan we denken. Hij geeft er talrijke voorbeelden van, zelfs Leadbelly was een Autry-fan.

Gene Autry, *Favourites*. Deze lp uit 1974 bevat Autry's hits uit de jaren dertig en veertig

Dat we die werkelijkheid uit het oog verloren zijn, moeten we deels toeschrijven aan veldwerkers als Lomax. Ook al noteerde hij Waters' repertoire, hij nam niets op van diens Gene Autry-vertolkingen. Daar lagen zijn interesses niet. Maar ook Lomax is waarschijnlijk misleid, de misverstanden waren er al. Toen in de jaren twintig de eerste platenmaatschappijen opdoken in het zuiden, brachten zij uit verkoopoverwegingen een scherpe muzikale segregatie aan. Het waren de platenbazen die uit commerciële motieven hillbilly uiteindelijk tot blanke en blues tot zwarte muziek zouden bestempelen. In feite ontstonden toen pas beide genres. Ten aanzien van de zwarte muzikanten had dat tot gevolg dat van hen alleen de bluesnummers werden opgenomen, de rest van hun repertoire deed er niet toe. En speelden ze viool of banjo, dan werd er helemaal niets opgenomen. Op de een of andere manier moet die segregatie Lomax beïnvloed hebben. Voor hem stond al bij voorbaat vast dat zwarte muzikanten slechts de blues vertolkten of eenvoudiger vormen, zoals de *hollers* en de *work songs* (maar er waren evengoed blanke *work songs*) [cd, track 3]. En al stuitte hij geregeld op aanwijzingen dat hun repertoire veel ruimer

Een jonge, geslaagde Big Bill Broonzy. Hij begon zijn carriere als *country fiddler*

was, zelf was hij vooral gericht op de Afrikaanse wortels van de zwarte volkscultuur en daar pasten die andere invloeden, die van de hillbilly of van het eigentijdse amusement, maar moeilijk bij.

Opvallend is ten slotte dat de gecanoniseerde blueshelden evengoed speelden wat ze van de radio hoorden of wat ze afspeelden op hun grammofoons, bijvoorbeeld op de toen veel verkochte Victrola's. Muddy Waters had zo'n opwindbare Victrola, zoals Lomax vaststelde, en hij was lang niet de enige. Ook de radio moet een grote rol hebben gespeeld. Lang niet iedereen kon zich zo'n toestel veroorloven, als er al elektriciteit was, maar het medium was ook in het zuiden in miljoenen huishoudens te horen. En dan waren er nog de jukeboxen

die in de jaren dertig steeds vaker werden neergezet in de plaatselijke dranklokalen en op het geluid waarvan dan graag gedanst werd. Ook dat biedt een ander, eigentijdser beeld dan dat van de arme, uitgeputte zwarte op zijn veranda of in de gevangenis.

Wat Wald (overigens op heel vriendelijke wijze) Lomax voor de voeten werpt, is dat hij deze essentiële context van het begin af aan heeft buitengesloten. Uiteraard, de gehanteerde aluminium- en acetaatplaten waren algauw gevuld, lang niet alles kon worden opgenomen. Maar het was ook een bewuste keuze. Voor deze eerste veldwerkers stond de opgenomen blues voor de volkscultuur, voor wat Lomax de 'vital cultural expression' van de zwarten noemde, en daar moest al die andere muziek, deels blank en ook nog eens amusementsmuziek, voor wijken. Er werd na een dag hard werken nog genoeg door amateurs gespeeld. Maar de blues die Lomax en de eerste platenmaatschappijen opnamen werd voor het overgrote deel door *professionals* vertolkt, zoals ook Robert Johnson er een geweest is: muzikanten die misschien niet helemaal konden leven van hun optredens, maar die steeds weer opdraafden waar geld te verdienen was en iedere muziek speelden die het bijeengekomen gezelschap horen wilde. Dat repertoire is nu verdwenen, is door Lomax en de andere *revivalists* nooit vastgelegd, maar het is, zoals Wald laat zien, uit allerlei gegevens, inclusief Lomax' eigen interviews met grootheden als Muddy Waters, tot op zekere hoogte te reconstrueren.

De oogst

Dat alles neemt niet weg dat Lomax, juist door zijn bevlogenheid, zijn koesteren en willen uitdragen van de door hem gedefinieerde zwarte volkscultuur, een onwaarschijnlijk grote invloed heeft gehad op de popcultuur van de jaren zestig en zeventig. Ook dat propageren is meer Amerikaans dan Europees. Zijn volkskundigen in Europa altijd huiverig geweest voor *public folklore*, in de Verenigde Staten is dit populariseren van volkscultuur, het willen vertalen naar het grote publiek, veel minder als een probleem ervaren. En dat is, zeker in dit geval, alleen maar een zegen geweest.

Sterker nog, Lomax' invloed speelt nog steeds, ook ver na de jaren zestig en zeventig, al gaat het nu misschien om nostalgie. Zo bezocht hij op zijn tocht in 1959 opnieuw Parchman Penitentiary, waar hij onder andere een *work song* opnam, *Po' Lazarus*, gezongen door James Carter en een aantal van zijn medegevangenen. Op diezelfde tocht bezocht hij ook Sidney Carter, een vrouw uit de heuvelachtige streek ten noorden van de Mississippi-delta. Ze zong een lullaby, geheten *Didn't Leave Nobody but the Baby* [cd, track 5]. Zo'n veertig jaar later, in 2000, lanceerden Ethan en Joel Coen hun film *O Brother Where Art Thou?* en daarin waren beide nummers te horen: *Po' Lazarus* in de originele uitvoering (de film opent zelfs met het nummer) en *Didn't Leave* in een nieuwe uitvoering, gezongen door Emmylou Harris, Alison Krauss en Gillian Welch. Niet lang daarna wist Alans dochter, Anna Lomax Wood, James Carter te achterhalen. Hij bleek in Chicago te wonen, was ondertussen 74 geworden en ontving van haar een cheque van 20.000 dollar voor zijn royalty's. Dat zal een aardige verrassing zijn geweest, al was het nog een laag bedrag, gezien het feit dat in 2003 al meer dan vijf miljoen exemplaren van de bijbehorende cd waren verkocht. Overigens maakte ook de filmer Martin Scorsese, met zijn *Gangs of New York* (2002), een keuze uit de Lomax-opnamen. Hij verwerkte nog eens zeven nummers, waaronder een paar gospelopnamen en Sonny Terry's *New Careless Love.*

Ondertussen heeft Rounder Records, een platenmaatschappij in Cambridge Ma., in haar Alan Lomax Collection meer dan twintig cd's uitgebracht. Ze vormen een passend eerbewijs, zowel aan de zangers en muzikanten als aan Lomax zelf. Maar het grootste eerbewijs vormt toch de enorme muzikale erfenis. Welke zangers en groepen in de jaren vijftig, zestig en zeventig hebben eigenlijk niet, direct of indirect, een van de Lomax-opnamen gecoverd? Joan Baez, The Beach Boys, The Beatles, James Brown, The Byrds, Johnny Cash, Nick Cave, Eric Clapton, Nat King Cole, Ry Cooder, Fats Domino, Lonnie Donegan, Bob Dylan, Bryan Ferry, The Grateful Dead, Bill Haley, Jimi Hendrix, Dr. John, Led Zeppelin, Taj Mahall, Van Morrison, Wilson Pickett, The Righteous Brothers, The Rolling Stones, Leon Russell, Neil Sedaka, The Spencer Davis Group, Ike and Tina Turner, en ga zo maar door: er komt werkelijk geen eind aan de lijst. Misschien is Ry Cooder met zijn muzikale verkenningen ook buiten de Verenigde Staten (de Buena Vista Social Club) nog het meest verwant aan Lomax (en waren zijn ouders niet ook *folklorists*?). Hij heeft prachtige versies opgenomen, zoals van *Jesus on the Mainline*, een *call-and-response* gospel, opgenomen in 1959 in Tyro, Mississippi, en gezongen door James Shorty, Viola James en een grote schare kerkgangers [cd, track 4]. Altijd gedacht dat de tekst

Axe gang in Parchman Penitentiary

ironisch bedoeld was (zo wordt hij ook gebracht door Cooder), maar nee, dit is een echte gospel: *tell Him what you want!*

Niettemin ligt de ware betekenis van Lomax niet zozeer in deze directe invloeden, maar toch vooral in de algehele *folk revival*, die hij, geholpen door het moment – Roosevelts New Deal, het nieuwe culturele bewustzijn in zijn land – bijna in zijn eentje tot stand heeft weten te brengen. In die *revival* konden talloze muzikanten en groepen, of ze nu door hem ontdekt waren of niet, hun nationale en vaak internationale faam verwerven. En dat alles dankzij zoiets stoffigs als de volkskunde.

Literatuur

Ronald D. Cohen, *Rainbow Quest. The Folk Music Revival and American Society, 1940-1970.* Amherst en Boston 2002.

Shirley Collins, *America over the Water.* London 2004.

Alan Lomax, *Selected Writings 1934-1997*, red. Ronald D. Cohen. New York and London 2003.

Herman Roodenburg, 'Ideologie en volkscultuur: het internationale debat', in: Ton Dekker, Herman Roodenburg en Gerard Rooijakkers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie.* Nijmegen 2000, pp. 66-109.

Herman Roodenburg, 'Tussen distantie en betrokkenheid: "Public Folklore" en de volkskunde in Nederland en Vlaanderen', *Mores* 2 (2001), 1, pp. 5-9.

Elijah Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues.* New York 2004.

2. Ate Doornbosch

Als iemand zich de Nederlandse Alan Lomax mag noemen, dan is het wel Ate Doornbosch. Evenals de Amerikaan bracht Doornbosch in tientallen jaren veldwerk een indrukwekkende collectie liederen bijeen. Ook Doornbosch reisde met opnameapparatuur stad en land af. Beiden waren behalve veldwerkers ook en vooral radiomensen, programmamakers.

Hoewel Doornbosch ruim twintig jaar later met zijn project begon dan Lomax, is het niet zo dat hij in diens voetsporen trad. Hij heeft het werk van Lomax nauwelijks gekend. Zijn eerste inspiratiebron was zijn vader – wat dat betreft is er wel een parallel – die huisschilder was op het Groningse platteland (Ate werd geboren op 1 januari 1926 in Nuis, in het Groningse Westerkwartier). Doornbosch senior schreef artikelen over heemkundige onderwerpen in regionale bladen en toneelstukken in het Groninger dialect. Oude liederen hadden zijn belangstelling, en zo vatte zijn zoon, die voor de VARA-radio werkte, het plan op een serie van tien programma's te maken met opnamen van oude liederen. Dat leek de leiding aanvankelijk wat veel, vijf afleveringen zouden wel genoeg zijn, maar Doornbosch hield vol. Uiteindelijk zouden het meer dan dertienhonderd uitzendingen worden. Pas later besefte Doornbosch dat hij vele voorgangers had in het optekenen en opnemen van oude liederen, en dat hij met zijn werk in een lange en eerbiedwaardige traditie stond.

De traditie van het verzamelen van Nederlandstalige volksliederen

De Nederlandse, of beter Nederlandstalige traditie van het verzamelen van oude liederen gaat terug tot in de negentiende eeuw. In Vlaanderen was Jan

Ate Doornbosch aan het werk in het Meertens Instituut bij het maken van een transcriptie

Frans Willems (1793-1846) actief omstreeks de tijd van de afscheiding van België van het Koninkrijk der Verenigde Nederlanden. Willems legde de basis voor de Vlaamse beweging, die opkwam voor de Vlaamse taal en cultuur in het door francofonen gedomineerde België. Oude Vlaamse liederen waren wapens in Willems' strijd – ook in Vlaanderen weerspiegelden ze de 'volksziel'. Hij verzamelde ze uit oude boeken en handschriften, maar was ook geïnteresseerd in wat het volk in zijn dagen zong. Zijn verzameling *Oude Vlaemsche Liederen*, grotendeels met melodieën postuum uitgegeven in 1848, zou de grondslag vormen voor een corpus Vlaamse en Nederlandse liederen dat tot ver in de twintigste eeuw als de Nederlandse volksliederenschat zou worden gekoesterd. Bij Willems vindt men al vele liederen uit het *Antwerps Liedboek* (1544), zoals *Het daghet in den oosten* en *Ic stont op hooghe berghen*, daarnaast het *Wilhelmus* en optekeningen uit de volksmond: *Heer Halewijn sanc een liedekijn, Het waren twee conincskinderen, Wel Anne Marieken waer gaet gy naer toe,*

Bonen wieden te Serooskerke (Walcheren)

De uil die in de peerboom zat, Zeg kwedzelken wilde gij dansen, Daer was een sneeuwwit vogeltje, Des winters als het regent.

Willems tekende de liederen meestal niet zelf op, maar kreeg ze door anderen toegestuurd. Een echte veldwerker kan men hem dus niet noemen. In dat opzicht was Edmond de Coussemaker de grote pionier. Deze jurist en musicoloog uit Lille noteerde liederen precies zoals hij ze hoorde zingen in Frans-Vlaanderen, het noordelijkste deel van Frankrijk waar de volkstaal in De Coussemakers dagen nog een Vlaams dialect was. Uit liederen in het Vlaams kon men de moraal, de vreugde en het verdriet, kortom alle zielenroerselen van het volk leren kennen, meende hij. Ze moesten verzameld worden eer het te laat was en ze vergeten zouden zijn. De Coussemaker publiceerde zijn verzameling, in het Frans, onder de titel *Chants populairs des Flamands de France* in Gent, 1856. Zijn werkwijze werd nagevolgd door de Vlamingen Lootens en Feys (1879), Jan Bols (1897) en Blyau en Tasseel (1900-1902). Hun werk werd samengevat door de Gentse musicoloog Florimond van Duyse in zijn monumentale, driedelige standaardwerk *Het oude Nederlandsche lied* (1903-1908). Dit omvatte zowel Zuid- als Noord-Nederland, dat wil zeggen het huidige Vlaanderen en Nederland.

In Nederland bestond ook wel belangstelling voor oude liederen, maar daar werd pas veel later begonnen met optekeningen uit de volksmond dan in Vlaanderen. De belangstelling was hier meer historisch gericht. De Duitse student filologie August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, de latere auteur van *Deutschland Deutschland über Alles*, was in 1821 naar Nederland gekomen

Rondedans op Terschelling, ter inleiding en na afloop van de Skotse fjour

om te zoeken naar oude Nederlandse liederen. Daarmee wilde hij zijn studie naar oude Duitse liederen aanvullen; als pangermanist zag hij geen wezenlijk verschil tussen de oude Duitse en de Nederlandse letterkunde. Hoffmann zocht vooral in bibliotheken; de bevolking zong naar zijn mening eigenlijk alleen *gemeine Gassenhauer*, populaire straatliedjes. De volksliederen waarnaar hij op zoek was waren van een heel ander esthetisch kaliber. Die vond hij in oude boeken en handschriften. De gedachte dat er onder het Nederlandse volk weinig moois op het gebied van oude liederen te vinden zou zijn, bleef lange tijd overeind. In 1828 publiceerde de jurist J.C.W. Le Jeune een *Letterkundig Overzicht* met 'volkzangen', zonder melodieën, gebaseerd op oude liedboeken en liedbladen. Na hem richtten Nederlandse onderzoekers hun aandacht op de melodieën van onder meer de *Souterliedekens* (1540) en op liederen uit de Tachtigjarige Oorlog en de Gouden Eeuw, zoals geuzen- en matrozenliederen en de beroemde *Nederlandtsche Gedenck-clanck* van Adriaen Valerius (1626).

Pas tegen het einde van de negentiende eeuw werd er in Nederland enig muzikaal veldwerk verricht. De Brabantse schoolmeester P.N. Panken publiceerde in 1899 *Liederen, rijmen & kinderspelen uit Noord-Brabant*, die hij zelf had opgetekend. In Broek en Waterland was het dorpsdokter Cornelis Bakker, die naast volksverhalen, spreekwoorden en andere volkskundige gegevens

ook liederen verzamelde. Hij liet de notatie van de melodieën over aan kruidenierszoon Cornelis Tolk, die piano kon spelen en naar het conservatorium in Amsterdam ging.

Een heel eigen aanpak had Jaap Kunst, die later wereldberoemd zou worden wegens zijn etnomusicologische onderzoek in Nederlands-Indië. Als student trok Kunst met zijn viool naar Terschelling, waar hij zich mengde onder de eilandbevolking. Hij nam als muzikant deel aan feesten van de Schellingers waarbij veel werd gezongen en gedanst, en publiceerde de liederen en melodieën die hij zo had leren kennen in 1915 onder de titel *Terschellinger volksleven: gebruiken, feesten, liederen en dansen*. Kunst zag in de cultuur van de eilanders een voorbeeld van het traditionele volksleven dat ten onder dreigde te gaan aan de voortschrijdende modernisering. Bij de tweede druk van zijn verzameling, in 1937, formuleerde hij het aldus: 'Een krachtig volksleven, gezond en aantrekkelijk, bleef hier, althans ten deele, tot op den huidigen dag bewaard. En angstig vraag ik mij af: hoe lang nog? Internationaal operettetuig en afschuwelijke café-chantant-producten dreigen, de laatste jaren in versterkte mate door toedoen van de radio, ook op ons eiland de volksziel te vergiftigen en de voorvaderlijke liederen te verdringen, gelijk ook een verarming is te bespeuren in het geheele overige dorpsleven. Waar zijn uw wintersche sledevaarten, waar uw vrolijke spinfeemen? Hebt ge er iets beters voor in de plaats gekregen? Neen? Maar waaròm dan? O, Schellingers, houdt uw oude gebruiken, uw feesten en liederen in eere, zij zijn uw kostbaarst bezit. Denk aan die zon- en zanglooze stads- en welhaast land-bevolkingen, geestelijk verarmd, kleurloos, verdord. Laat leven uw liederen in mond en hart, en draagt ze als een kostelijk erfstuk over op wie na u komen.'

Kunst verwoordt hier wat vele verzamelaars van volksliederen en andere uitingen van volkscultuur motiveerde: het nostalgische gevoel dat door culturele veranderingen kostbare tradities voorgoed verloren zouden raken. Met zijn boek wilde Kunst de Schellingers hun eigen liederenschat in bewaring geven. Iets wat wonderwel lukte: tot op de dag van vandaag maken zanggroepen op het eiland gebruik van zijn boek. Ate Doornbosch herinnert zich Kunsts ongebreidelde enthousiasme. Tijdens een voordracht op het Meertens Instituut, waar Doornbosch toen werkte, pakte de befaamde musicoloog eens zijn viool en klom op de tafel, met de bedoeling dat zijn gehoor mee zou gaan zingen – tot ontzetting en gêne van Piet Meertens en de andere aanwezigen.

Rondedans op de Veluwe. Briefkaart gepost in Zwolle, 1941. Coll. Meertens Instituut A6-2242

Een medewerkster van Jaap Kunst aan het Tropeninstituut in Amsterdam, Will Scheepers, zette het veldwerk in Nederland voort. Zij deed dat (in haar vrije tijd) voor de Nederlandse sectie van de International Folk Music Council, waarvan Jaap Kunst na de Tweede Wereldoorlog voorzitter werd. Scheepers gebruikte geen viool, maar een bandrecorder. Eind jaren vijftig trok zij daarmee door het hele land om liederen op te nemen, waaronder veel kinder- en werkliederen. Omstreeks dezelfde tijd legde Barend Veurman het gezang van Volendammer vissers op magneetband vast. In Vlaanderen had de volkskundige Pol Heyns al in de jaren dertig veldopnamen gemaakt. Heyns' werk werd na de oorlog voortgezet door Paul Collaer en Hendrik Daems, die aan de Belgische omroep verbonden waren.

'Volksliedherstel'

Het morele belang van het volkslied werd benadrukt door de Raad voor de Nederlandse Volkszang, die na de Tweede Wereldoorlog werd opgericht en waarin naast Jaap Kunst ook de neerlandicus en volksliedpropagandist Jop

Pollmann zitting had. Pollmann had zich al tijdens het interbellum beijverd om de katholieke jeugd van 'goede oude liederen' te voorzien, waarmee tijdens jongerenkampen gemeenschapszin kon worden aangeleerd. Men sprak van 'volksliedherstel'. Samen met Piet Tiggers, die hetzelfde nastreefde voor de socialistische Arbeiders Jeugd Centrale (AJC), stelde Pollmann in 1941 een bundeltje *Nederlands Volkslied* samen, waarvan er honderdduizenden zouden worden gedrukt. Dankzij deze bundels, die behalve in het jeugdwerk ook veelvuldig op lagere scholen werden gebruikt, kennen vele Nederlanders nog liedjes als *Drie schuintamboers, De winter is vergangen, Vier weverkens, Ain boer wol naor zien naober tou, De fiere Pinksterblom, Daar kwam ene boer van Zwitserland* enzovoorts. Veel van de liedjes van Pollmann en Tiggers gaan terug op het eerdergenoemde corpus waarvoor Jan Frans Willems de basis had gelegd.

Pollmann en Tiggers zagen dus een belangrijke vormende waarde in het volkslied, en velen met hen. Naast deze praktische toepassing, of wellicht daaruit voortvloeiend, ontstond de behoefte aan een wetenschappelijke ordening en codificatie van het volkslied. De Raad voor de Nederlandse Volkszang nam daarom in 1953 het initiatief tot de oprichting van het Nederlands Volksliedarchief, dat werd geplaatst onder de leiding van Marie Veldhuyzen. Ook zij was actief geweest in het vormingswerk voor de jeugd, maar bij de inrichting van het volksliedarchief legde de musicologe strikt wetenschappelijke criteria aan. In principe werden alle Nederlandse liederen opgenomen die in de volkscultuur hadden gefunctioneerd en werden esthetische of ethische normen achterwege gelaten. Dat hield in dat Veldhuyzen ook liederen opnam 'die andere mensen deden blozen', zoals ze het uitdrukte. Model stond het grote Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau. Tienduizenden liederen en melodieën werden afgeschreven en via een kaartsysteem ontsloten. Daarbij ging het om liederen die in liedboeken waren genoteerd of die in volksliedverzamelingen waren gepubliceerd: schriftelijk materiaal dus. Na een tijdlang zelfstandig te hebben gewerkt werd het volksliedarchief in 1963 ondergebracht bij de afdeling Volkskunde van het Meertens Instituut, die onder leiding stond van Han Voskuil. Daar functioneerde het volksliedarchief als een onderafdeling die 'zelfstandig opereerde en zelfstandig besluiten nam', in de woorden van Marie Veldhuyzen. De resultaten van het veldwerk van de bovengenoemde Will Scheepers, in totaal meer dan tweeduizend liederen, kregen er ook een plaats.

'Onder de groene linde'

Omstreeks dezelfde tijd, in 1957, begon radiomaker Ate Doornbosch met zijn programma *Onder de groene linde*, aanvankelijk bij de VARA. Hij reageerde daarmee op de volkszangrubriek *Niet zo...maar zo!*, een radioserie waarin zangers uit de Cantorij van de Nieuwe Kerk in Groningen liederen uit de *Volksliederenbundel* ten gehore brachten. De bundel was samengesteld op last van de regering ten behoeve van de jeugd en bevatte voor een groot deel dezelfde liederen als het zangboekje van Pollmann en Tiggers, merkwaardigerwijze aangevuld met een aantal devote katholieke liederen. Met dergelijke volksliedуitzendingen wilde de VARA bijdragen aan de culturele verheffing van het volk. Ate Doornbosch herkende in de keurige, maar tamelijk slaapverwekkende zang van de cantorij weinig van wat hij zich uit zijn jeugd op het platteland herinnerde, van de liederen die in zijn familie werden gezongen en van generatie op generatie waren doorgegeven. Hij miste de ruige klank van hun stemmen, die goed bij de harde teksten paste en de liederen een bijzondere lading gaf.

De eerste authentieke stem die Doornbosch opnam was die van zijn vrouws grootmoeder, die uit het zuidoosten van Drenthe afkomstig was en over een helder stemgeluid beschikte: Hendrika Wiecherdina (Rika) Vegter-Deen, geboren in 1886. Ze zong een dertigtal liederen voor de microfoon [cd, track 6]. De tweewekelijkse uitzendingen waren onmiddellijk een succes; ze trokken zo'n 350.000 luisteraars per keer. Honderden mensen stuurden brieven met aanvullingen op de teksten. Aanvankelijk werden reconstructies gemaakt van de volledige liedteksten, die door amateurzangers werden ingezongen, met begeleiding van gitaar of accordeon en fluit. Dat lokte dan weer nieuw commentaar uit van luisteraars die zich de tekst of de melodie anders herinnerden. Zo ontdekte radiomaker Doornbosch aan den lijve wat in de volksliedkunde allang een gegeven was: door de mondelinge overlevering van de liederen zijn geen twee versies gelijk, dat wil zeggen, elke informant zingt zijn eigen variant.

Aanvankelijk kwamen de meeste reacties uit het noorden van het land, waar de socialistische VARA veel leden telde. In het katholieke zuiden werd aanmerkelijk minder naar de VARA geluisterd – maar niet minder gezongen. Dat werd duidelijk toen *Onder de groene linde* in 1968, dus negen jaar na de start, verhuisde naar de Nederlandse Radio Unie. Omroeppolitiek gezien was

Ate Doornbosch neemt Tijs Pals op, Terschelling.

het een alleszins begrijpelijke overstap. Weliswaar werd het programma door de VARA keer op keer met een half jaar verlengd, maar er wrong iets. Ten eerste waren er aanmerkingen vanuit de hoek van de volkszangleiders, die de veldopnamen ongeschikt vonden voor hun opvoedende oogmerk. Ten tweede vreesde de omroep een nieuwe verantwoordelijkheid op zich te nemen, namelijk het registreren en inventariseren van cultuurgoed dat met de ondergang werd bedreigd – overigens mede door de komst van de radio, ironischerwijze het medium dat zo voortreffelijk functioneerde bij het opsporen van datzelfde bedreigde cultuurgoed. Die verantwoordelijkheid was beter op haar plaats bij een neutrale landelijke omroep, terwijl bovendien een alliantie werd aangegaan met het Meertens Instituut, dat Doornbosch in 1966 in dienst nam. Er kon nu veel meer veldwerk wor-

Ate Doornbosch' schoongrootmoeder Rika Vegter-Deen uit Drenthe, met microfoon, tijdens een van de eerste opnames die hij maakte (1957)

den gedaan. Dat moest ook wel, want na de verhuizing naar de NRU stroomden ook veel reacties uit het zuiden des lands binnen. Vanaf 1976 werd *Onder de groene linde* wekelijks uitgezonden.

Het programma was 37 jaar lang in de ether geweest, toen het in 1994 werd beëindigd. Daarmee is het een van de langst bestaande programma's uit de Nederlandse omroepgeschiedenis. Doornbosch heeft alle uitzendingen zelf verzorgd, de laatste jaren als gepensioneerde. Hij deed inmiddels vrijwel geen veldwerk meer. Toen hij merkte dat hij zich begon te herhalen, is hij gestopt, zegt hij er zelf over. Het programma had zichzelf in de jaren negentig inderdaad overleefd. Het was terechtgekomen op Hilversum 4, de klassieke zender, op de zondagmiddag ingeklemd tussen *Discotabel* en de *Operamatinee*, waarnaar mensen met een heel andere vocale voorkeur luisterden. Het is ongetwijfeld aan de eerbiedwaardige reputatie van *Onder de groene linde* te danken geweest dat het niet eerder werd beëindigd. Het programma had altijd een grote schare trouwe luisteraars gehad, onder wie mensen die de uitzendingen jarenlang op cassettebandjes opnamen.

De liederen

De luisteraars stuurden vaak lijstjes met liederen die zij kenden, in de veronderstelling dat die voor Doornbosch interessant zouden zijn. Welke liederen nam hij op en welke liet hij liggen? De vraag is eenvoudiger gesteld dan beantwoord. In eerste instantie lijkt hij intuïtief te hebben gewerkt, met het repertoire van oudere familieleden als uitgangspunt, zoals de oma van zijn vrouw. Hun liedjes getuigden van een andere, 'hardere' esthetiek dan wat de volksopvoeders als een 'goed volkslied' beschouwden. Liederen die mensen op school hadden geleerd of via andere opvoedkundige kanalen vielen af. Uit een bundel als *Kun je nog zingen zing dan mee*, sedert het begin van de twintigste eeuw uitgegeven met pianobegeleiding ten behoeve van de burgerij, nam Doornbosch bijvoorbeeld niets op. Zijn zangers kwamen uit milieus waar een piano een ondenkbare luxe was. Er leken zelfs helemaal geen boeken aan te pas te zijn gekomen. De zangers hadden de liederen meestal rechtstreeks van hun vader of moeder geleerd, of van andere zangers. Dat verklaarde ook de grote variatie in de teksten. De mondelinge overlevering werd gaandeweg een criterium voor de verzamelaar. Doornbosch selecteerde uit het aangeboden materiaal meer en

meer datgene wat ooit, aan het einde van de achttiende eeuw, de Duitse dichter-filosoof Johann Gottfried Herder voor ogen had gestaan. Herder, die de broeders Grimm zou beïnvloeden, bedacht omstreeks 1773 het woord *Volkslied* voor oude anonieme liederen, gezongen door bejaarde plattelandsbewoners, waarin hij de ziel van het volk weerspiegeld zag. Voor Herder was het volk een nationale categorie, verbonden door dezelfde taal en zeden, en dus ook dezelfde liederen: een visionair concept in een Duitsland dat in zijn tijd nog verdeeld was in talloze staatjes. Hoewel Doornbosch zich in beginsel tot Nederland beperkte, ontbrak zo'n nationale dimensie bij hem ten enenmale. Voor hem waren de liederen een uiting van mensen die onder erbarmelijke omstandigheden moesten leven en werken – van het volk als sociale categorie dus. Hij vermeed ook het woord 'volkslied' – dat zal hem eerder aan opvoedende liederen hebben doen denken dan aan liederen uit de mondelinge traditie.

Doornbosch zocht dus vooral liederen die onder de armste, weinig ontwikkelde mensen grofweg rond de eeuwwisseling van 1900 gezongen werden. Maar ook binnen dat repertoire maakte hij een selectie. Aan jaarkringliederen (zoals kerst- en paasliederen) en aan kinderliederen bijvoorbeeld besteedde hij weinig aandacht. Het waren vooral de lange verhalende liederen die zijn belangstelling hadden, liederen die in het internationale jargon *balladen* worden genoemd. Het gaat om vaak eeuwenoude verhaalstof die in allerlei variaties in grote delen van Europa gezongen werd.

Heer Halewijn

Het lied van Heer Halewijn is een beroemd voorbeeld van een ballade en een favoriet van Doornbosch. De tekst is bekend geworden in de Vlaamse versie van Jan Frans Willems (gepubliceerd in 1848), die onder meer via het literatuuronderwijs op middelbare scholen werd verspreid als voorbeeld van een middeleeuws volkslied:

Heer Halewijn zong een liedekijn
al die dat hoorde wou bij hem zijn.

Ook een jonge prinses wou bij Halewijn zijn. Ze trekt haar mooiste kleren aan en rijdt naar Halewijn toe. Haar ouders hadden het haar weliswaar verboden,

Zingen bij de oogst. Coll. Meertens Instituut A6-32

maar van haar broer had ze toestemming gekregen. Het koningskind, zoals ze in de liederen steeds wordt aangeduid, vindt Halewijn in een bos, waar hij haar vriendelijk ontvangt. Ze rijden gezamenlijk naar zijn huis. Maar wanneer het meisje de lijken van jonge vrouwen aan een boom ziet hangen, begrijpt ze dat Halewijn een vrouwenmoordenaar is. De prinses mag kiezen tussen de strop, het zwaard en de verdrinkingsdood. Ze kiest het zwaard, maar waarschuwt Halewijn dat zijn kleren vies zullen worden: 'maagdenbloed dat spreidt zo breed'. Als Halewijn zijn opperkleed uittrekt, slaat ze hem vliegensvlug het hoofd af. Nog is alle gevaar niet geweken: Halewijns hoofd blijkt te kunnen praten. Het vraagt de prinses op zijn hoorn te blazen en zijn hals met zalf te bestrijken. Dat weigert ze wijselijk. Onderweg naar huis komt ze de moeder van Halewijn tegen, maar ook die laat ze links liggen. Zo loopt het avontuur voor het onbesuisde, maar slimme meisje toch nog goed af.

Doornbosch vond bij zijn onderzoek in Nederland tientallen versies van het Halewijnlied. In Terwispel (Friesland) nam hij een versie op die begon:

Jan Alberts stond op en hij zong er een lied
en dat verhoorde een koningskind.
[cd, track 7]

en in Scheemderzwaag (Groningen):

En Jan Alberts die wou er uit rijden gaan,
En wat zag hij van verre? een koningskind staan.

De versies vertellen in grote lijnen hetzelfde verhaal, met toevoeging of weglating van details. Werd in het noorden van het land Halewijn Jan Albers genoemd, in Lonneker (Twente) heet hij Heer Albert:

Daar was een schoon juffer fijn,
Die wilde zo graag bij Heer Albert zijn.

In Venray, in Noord-Limburg, verklapt een zangeres meteen de aard van de hoofdfiguur, die ze Rollewijn noemt:

Toen Rollewijn van de bergen kwam
Hij zong gelijk een nachtegaal.

Door zijne schoonheid U verblind
Werd menige dochter tot hem gezind.

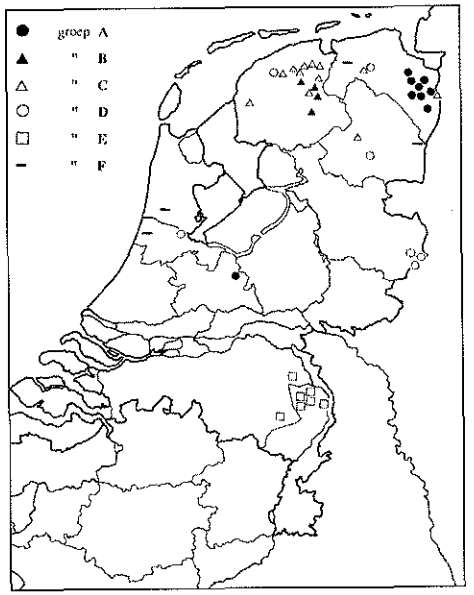
Die nam hij mee naar zijn kasteel
En roofde hen daar van hun juweel.

Dan bracht hij ze tot aan den dood
En niemand hoorde van die wrede moord.

Een koningsdochter wierd het gewaar
Zij wilde zo graag met Rollewijn gaan.

Daarna ontvouwt het verhaal zich langs de gebruikelijke lijnen. Wanneer men de Nederlandse versies naast elkaar legt, lopen weliswaar de bewoordingen uiteen, maar zijn de verhaallijn en de motieven vrijwel steeds dezelfde. De naam Alberts die in Noord-Nederland steeds opduikt, kan wellicht verklaard worden uit het Duitse lied van Gert Olbert en Helena (in 1813 opgetekend door de broeders Grimm) en dat weer uit oude Duitse liedbladen uit de zestiende eeuw, waar de hoofdpersoon Ulinger of Adelger wordt genoemd. 'Heer Rollewijn' uit Limburg kan een verbastering zijn van het Vlaamse 'Heer Halewijn', dat in veel Vlaamse dialecten zonder 'H' werd uitgesproken – of omgekeerd.

Doornbosch ontwikkelde daar een theorie over; de verspreiding van de liederen was een thema dat hem intrigeerde. Sinds mensenheugenis bestond er een levendig verkeer tussen Vlaanderen en de Nederrijnstreek. Zo was er een diligencedienst tussen Venray en Antwerpen, de 'Keulse kar'. Het personeel



Verspreidingskaart van het lied van Heer Halewijn in Nederland. In de versies A tot en met C (gezongen in het noorden des lands) heet Heer Halewijn Jan Albers, in versie D (Twente) Heer Albert, in E (Noord-Limburg) Heer Rollewijn. De melodieën van de versies zijn verschillend; die van E komt overeen met het *Credo*, waarop het lied in Vlaanderen gezongen werd.

was vooral afkomstig uit Antwerpen en bracht zijn liederen mee naar pleisterplaatsen in de Peel, waar 's avonds veel gezongen werd. Ook lieten schaapherders uit Venray hun kudden grazen langs de oevers van de Schelde en de Dender, een tocht van tien tot veertien dagen gaans. Deze 'Duitse schapers' zullen liederen mee hebben gebracht en ze omgekeerd ook opgepikt hebben. Langs dergelijke routes kunnen de Vlaamse en Noord-Limburgse Halewijn-/Rollewijn-versies zich heel goed verspreid hebben. Een argument te meer is dat de melodie in Limburg overeenstemt met die uit Vlaanderen (een variant van het gregoriaanse *Credo*), terwijl het lied in Noord-Nederland op heel andere melodieën werd gezongen. Dergelijke theorieën ontwikkelde Doornbosch aan de hand van verspreidingskaartjes, die hij geheel in de traditie van het Meertens Instituut tekende.

Halewijn in Europa

Het lied van Heer Halewijn (zoals we hem maar zullen blijven noemen) was niet alleen in Nederland en Vlaanderen bekend. Zoals vele balladen is het ook elders in de Europese volkscultuur terug te vinden, in allerlei variaties. In Engeland werd het lied gezongen als *Lady Isabel and the Elf-knight*:

Fair Lady Isabel sits in her bowing
There she heard an elf-knight blowing in his horn.

If I had yon horn that I hear blawing,
And yon elf-knight to sleep in my bosom.

Isabel heeft dat nog niet verzucht of de elfenridder staat al voor haar raam. Hij neemt haar mee naar het bos, waar hij haar vertelt dat ze moet sterven. Isabel verzint een andere list dan het Nederlandse koningskind: ze wil even met hem neerzitten voordat ze moet sterven. Met een tovermiddeltje krijgt ze de ridder in slaap en dan kan ze hem met zijn eigen dolk doden.

Ook in Hongarije gaan Halewijn en de vrouw samen rusten, maar dan weet zij nog niet wat hij met haar van plan is. Gezeten onder een boom vraagt de ridder haar zijn hoofd te ontluizen. Dat doet ze en wel zo teder dat hij erbij in slaap valt. Als ze omhoog kijkt ziet ze in de boom zes mooie meisjes hangen. Dan slaat ze hem met zijn eigen zwaard het hoofd af.

In Frankrijk wil Renaud (zoals Halewijn daar heet) de prinses verdrinken. Ze moet zich uitkleden, maar ze vraagt hem tenminste zijn hoofd af te wenden, zodat ze hem in het water kan duwen. Ze had hem ook nog gevraagd zijn zwaard af te doen, en dat komt nu goed van pas, want als hij zich aan een tak uit het water wil hijsen, kan ze die doorsnijden. In Denemarken heet de moordenaar Ulver; hij nodigt Vaenelil uit mee te gaan naar een eiland waar geen ander gras groeit dan uien, en geen andere vogel zingt dan de valk. In Duitsland komt het meisje achter de boze opzet van Ulinger doordat ze wordt gewaarschuwd door tortelduiven wanneer ze samen door het bos rijden. Ze gaat dan vreselijk gillen, wat uiteindelijk door haar broer wordt gehoord, die erin slaagt zijn zus te bevrijden.

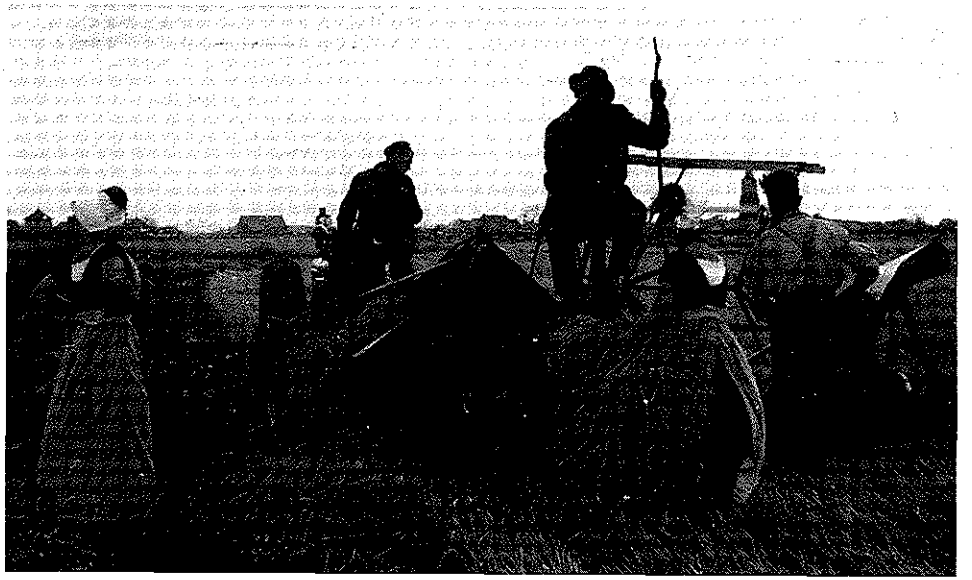
Men ziet dat ondanks de variatie in motieven het verhaal van de vrouwenmoordenaar in vele streken van Europa teruggevonden wordt. De Vlaamse en

Nederlandse overleveringen blijken op motivisch niveau behoorlijk dicht bij elkaar te staan, vergeleken bij de versies elders uit Europa. Dat doet vermoeden dat de Vlaams-Nederlandse traditie niet zo oud is als de literatuurgeschiedenisboekjes ons willen doen geloven. De oudst bewaarde tekstbronnen zijn liedbladen van circa 1800. Op dergelijke blaadjes, en op mondelinge weergaven daarvan, heeft Willems zijn versie gebaseerd. Die heeft hij vervolgens ongetwijfeld 'vermiddeleeuwst', in zijn tijd geenszins een ongebruikelijk procédé. Dat het lied in de Middeleeuwen in deze contreien bekend zou zijn geweest is ook al onwaarschijnlijk, omdat elk spoor van vóór 1800 ontbreekt, dat wil zeggen, niet alleen ontbreken oudere teksten, maar er zijn ook nooit verwijzingen gevonden in wijsaanduidingen, strofevormen of anderszins. De verspreidingskaart van Doornbosch suggereert eerder een oorsprong in Duitsland, waar het lied bewijsbaar al eeuwen eerder gezongen werd. Van daaruit kan het naar de grensstreken in Groningen, Twente en Noord-Limburg zijn verspreid, en via Limburg naar Vlaanderen.

De ironie van de wetenschapsgeschiedenis wil dat het juist een vooraanstaand Duits volksliedkundige is geweest, John Meier, oprichter van het Deutsche Volksliedarchiv, die in Willems' Vlaamse Halewijn de oudste versie van Europa zag. Tegen deze visie protesteerde Doornbosch nadat hij talrijke mondelinge bronnen in Nederland had aangeboord.

De balladentypenindex

Autodidact Ate Doornbosch kwam met andere Europese volksliedkundigen in contact via de International Ballad Conference, die jaarlijks in een ander land in Europa of in Noord-Amerika wordt gehouden. Alan Lomax vertoonde zich overigens niet in dit gezelschap, waarin de ballade als het belangrijkste genre van het lied werd beschouwd. Een initiatief was het ontwerpen van een gezamenlijke 'typenindex', een catalogus waarin de verhaallijnen van de balladen uit alle landen zouden kunnen worden ondergebracht. Rolf Brednich van het Freiburgse archief was de drijvende kracht. Naast Doornbosch deden ook volksliedkundigen uit onder meer Slovenië mee. Evenmin als andere Europese volkskundige projecten is dit internationale project voltooid, maar Doornbosch en zijn medewerkers hebben de index voor Nederland wel uitgewerkt. Deze begint met liederen met magische en religieuze thematiek,



Oogst op Walcheren, 1946. Coll. Meertens Instituut A5-888-50

gevolgd door liederen over ontluikende liefde, werving, vrijage en zwangerschap, trouw en ontrouw, verleiding en verlating en zo verder. De systematiek somt gortdroog de vreselijkste toestanden op. De rubriek 'Mislukte pogingen tot het aanknopen van liefdesbetrekkingen' bijvoorbeeld wordt onderverdeeld in: 1) geen moord of zelfmoord als gevolg, 2) moord als gevolg, 3) zelfmoord als gevolg. Deze onderverdelingen worden weer verder onderverdeeld in: a) afwijzing, b) mislukking bewerkstelligd door derden, c) mislukking door externe omstandigheden. Helemaal sluitend is de index niet, maar hij biedt een praktische mogelijkheid het materiaal thematisch te ordenen. De reeks boekuitgaven *Onder de groene linde*, die in 1987 werd begonnen, is in grote lijnen volgens de index ingedeeld, en zo ook de cd-box die in 2005 verschijnt.

Voor Doornbosch' verzamelwerk had dit internationale contact tot gevolg dat hij zich nog meer dan voorheen ging richten op balladen. Dat kwam naar voren toen ik eens een onderzoek naar Nederlandse moordliederen deed. Marktzangers verspreidden dergelijke liederen op liedbladen. Ze begonnen met stereotiepe verzen als 'Wie wil horen een nieuw lied, wat er te ... is geschied?' Dat was dan meestal een moord, die in de meest gruwelijke bewoor-

dingen werd bezongen. Ik wilde weten in hoeverre dit een landelijk verschijnsel was en raadpleegde de grootste Nederlandse verzameling op dit gebied, de collectie van Douwe Wouters, die deels wordt bewaard in de Koninklijke Bibliotheek en deels in het Meertens Instituut. Het resultaat leek redelijk: de meeste bezongen moorden hadden plaats gehad in de grote steden, uit de provincies was er minder materiaal. In een provincie als Drenthe leken nauwelijks moorden te zijn gebeurd. Als controlecorpus nam ik de verzameling opnamen van Ate Doornbosch, die immers ook landelijk dekkend was. Daaruit rees echter een heel ander beeld. De provincie met de meeste moordliederen bleek Drenthe! Deze tegenstrijdigheid werd door Doornbosch zelf verklaard uit zijn geleidelijke inzoomen op balladen. Moordliederen vertegenwoordigen namelijk een ander genre dan balladen: ze zijn weliswaar ook verhalend, maar bezingen in beginsel recente, waar gebeurde nieuwsfeiten. Doornbosch heeft alleen in zijn beginjaren moordliederen opgenomen, toen hij voor de VARA werkte en de meeste respons uit het noorden van het land kwam.

De verhalen van de zangers

Hoewel het Doornbosch in eerste instantie om de liederen te doen was, groeide de gaande het project zijn belangstelling voor de informanten en hun verhalen over de levensomstandigheden in de tijd dat ze de liederen leerden en zongen. Ze gaan vaak over bittere armoede. Dirk van der Kooi (1900-1969) uit Zwaagwesteinde in Friesland kon mooi vertellen over de tijd dat hij als koppelarbeider werkte. In Zwaagwesteinde zelf viel weinig te verdienen en zo trokken de inwoners in koppels van vijfentwintig, dertig of veertig man naar de klei in het noorden van Groningen, op zoek naar werk op de rijke boerderijen. 'Wij gingen 's morgens vroeg naar het land, het was half vijf als we uit het stro kropen, en dan ging het tot 's avonds acht uur. En er werd ook van 's morgens vijf tot 's avonds acht gezongen. 't Ene lied was nog niet uit of het andere begon alweer. Dat zal wel geweest zijn om die lange dag om te krijgen. U moet niet vergeten dat ik nog maar elf jaar was toen ik al op die harde kleikluiten lag en dat werd je wel eens te veel, zo'n hele dag, dan moest je eigenlijk wel zingen. Want het gebeurde ook wel eens dat de een de andere met een kluit begon te gooien, maar dan kreeg je het aan de stok met de koppelbaas die achter je liep. Dus, het moest wel zingen worden, en dat werd het dan ook. Een hele dag.'

Ate Doornbosch op bezoek bij Bontje Dalman-Douma

Er waren vier seizoenen voor de koppelarbeiders: onkruid wieden in mei en juni, vlastrekken van half juli tot half augustus, aardappels rooien van half september tot half oktober en ten slotte cichorei rooien. Daarna was er geen werk meer op de velden. De Zwaagwesteinders gingen dan met schrijfpapier, kammetjes, knijpers, lucifers of schuurpapier langs de deuren, als koopman.

Ook Bontje Dalman-Douma (1894-1979), een van Doornbosch' beste informanten, had als kind in koppels gewerkt. Ze woonde toen in Zwagerbos. 'Wij gingen altijd naar het land en dan leerde ik die liederen van mijn ouders. Die zongen dat daar.' Bontje (spreek uit: Bontsje) was echter niet opgewassen tegen de fysieke ontberingen van de koppelarbeid. Met haar veertiende liep ze een hardnekkige ziekte op, waardoor ze niet meer op het land kon werken – tot haar verdriet. 'In Slochteren, daar waren we aan het aardappels rapen. Koud! En dan later, in november, dat is veel te laat als je dan nog op het land ligt. En ik was niet sterk. We lagen daar gewoon bij een boer. In Andel en 't Zand waren wij bij de koppel. Dat vond ik fijn. Want als we op het land lagen en dan zongen, dat is het allermooiste, hè?'

Het zingen van de koppels bleef niet onopgemerkt. Een andere informant, Karsien Postma (geboren 1919) herinnerde zich uit haar kindertijd in Warffum (Groningen) dat er in het voorjaar hele koppels Friezen kwamen, mannen, maar ook kinderen van twaalf, dertien jaar, zoals Dirk van der Kooi en Bontje Douma. Ze sliepen in een boerenschuur, in het stro, zonder dekens. 's Ochtends gingen ze inderdaad zingend het veld in, en 's avonds kwamen ze zingend weer terug. 'Dat was die Friezen eigen,' aldus mevrouw Postma, 'ze konden mooi zingen, beslist. Als ze 's avonds kwamen aanlopen stonden de mensen van het dorp allemaal buiten: Hoor, daar komen de Friezen weer aan!' Jan van Dellen (geboren 1899) herinnert zich dat hij op achtjarige leeftijd eendeneieren ging zoeken in de Uskwerderpolder, waar de Friese koppels lang doorwerkten. 'En in die polders, als het werkvolk er niet meer was, dan begonnen die mensen weer te zingen! Van het Vrouwtje van Stavoren. Dan ging ik

(boven) Friese koppelarbeiders aan het vlastrekken in Usquert (Groningen)
(onder) Landarbeidsters met koppelbaas bij het aardappelenrooien. Wadwerd (Groningen), omstreeks 1922

even staan, dan luisterde ik, en dan konden die mensen zo mooi zingen, kerel, geweldig!'

Andere informanten vertellen over het zingen in de venen. Hendrikje Bloemsma-Smit (1887-1979) uit het Drentse Emmercompascuum moest als meisje schuiten laden met turf. 's Avonds als het schip vol was, werd het uit de 'wijk' getrokken 'in de lijn'. Dat hield in dat iedereen die had meegeholpen met het turfsteken, kruien en laden het schip aan een touw uit de vaart trok. Daarbij werd uit volle borst gezongen. Reint Reinsma (geboren 1899) kwam in 1904 in Boornbergum te wonen en zag daar de arbeiders langs het ouderlijk

huis naar de veenderij 'boven Drachten' trekken. Op zondagavond laat kwamen ze weer naar huis. 'En dan gingen die mensen zingen, overdag hoorde ze je nooit, maar als het donker begon te worden, als ze ons voorbij waren, dan kwamen ze op de ruimte, dan moesten ze door de petten [het veenmoeras], daar was een landweg, maar daar stond geen huis of stee meer aan. En dan gingen ze zingen. Ze zongen uit benauwens. Heel luid.'

Trijntje de Jong-Van der Zee (1892-1982) uit Bolsward leerde veel liederen van haar vader, die turfschipper was. Hij bereed het jaagpaard al op zijn negende. Met de trekschuit kwam hij op allerlei plaatsen en overal deed hij liedjes op. Het was een fleurig type dat altijd zong. Trijntje vond het prachtig en zong graag mee, tot ongenoegen van haar moeder, die niets moest hebben van de niet altijd even kuise balladen van haar man.

De meeste verhalen van informanten die in de uitgaven van *Onder de groene linde* gepubliceerd zijn, komen uit het noorden van het land. Maar ook elders werd natuurlijk onder het werk gezongen, onder het bessen plukken, garnalen pellen, erwten uitzoeken, tijdens huishoudelijk werk als vegen, aardappels schillen, afwassen enzovoorts. Maria Slok-Vleeming (geboren 1916) vertelde over haar tijd in een Amsterdams naaiatelier, waar ze japonnen maakte. Er werd van alles gezongen, vooral op de grotere ateliers: sinterklaasliedjes met sinterklaas, kerstliedjes met kerst, liedjes van de AJC (Arbeiders Jeug Centrale), de padvinderij of het Leger des Heils, al naar gelang de achtergrond van de naaisters. In het interbellum, in de grote stad, was het repertoire natuurlijk aanmerkelijk moderner dan in de koppels en in de venen van rond de eeuwwisseling, maar toch werden er ook oude liederen gezongen, die een plaats in *Onder de groene linde* kregen. Zo zong mevrouw Slok *Er liep eens een meisje langs de straat*, over een meisje dat een aardig heertje ontvangt wanneer haar moeder naar de kerk is, met alle gevolgen van dien. Het werd al rond 1700 gezongen door Kleyn Jan, de befaamde Amsterdamse liedjesventer, als *Mooy Saertje is jou Moeder niet t'huis.*

Traditioneler was het repertoire tijdens zogenoemde spinningen. Hendrikus Habraken (geboren in Hilvarenbeek, 1907) ging er met zijn broer naartoe om te zingen en voor te dragen. 'Het was altijd of de eerste dag van een bruiloft, of bij iemand die vijfentwintig jaar getrouwd was, of veertig jaar, of vijftig. Zonder aanleiding werd er geen spinning gehouden. Ook toen de jongens uit Indië terugkwamen, na de oorlog. Dan was er ook feest. En daags

Koffietijd op het land. Coll. Meertens Instituut

naderhand was er een meidenspinning, zo noemden ze dat. Dan kwamen de meisjes en de jongemannen.' In de boerenbuurten waren er ook spinningen na het aardappelrooien, en er was de kaantjes-spinning, als de boeren geslacht hadden. Die was alleen voor mannen vanaf twaalf jaar, die kaartten, aten en dronken.

De spinningen ontleenden hun naam aan de tijd dat er bij het gezellig samenzijn nog echt gesponnen werd. Jantje Wierbos-Haveman (geboren in Zuidwolde, 1899) had dat niet meer zelf meegemaakt, ze kende alleen de verhalen van haar moeder. Die nam haar spinnewiel mee naar bijeenkomsten van de 'spinsters'. In Jantjes tijd heette het 'meisjesvisite'. Die werd eenmaal 's jaars gehouden. 'Dan ging je eerst koffiedrinken en wat praten en dan kwamen de jongens van die meisjes ook, maar er waren ook wel meisjes bij die nog geen verkering hadden. En zo kwamen daar ook losse jongens, natuurlijk. (...) Dan werden al die oude liedjes gezongen, en tegen het eind ging het naar de deel toe, en daar werd gedanst, dat was het slot gewoonlijk.' In plaats van spinnen gingen de meisjes in haar tijd eerst altijd een poosje breien, totdat de jongens

kwamen. 'En dan hield het op, vanzelf. En als je dan nog niet wou ophouden, dan trokken ze je de draad stuk.'

Behalve tijdens het werk en tijdens spinningen en andere feesten werd er ook in de huiselijke kring gezongen, gewoon voor de gezelligheid. Jantje Wierbos: 'Altijd 's avonds, als het werk gedaan was en het licht nog niet aan was, dan was het altijd: Toe vader, toe moeder, zing nog eens een liedje.' De schemering was het zanguurtje bij uitstek. Vaak zongen de mensen dan vóór het huis, aan de dijk of, inderdaad, onder de groene linde.

Contacten van veldwerker met zangers

Doornbosch benadrukt dat met de zangers een vertrouwensband moest worden opgebouwd. Bij een eerste bezoek werd er vaak nog helemaal niets opgenomen maar voornamelijk gepraat, over de gezondheid, familie, kleinkinderen, het leven vroeger. Veel zangers moesten wennen aan de Hilversumse meneer met zijn bandrecorder, die hun vroeg liedjes te zingen waarvoor ze zich soms schaamden, omdat die liedjes zo ouderwets en raar waren. Maar was het ijs

Tweemaal Trijntje Steur-Tuip uit Volendam

Tannetje Polderman-Nagelkerke uit Rilland-Bath (Zeeland)

Clara Schellen-Habraken
uit Udenhout

eenmaal gebroken, dan waren ze nauwelijks te stuiten. Vaak bleven mensen jarenlang schrijven. Sommige zangers heeft Doornbosch vele malen bezocht.

Trijntje Steur-Tuip, een vissersweduwe uit Volendam, was zo'n dierbare relatie. Toen Doornbosch haar eens bezocht, zong ze hem al toe voordat hij goed en wel binnen was: 'Kom maar binnen, kom maar binnen van de nacht, want ik heb op jou gewacht.' Doornbosch liet zich zulke quasi-liefdesbetuigingen gaarne welgevallen. Tannetje Polderman-Nagelkerke uit het Zeeuwse Rilland-Bath zong voor hem een al even betekenisvol afscheidslied. Toen Doornbosch haar vertelde dat hij haar niet meer zou bezoe-

Ate Doornbosch neemt pastoor Geboers op

ken, zong Tannetje hem bij het weggaan een couplet na uit het lied *Vaarwel bruidje schoon*, over het uitvaren van een zeeman. Het bruidje zingt tot hem: 'Daar gaat nu mijn Cloris, God zal hem bewaren' [cd track 8]. Met die strofe heeft Doornbosch zijn laatste uitzending besloten.

Met de eerdergenoemde Bontje Dalman-Douma, die in haar jeugd tijdens de koppelarbeid op het Groninger land zo ziek was geworden, had Doornbosch een bijzondere band. Ze was een van zijn eerste heel goede informanten, die een uitgebreid repertoire had en zich ook hevig inspande om zeldzame liederen terug te vinden. Op Bontjes televisietoestel prijkte een foto van Johannes Maasbach, leider van de Pinkstergemeente waartoe zij behoorde, en daarnaast een van Ate Doornbosch. Volgens hem was het een begaafde vrouw, een gelovige vrouw ook, die stemmen van boven hoorde; een echte persoonlijkheid, die de dominee met bijbelteksten om de oren kon slaan. Ze zong onder meer *Wat hoor ik hier in het midden van de nacht*, een van oorsprong mystiek lied. Dat waren de zangers zich niet meer bewust, maar het was wel

een bijzonder lied, voelde men. Ze moest het met aandacht zingen, had Bontjes vader gezegd, dat wil zeggen, met vroomheid en toewijding. Later zei ze eens tegen Doornbosch: 'U moet uw werk met aandacht blijven doen.' Dat werk had voor haar kennelijk een bijzondere, haast mystieke waarde. Bontje is een van de weinige informanten geweest wier begrafenis Doornbosch heeft bezocht.

Een andere 'diva' van *Onder de groene linde* was Clara Schellen-Habraken (1892-1983) uit Udenhout, een kloosterzuster die later boerin was geworden. Ze schreef Doornbosch een brief met een bijlage van tachtig liedjes. Ze had er nog veel meer, zo'n tweehonderd. Daarvan zijn enkele tientallen voor de radio opgenomen. Dat gebeurde in een groot aantal sessies, want Doornbosch waakte ervoor de zangers te overbelasten. Maar Clara Schellen was inmiddels ook door andere veldwerkers ontdekt, die te veel tegelijk wilden opnemen. Daar was de oude dame helemaal van afgeknapt, aldus Doornbosch. Ze jagen je zo op, vertelde ze hem later.

Het waren steeds vrouwen met wie de band zo sterk was. Het kwam wel meer voor dat ze me smachtend, nou ja, veelbetekenend, aankeken, bekent Doornbosch in het interview, al waren ze veel ouder dan hij natuurlijk. Maar hij hield ook van hen, zegt hij erbij. Verreweg de meeste informanten die Doornbosch opnam waren vrouwen. Dat kwam ongetwijfeld omdat *Onder de groene linde* aanvankelijk in de late middag werd uitgezonden. Dan waren de vrouwen thuis, bezig in de huishouding of bij elkaar op bezoek. Ze luisterden dan graag naar het programma. Hun mannen waren aan het vissen, of wandelen, of op het werk. Waarschijnlijk hielden vrouwen zich ook liever dan mannen met het onderwerp bezig, veronderstelt Doornbosch. Misschien zongen ze ook wel liever dan mannen, ze hadden immers hun spinningen en kinderen aan wie ze liederen op jonge leeftijd overdroegen, vaak hele balladen.

Met mannen was de band over het algemeen minder. Klaas Tuip, broer van Volendamse Trijntje, moest met een fles cognac worden overgehaald om te zingen [cd, track 9]. In pastoor F. Geboers uit het Brabantse Liessel had Doornbosch evenwel een goeie. Die zorgde zelf voor de drank: bij elk bezoek stond er een fles wijn op de schoorsteenmantel te chambreren. Het was een ruimdenkende man, die jaarlijks met zijn huishoudster in Drenthe ging kamperen. Als hij met zijn caravan aankwam, riep de dorpsjeugd: 'De roomse dominee is gekomen!' De pastoor heeft een impuls aan het liedonderzoek gegeven door zijn welwillende houding ten opzichte van de wilde vespers. Dit zijn

melodieën uit de katholieke eredienst waarop kolderieke teksten worden gezongen. De informanten durfden die niet goed te zingen, bang dat ze als spotternij zouden worden opgevat. Geboers zong ze onbekommerd in en drukte Doornbosch op het hart er voor de radio bij te vertellen dat hij pastoor was en dat ze toen nog door oude pastoors onder elkaar met veel plezier werden gezongen [cd track 10]. Dat hielp: de wilde vespers stroomden voortaan binnen.

Ate Doornbosch als wetenschapper

Zonder twijfel is Doornbosch' grootste verdienste geweest dat hij met oneindig geduld, inlevingsvermogen en vasthoudendheid 37 jaar lang is doorgegaan met het opnemen van liederen bij de laatste generatie die ze in de mondelinge traditie gezongen had. Langzaam veranderde de betekenis van zijn radioprogramma van culturele educatie naar het vastleggen van, zoals we het nu zouden uitdrukken, oraal erfgoed. Met Doornbosch' komst naar het Meertens Instituut werd zijn radiowerk een wetenschappelijk project. Hij is later Marie Veldhuyzen opgevolgd als hoofd van het volksliedarchief, tegen zijn zin: hij voelde zich, naar eigen zeggen, geen echte chef. Daarvoor was hij het type niet en daarvoor was hij ook te veel afwezig van het Instituut, op veldwerk. In *Het Bureau* drijft Voskuil, het toenmalige hoofd van de afdeling Volkskunde waaronder het volksliedarchief ressorteerde, daar ook graag de spot mee. Was Voskuil aanvankelijk enthousiast geweest over Doornbosch als veldwerker, later verzuchtte hij: 'Ik zal de dag zegenen dat je ophoudt met dat veldwerk van je' (bron: Ate Doornbosch). Deze vond echter dat hij juist goed op dreef was en is tot vrijwel het einde van zijn loopbaan met veldwerk doorgegaan. Bij zijn vertrek liet hij een collectie na van zo'n vijfduizend liedopnamen, uitstekend gedocumenteerd.

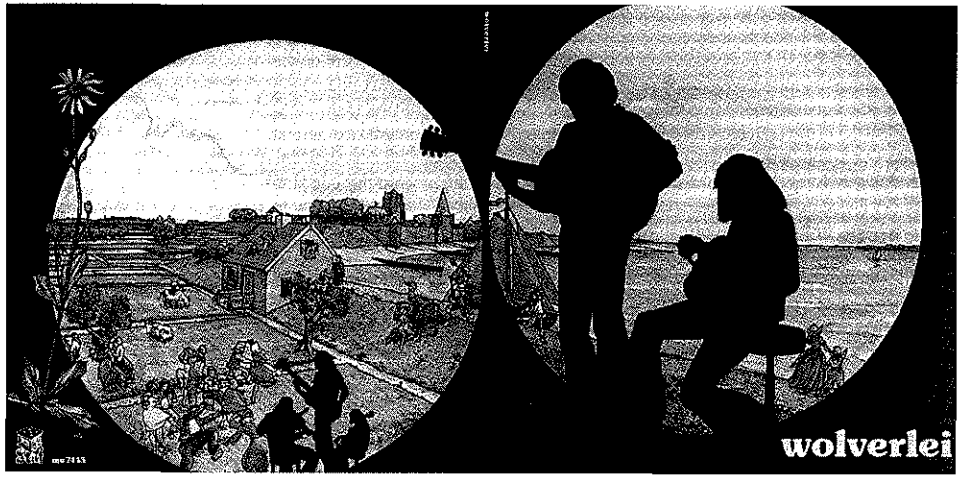
Tot de theorie van de volksliedkunde heeft Doornbosch zich niet bijzonder aangetrokken gevoeld. Artikelen schreef hij weinig, en ook zijn bijdrage aan de inleiding van de uitgavereeks *Onder de groene linde* is relatief beknopt. Daar wrong wat Voskuil betreft, die het accent van documentatie naar onderzoek wilde verleggen, de schoen. Dat lukte zijn inziens niet bij het volksliedarchief, dat dientengevolge in 1984, tijdens Doornbosch' laatste jaren op het Instituut, in de afdeling Volkskunde werd geïntegreerd (bron: *Het Bureau*).

Klassieke thema's als de reconstructie van onvolledige liedteksten en de geografische verspreiding, met name het 'transport' van de liederen, waren de voornaamste theoretische vragen die Doornbosch interesseerden. Wel heeft hij onder druk van Voskuil, toen deze het *Volkskundig Bulletin* begonnen was, een doorwrocht artikel geschreven over de volkslied- en danscultuur op Terschelling rond het welhaast heilig verklaarde boek van Jaap Kunst. Daarvoor was hij enkele weken op veldwerk geweest naar het eiland, waar hij participerend onderzoek bedreef door mee te zingen en te dansen. Zo had hij de vrouwen van alle drie de dansgroepen in zijn armen gehad, schertste hij later. Een geboren veldwerker.

De Nederlandse folkbeweging

Ate Doornbosch was niet de enige die de liederen uit de *Volksliederenbundel*, in opdracht van de regering voor de jeugd samengesteld, een beetje vervelend vond. Waren de bundels van Pollmann en Tiggers in de jaren twintig en dertig, toen de verzuilde jeugd voor het eerst uit kamperen trok, progressief geweest, in de jaren vijftig werd de inhoud meer en meer als ouderwetse en burgerlijke schoolliedjes ervaren. Toen in de jaren zestig de *beat*-hausse Nederland bereikte, had het volksliedrepertoire definitief afgedaan. Niet dat er in die tijd geen jongeren waren die belangstelling hadden voor volksmuziek. Integendeel, veel jonge maatschappijkritische intellectuelen zochten naar een eigentijdse muziekvorm die aansloot bij het door hen geïdealiseerde proletariaat: muziek van het volk, volksmuziek. Ze kwamen uit bij Amerikaanse *folksingers* als Bob Dylan, Joan Baez en Donovan, die met onversterkte gitaarbegeleiding hun protestsongs zongen. Eind jaren zestig werden in Nederland Engelse en Ierse groepen populair, zoals de Dubliners en de Britse folk-rockband Fairport Convention. Zij leverden modellen voor de vele tientallen folkgroepen die ook hier als paddestoelen uit de grond schoten en optraden in de folkclubs die in tientallen steden waren opgericht. Men speelde op viool en gitaar, mandoline en banjo, tin whistles, dulcimers en andere traditionele instrumenten.

Nederlandse folkgroepen als Crackerhash, Pitchwheel en Tail Toddle maakten aanvankelijk vooral buitenlandse muziek, maar in het begin van de jaren zeventig kwam daar verandering in. Buitenlandse musici, zoals de legendarische Britse *folksinger* en gitarist Martin Carthy, spraken er hun verwondering over uit dat Nederlandse folkgroepen geen Nederlandse volksmuziek maakten. Het revitaliseren van de eigen volksmuziek was immers de essentie van de folk. In Nederland associeerde men de eigen volksmuziek echter vooral met de oudbakken liedjes van Pollmann en Tiggers.



Nostalgisch-erotische blik op het boerenleven anno 1900 door de Nederlandse folkgroep Wolverlei. Lp-hoes 1978, ontwerp Huub Smulders

Vlaanderen gaf het goede voorbeeld. Daar had Wannes van de Velde vanaf 1966 de toon gezet met zijn sociaal-kritische liederen, vaak in het Antwerpse dialect gezongen. De groep RUM met Paul Rans had een Vlaamstalige lp uitgebracht die menig Nederlandse folkmusicus de schellen van de ogen deed vallen. Herman Dewit trok in 1971 met zijn groep 't Kliekske in een huifkar door het Vlaamse land om liederen op te tekenen en met zijn doedelzak op te treden voor al wie het horen wilde. Dit trok ook de aandacht van Ate Doornbosch die 't Kliekske uitnodigde om in Hilversum studio-opnamen te maken. Ook tipte hij 't Kliekske voor een quiz van Mies Bouman, wat de groep in Nederland vele optredens bezorgde.

In Nederland waren het aanvankelijk slechts enkele volksmuziekpioniers als Cobi Schreijer en Peter Koene, die eind jaren zestig in de eigen taal zongen. De doorbraak kwam in 1974 toen de groep Fungus een mengeling van folk en

rock presenteerde. De band speelde aanvankelijk Engelse muziek, maar zanger Fred Piek was op Nederlands materiaal gestuit. De eerste lp kreeg daarom een Engelse en een Nederlandse kant. Juist de Nederlandse liedjes sloegen aan. Met *Kaapren varen,* uit het *Oud Iepers Liedboek,* scoorde Fungus zowaar een hit, een tot dan toe onbekend fenomeen in de Nederlandse folk (1974). Van die eerste, titelloze lp werden zo'n 18.000 exemplaren omgezet. Het tweede album, *Lief ende leid,* was helemaal Nederlandstalig. In de folkwereld was Fungus' gebruik van elektrische instrumenten overigens omstreden. In het akoestische kamp ging Pitchwheel over op Nederlandse traditionele muziek en doopte zich om in Wargaren (1974). Kort daarop ontstond Wolverlei, die onder meer een lp, *Wind tegen,* uitbracht en die als een van de beste akoestische folkgroepen van Nederland werd beschouwd. Andere groepen die zich op de 'eigen' muziek richtten, waren de Perelaar en Folkcorn.

Geschikt Nederlands materiaal bleek echter niet zo gemakkelijk te vinden. Men zocht onder meer in het Nederlands Volksliedarchief, zowel in oude schriftelijke bronnen en volksliedуitgaven als in de veldwerkopnamen van Ate Doornbosch. De oude teksten die men aantrof voldeden prima, het probleem was de muziek. Die klonk veel minder archaïsch dan de Britse en Ierse melodieën, die in oude modi als dorisch en eolisch werden gezongen en waarin pentatoniek een belangrijke rol speelde. De melodieën van de Nederlandse optekeningen en de opnamen van Ate Doornbosch stonden daarentegen voor het overgrote deel gewoon in majeur, net zoals veel klassieke, populaire en hoempamuziek. Een welkome uitzondering was het lied *O lang gewenste dag,* dat Doornbosch had opgenomen bij Trijntje Steur-Tuip in Volendam. Van deze mineurmelodie werden zowel door Wargaren als de collega's van Tail Toddle bewerkingen gemaakt – waarna de groepen elkaar ervan beschuldigden het lied van de ander 'gestolen' te hebben. Uiteindelijk bleken ook de majeurmelodieën bruikbaar.

Naast het stedelijke folkgebeuren dat zich vooral in linkse studentenmilieus afspeelde, waren er vergelijkbare bewegingen op het Nederlandse platteland. In Friesland maakte Irolt Friestalige folk. Hier was het repertoireprobleem nog groter dan in Nederlandstalig Nederland: er had eenvoudigweg nooit traditionele muziek in het Fries bestaan. Zelfs de Friese koppelarbeiders hadden altijd in het Nederlands gezongen. Nanne Kalma, het brein achter Irolt, maakte daarom zowel de Friese teksten als de muziek zelf. In Groningen was het

Etnomusicoloog Jaap Kunst speelt dansmuziek samen met Jan Bakker, harmonicaspeler te Midsland op Terschelling

Henk Scholten die in de jaren zeventig met de groep Törf muziek in de streektaal bracht. In het zuiden trok onderwijzer Harrie Franken vanaf 1973 met zijn groep Ut Muziek door Noord-Brabant en de Belgische Kempen om met oude mensen muziek te maken en hun liederen op te tekenen. Al doende legde hij een imposant Brabants volksliedarchief aan, waaruit ook door anderen werd geput, zoals door de folkgroep Dommelvolk. In de jaren tachtig had Franken een wekelijks programma op de regionale radio. Men kan hem een Brabantse Doornbosch noemen, of misschien beter: de Brabantse Lomax – Franken had een bredere scope dan Doornbosch bij het optekenen van de liederen en ook zijn sociale engagement lijkt meer op dat van de Amerikaan.

Het verval van de folk

Al met al is er in de jaren zeventig in Nederland een tamelijk levendige folkcultuur geweest, die na een aarzelend begin volop putte uit de 'eigen' volksmuziek zoals die door Doornbosch en zijn voorgangers en collega's was gedocumenteerd. In de jaren tachtig met hun 'verrechtsing' liep de folk echter snel terug. De meeste groepen werden opgeheven, een enkele zoals Folkcorn ging

vrijwel onzichtbaar voor de buitenwereld verder. De laatste jaren komen er echter weer folkmuzikanten van eertijds bij elkaar voor reünies en er worden zelfs pogingen gedaan oude groepen te herstarten. Ze maken cd's en ook zijn oude lp's van Irolt en Fungus op cd heruitgebracht. De geïnteresseerden zijn vooral de oudere jongeren uit de jaren zeventig. Toch zijn er ook tekenen van leven bij de jeugd. Zo is er een Tilburgse groep, Wè-nun Henk genaamd, die midden jaren negentig RUM, Wolverlei en Dommelvolk herontdekte en hun nummers coverde, tegen elke tijdgeest in. Men zoekt aansluiting bij andere jonge Nederlandse bandjes als Lirio, Dubius, Mus en Matzko.

Maar veel meer dan in Nederland is in Vlaanderen de folk in het derde millennium weer springlevend. Vooral dankzij de volksmuziekcursussen van Herman Dewit is daar een nieuwe generatie opgestaan, met als belangrijkste exponenten de meidengroep Laïs die volgens eigen zeggen 'met hun stem erotische en andere troubadoursliederen a capella ten gehore brengt', de viermansformatie Ambrozijn, en Fluxus, dat vooral eigen instrumentale composities op accordeon, schalmei, doedelzak en draailier uitvoert. Zij alle treden op voor een grote schare jeugdige fans. Ook de *bals folk* (volksdansavonden) worden druk bezocht. In Vlaanderen is dus een ware herleving van de herleving van de volksmuziek aan de gang, overigens met nieuwe impulsen vanuit de wereldmuziek, waaraan omgekeerd vanuit Vlaanderen een eigen bijdrage wordt geleverd.

Bestaat er wel Nederlandse muziek?

De ontwikkeling van de folk in Vlaanderen en Nederland, en vooral de verschillen tussen die twee, zal koren zijn op de molen van de doemdenkers van de Nederlandse muziek. Het idee dat Nederlandse muziek iets problematisch is of zelfs een *contradictio in terminis*, is hardnekkig. De doem rust naar mijn mening op twee belangrijke pijlers. Ten eerste is er sedert de Amsterdamse organist Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) nauwelijks een Nederlandse componist van internationale statuur geweest. Alphons Diepenbrock, Willem Pijper, Matthijs Vermeulen, hun wordt nationale eer bewezen, maar buiten de landsgrenzen zijn hun namen onbekend. Nederland lijkt geen grote componisten te kunnen voortbrengen. Deze bange gedachte wordt gevoed door de barokke *Concerti armonici*, die toen ze nog werden toegeschreven aan

Pergolesi tot het wereldstandaardrepertoire van kamerorkesten behoorden. Nu is gebleken dat ze in werkelijkheid gecomponeerd zijn door de Nederlandse graaf Unico van Wassenaer, zijn ze van de internationale repertoirelijsten afgevoerd en worden ze alleen nog door Nederlandse ensembles uitgevoerd.

Naast dit klassieke onvermogen is er het probleem van het volkslied. Niet alleen de folkmusici stuitten op de afwezigheid van een karakteristieke volksmuziekstijl, componisten van klassieke muziek worstelden al tientallen jaren eerder met dit probleem. In de negentiende en eerste helft van de twintigste eeuw was er in Europa en daarbuiten een ware rage van nationale muziek: Chopin schreef hoorbaar Poolse muziek, zoals Grieg Noorse, Sibelius Finse, Dvořák Tsjechische, Albéniz Spaanse, Bartók Hongaarse en Villa-Lobos Braziliaanse muziek schreven. Zij construeerden hun nationale idiomen met behulp van karakteristieken uit de volksmuziek uit hun respectieve landen. In Nederland was er rond 1900 nog vrijwel geen volksmuziek opgetekend, zoals hierboven is betoogd; met andere woorden, voor de muzikale elite bestond er geen levende Nederlandse volksmuziek. Om een nationale klank te bereiken verwerkte Cornelis Dopper in zijn *Zuiderzee Symfonie* (1917) melodieën uit Valerius' *Gedenck-clanck*, een bundel vaderlandse liederen uit 1626 die pas aan het einde van de negentiende eeuw populair waren geworden. Valerius had zijn melodieën vooral uit het Franse en Engelse populaire repertoire van zijn tijd gekozen, wat ook al niet bijdroeg aan een eigen nationaal geluid. Doppers idioom doet vooral denken aan Berlioz en Debussy, waardoorheen zich dan curieus genoeg de Valerius-melodieën slingeren. Peter van Anrooy componeerde in 1901 zijn *Piet Hein Rhapsodie* op het thema van de *Zilvervloot*. Dit lied 'in de volkstoon', geschapen in het midden van de negentiende eeuw door het succesvolle Amsterdamse artsenduo J.P. Heije en J.J. Viotta, bleek zich uitstekend te lenen voor Van Anrooys Beethoveniaanse variaties. Van een nationaal idioom is natuurlijk geen sprake. Het meest in de buurt komen nog de pianozettingen die Julius Röntgen (1855-1932) maakte van Nederlandse 'boerenliedjes'. Ze hebben nauwelijks school gemaakt.

Kortom, ondanks een rijk en gevarieerd muziekleven met een dito historie heeft de Nederlandse muziek nooit duidelijk smoel gekregen, bij gebrek aan wereldberoemde klassieke componisten en een karakteristieke volksmuziek. Voor de populaire muziek geldt iets dergelijks: weliswaar drongen popgroepen uit Nederland wel door in de internationale hitlijsten – Golden Earring,

Shocking Blue, The George Baker Selection, Tee-Set, Betty Serveert – van een Nederlandse sound is zelden sprake. Afgerond op één oneliner: echt Nederlandse muziek bestaat niet.

Tegen dit negatieve muzikale zelfbeeld valt natuurlijk van alles in te brengen. Men kan wijzen op de palingsound van The Cats en BZN, op de Haagse school van Louis Andriessen en op de geïmproviseerde muziek van Misha Mengelberg en Willem Breuker, die met een eigen geluid internationaal de aandacht hebben getrokken, in hun respectieve domeinen. Maar het zijn drie verschillende sounds, die niet op één gemeenschappelijk, nationaal idioom zijn terug te voeren. Het aanwijzen van een karakteristieke Nederlandse volksmuziek is ook te vaak mislukt om toevallig te zijn. Kennelijk bestaat er niet zoiets, of beter gezegd: wat er aan die volksmuziek is ontbeert een eigen muzikaal karakter. Verklaringen kan men zoeken in de internationale oriëntatie van de handelsnatie en in de grote mate van verstedelijking die een relatief beperkte isolatie van het platteland impliceert. Ook de ligging tussen muzikale grootmachten als Frankrijk, Duitsland en Engeland zou een rol kunnen spelen. Isolatie en een grote afstand van de dominante culturele centra lijken immers bevorderlijk voor een eigen, karakteristieke volksmuziek. Een andere verklaring ligt in het late tijdstip waarop in Nederland het muzikale veldwerk ter hand is genomen, een halve eeuw later dan in Vlaanderen. De vervanging van oude, modale melodieën door nieuwe wijsjes uit de populaire muziek was op dat moment ongetwijfeld verder voortgeschreden. Dat tijdverschil maakt het begrijpelijk dat Doornbosch in de jaren vijftig met een alom aanwezig, negentiende-eeuws majeur werd geconfronteerd, terwijl de Vlaamse volksliedverzamelaars honderd jaar eerder nog fraaie, toen al archaïsche melodieën konden optekenen.

Literatuur

Ate Doornbosch, Inleiding van *Onder de groene linde. Verhalende liederen uit de mondelinge overlevering verzameld door Ate Doornbosch. Deel 1. Liederen met magische, religieuze en stichtelijke thematiek* (red. Marie van Dijk, Ate Doornbosch, Henk Kuijer en Hermine Sterringa). Amsterdam 1987, pp. 11-31.
Deel 2, red. Marie van Dijk, Henk Kuijer en Ton Dekker. Amsterdam 1989.
Deel 3, red. Marie van Dijk en Ton Dekker. Abcoude 1991.

Louis Peter Grijp, 'Zangcultuur', in: Ton Dekker, Herman Roodenburg en Gerard Rooijakkers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie.* Nijmegen 2000, pp. 337-379.

Paul Rans en Jos Koning, 'De folk en de revival van de Vlaamse en de Nederlandse volksmuziek', in: Louis Peter Grijp e.a., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden.* Amsterdam 2001, pp. 724-730.

Jozef Vos, *De Spiegel der Volksziel. Volksliedbegrip en cultuurpolitiek engagement in het bijzonder in het socialistische en katholieke jeugdidealisme tijdens het interbellum.* Proefschrift Nijmegen, 1993.

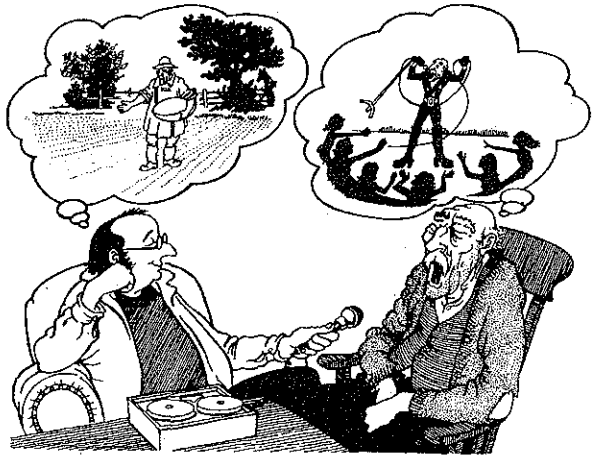
Interviews in de serie *Traditional music from the Netherlands* van Eelco Schilder met Jos Koning, Peter Koene, Henk Scholten, Rob Smaling en Hans Hoosemans op www.folkworld.de, nrs 23, 24, 26, 27 en 29.

Interview met Ate Doornbosch door Louis Peter Grijp, Meertens Instituut, Amsterdam, 1 oktober 2004, ongepubliceerde video-opname.

Besluit

In dit boekje zijn twee muzikale veldwerkers naast elkaar geplaatst. Op het eerste gezicht mogen ze David en Goliath lijken, toch deden Doornbosch en Lomax in wezen hetzelfde: traditionele muziek verzamelen en vastleggen door de oorspronkelijke zangers op geluidsdragers op te nemen. De moderne techniek betekende voor beiden onmisbaar gereedschap, niet alleen bij het vastleggen van de zangers. Via de radio en de grammofoon maakten ze hun opnamen wereldkundig. Zoals Lomax de stemmen van de 'stemlozen' de ether in zond, zo hadden ook de stemmen van oudere landarbeiders niet eerder op de deftige Hilversumse radio geklonken. Het is zonder meer aan Doornbosch' jarenlange optreden in *Onder de groene linde* te danken dat de oude, mondeling overgeleverde liederen een plaatsje in het collectieve geheugen van Nederland hebben gekregen, zij het meer als corpus dan als afzonderlijke liederen.

Naast de radio-uitzendingen werden in beide gevallen boekuitgaven gerealiseerd, al is daarbij een fiks tempoverschil vast te stellen: Alan Lomax was achttien toen hij zijn eerste bundel publiceerde, samen met zijn vader, en er zouden tientallen publicaties volgen; Ate Doornbosch wachtte totdat zijn verzameling zo compleet mogelijk was en liet na zijn pensionering de publicatie grotendeels over aan collega's van zijn instituut. Het verschil in temperament is opmerkelijk: enerzijds de energieke Amerikaan die zich behalve met de wetenschap met muzikale en politieke doelen engageerde, anderzijds de bedaarde Groninger die rustig de eenmaal ingeslagen weg bleef bewandelen en zich daar door niemand vanaf liet brengen. Registratie van een nagenoeg verdwenen muziekcultuur was hem voldoende, de muziekcultuur van het platteland van zijn ouders en grootouders. Ondanks, of misschien wel dankzij



Tegenstrijdige idealen? Omslagtekening van John Crane voor Anton Seelens doctotaalscriptie *Het volkslied in Nederland. Heden en verleden van een ideaaltype.* Nijmegen 1981

hun verschillende temperamenten wisten beide veldwerkers vriendschappelijke banden aan te knopen met hun informanten, die groot vertrouwen in hun interviewers toonden.

De omstandigheden waaronder Lomax en Doornbosch opereerden, verschilden sterk. Lomax benaderde vaak mensen in de kracht van hun leven, even goed professionele muzikanten als gevangenen die dwangarbeid verrichtten. Hij nam ze op in volle actie, onder meer tijdens het werk, en dat is te horen aan hun muziek. Doornbosch' informanten daarentegen hadden hun werkzame leven achter de rug en putten uit herinneringen. Hun broze stemmen, afzonderlijk opgenomen, zijn een schaduw van de krachtige samenzang die eens over de velden moet hebben geschald. Op de bijgevoegde cd is die tegenstelling duidelijk hoorbaar.

Daarmee samen hangt ook het verschil in ambitie van onze veldwerkers en in het effect van hun inspanningen. Een aantal van Lomax' musici werden sterren – hij wilde dat en zij wilden dat. Doornbosch' zangers gingen na de opnamen verder met hun oude dag op het platteland. Ze vonden het wat mooi om op de radio te komen, maar een carrière als musicus was op geen enkele manier aan de orde. Opmerkelijk is ook het verschil in de instrumentale component van de opnamen. Lomax nam ook *hollers* en *work songs* op, maar in het algemeen worden zijn liederen begeleid door virtuoos gitaarspel en in zijn folkopnamen ook door mandoline en banjo. Dat ligt anders bij Doornbosch. Bij hem zingen de mensen vrijwel zonder uitzondering onbegeleid, zoals eertijds bij het werk op het land. Lomax' ambitie blijkt ook uit zijn pogingen een klassiek componist als Aaron Copland voor zijn karretje te spannen. Dat zal bij Doornbosch nooit opgekomen zijn. De ironie wil overigens dat juist Louis Andriessen, Nederlands componist met de grootste internationale faam, bij tijd en wijle volksliedmateriaal in zijn composities opneemt, zoals in *Trilogie van de Laatste Dag* (1996-1997) waarin een jongensstem *Het ellendig doodshoofd* (uit *Onder de groene linde* deel 1) zingt.

Afgezien van zo'n speling van de muziekgeschiedenis kon het verschil in impact tussen Lomax' en Doornbosch' werk nauwelijks groter zijn. Lomax functioneerde als katalysator van de Amerikaanse folkbeweging en beïnvloedde zo een van de krachtigste muzikale stromingen van de twintigste eeuw, de Amerikaanse populaire muziek. Doornbosch' aantekeningen hadden daarentegen nauwelijks ingang in de muziekpraktijk. Ze werden zelfs aanvankelijk door de Nederlandse folkmusici met argwaan bekeken: Nederlandse volksmuziek kon niets wezen. Misschien heeft Lomax hetzelfde gedacht. Hoewel hij Spanje, Italië, Oost-Europa en ook Engeland, Schotland, Ierland en Wales bezocht, heeft hij Nederland en andere Europese landen gemeden. Hoewel de Nederlandse folk schoorvoetend bijdraaide, heeft ze nooit veel nationale, laat staan internationale uitstraling gehad. Inmiddels is deze subcultuur praktisch onzichtbaar geworden.

Dit alles zegt waarschijnlijk meer over de verschillen in kracht en dynamiek tussen de Amerikaanse en de Nederlandse muzikale cultuur dan over de verzamelaars in kwestie. In de Verenigde Staten kwamen in feite twee culturen samen: een oorspronkelijk Europese (vooral Schotse en Ierse) traditie en een Afrikaanse traditie, de ene niet minder rijk dan de andere. Zo'n confrontatie heeft zich in Nederland nooit voorgedaan. Tegelijk zeggen de verschillen ook iets over het nationaal bewustzijn in beide landen, waar de muziek op de een of andere manier mee correleert, hetzij als uitdrukkingsmiddel van dat bewustzijn, hetzij als voedingsbron. Waarschijnlijk beide tegelijkertijd.

Niet dat er bij de linkse Lomax of bij Doornbosch, die uit een rood nest kwam, sprake was van nationale drijfveren. Integendeel. Bij alle verschillen

streefden ze naar eenzelfde authenticiteit, naar het behoud van eenzelfde volkscultuur die dreigde te verdwijnen onder het geweld van de moderne tijd. Beide verzamelaars schroomden niet in te zoomen op wat zij zelf als de essentie van die muzikale cultuur beschouwden: de een op de blues, de ander op balladen. Dat hun informanten veel meer op het repertoire hadden, deed voor hen niet terzake. Een verstandige keuze was het wel: door zich te concentreren op wat voor hen essentieel was, konden ze levenswerken tot stand brengen die in beide landen uniek mogen worden genoemd.

Blues en balladen verklaren uiteindelijk de verschillen in muzikale impact. Doornbosch zocht in zijn balladen weliswaar naar de wortels van een eeuwenoude Nederlandse, of beter gezegd Europese zangtraditie, maar het waren voornamelijk literaire wortels die hij blootlegde, althans de uitlopers daarvan. Het is een fascinerende ervaring via de ether – en nu via cd of internet – stemmen uit een lang vervlogen orale traditie te beluisteren. Maar dat geldt in veel mindere mate voor de muzikale kant van de balladen: in Doornbosch' tijd waren in Nederland de oude, modale melodieën allang vervangen door een substraat van achttiende- en negentiende-eeuwse populaire muziek, van Europese herkomst. Daarop zaten hier maar weinigen te wachten in de jaren zestig. Met de blues had Lomax daarentegen een rijke muzikale ader aangeboord, een ader vol Afrikaans bloed, waarmee de westerse populaire muziek een beslissende injectie kon worden toegediend.

Iets over de auteurs

Louis Peter Grijp is bijzonder onderzoeker aan het Meertens Instituut en bijzonder hoogleraar in het Nederlandse lied in heden en verleden aan de Universiteit Utrecht. Daarnaast is hij artistiek leider en luitspeler van Camerata Trajectina. Recente publicaties zijn onder meer *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam: University Press, 2001) met cd-rom en een heruitgave van het *Antwerps Liedboek* (Tielt: Lannoo, 2004) met dubbel-cd.

Herman Roodenburg is bijzonder onderzoeker en hoofd van de afdeling Etnologie aan het Meertens Instituut. Daarnaast is hij bijzonder hoogleraar Historische Antropologie aan de Katholieke Universiteit Leuven. In 2004 publiceerde hij onder meer *The Eloquence of the Body. Studies on Gesture in the Dutch Republic* (Zwolle: Waanders, 2004) en (met Pieter Spierenburg) *Social Control in Europe 1500-1800* (Columbus: Ohio State University Press, 2004).

Inhoud van de cd

1 *Country Blues,* Muddy Waters (Alan Lomax: *The Land Where the Blues Began,* track 25).
2 *La partenza,* gezongen door dokwerkers in Genua (*The Alan Lomax Collection Sampler,* track 21)
3 *Rosie (Inside Looking Out),* C.B. en Axe Gang (Alan Lomax: *Popular Songbook,* track 19).
4 *Jesus on the Main Line,* James Shorty, Viola James, en de kerkgemeente van de Independence Church in Tyro, Mississippi (Alan Lomax: *Popular Songbook,* track 3).
5 *Didn't Leave Nobody but the Baby,* Mrs. Sydney Carter (Alan Lomax: *Southern Journey,* vol. 3: *61 Highway Mississippi,* track 24)
6 *Toen ik stond op hoge bergen,* Rika Vegter-Deen (opname Ate Doornbosch, Meertens Instituut).
7 *Jan Alberts stond op en hij zong er een lied,* Sjoukje Heida-Zandstra (opname Ate Doornbosch, Meertens Instituut).
8 *Vaarwel bruidje schoon,* Tannetje Polderman-Nagelkerke (opname Ate Doornbosch, Meertens Instituut).
9 *En de ruiter metter zijn blanke zwaard,* Klaas Tuip (opname Ate Doornbosch, Meertens Instituut).
10 *Er waren eens drie broeders,* oud-pastoor Geboers (opname Ate Doornbosch, Meertens Instituut).
11 *Ik kwam eens bie een groot groot groot boerenhoes,* Anna Gebbink-Zemann (opname Ate Doornbosch, Meertens Instituut).

Teksten van de cd

1 ***Country Blues*, gitaar en zang Muddy Waters.** Opgenomen door Alan Lomax in Stovall, Mississippi, eind augustus 1941.

I get later on in the evenin' time, I feel like, like blowin' my horn
I woke up this mo'nin, find my, my little baby gone, hmm
Later on in the evenin', main man, I feel like, like blowin' my horn
Well I, woke up this mo'nin' baby, find my little baby gone

A well now, some folks say they worry, worry blues ain't bad
That's a misery feelin' child, I most, most ever had
Some folks tell me, man I did worry, the blues ain't bad
Well that's a misery ole feelin', honey now, well gal, I most ever had

Well, brooks run into the ocean, ocean run in, into the sea
If I don't find my baby somebody gonna, gonna bury me, um-hm
Brook run into the ocean, child, ocean run into the sea
Well, if I don't find my baby now, well gal, you gonna have to bury me

Yes, minutes seem like hours an hours seem like days
Seems like my baby would stop her, her lowdown ways, hey
Minutes seem like hours child, an hours seem like days
Yes, seem like my woman now, well gal, she might stop her lowdown ways

Well now I'm, I'm leavin' this mo'nin' if I had-a, whoa ride the blind
I feel mistreated girl you know now, I don't mind dyin'
Leavin' this mo'nin, tell ya I had-a now ride the blind
Yeah, been mistreated baby now, baby an I don't mind dyin'

2 ***La Partenza*, gezongen door dokwerkers in Genua.** Opgenomen door Alan Lomax in Genua, Liguria, oktober 1954.

[dit lied is lastig te transcriberen; het betreft een paar regels over een reis van Parijs naar Livorno en dat de zanger altijd aan zijn geliefde zal denken]

3 ***Rosie (Inside Looking Out)*, gezongen door C.B. en tien gevangenen met bijlen.** Opgenomen door Alan Lomax in de Parchman Farm gevangenis, Mississippi, 1947.

Be my woman, gal,
I'll be your man.

Get me some little dollars
In your hand.

Stick to the promise, gal, you made me.
Wasn gonna marry till I go free.

Well, Rosie,
Well, lawd gal.

When she walks, she reels and rocks behind.
Aint' that enough to worry a convict's mind?

Well, Rosie,
Well, lawd gal.

Be my woman, gal,
I'll be your man.

Get me some little dollars
In your hand.

Well, Rosie,
Well, lawd gal.

When she walks, she reels and rocks behind.
Aint' that enough to worry a convict's mind?

4 ***Jesus on the Main Line*, gezongen door James Shorty, Viola James en gelovigen in de Independence Church, Tyro, Mississippi.** Aldaar opgenomen door Alan Lomax op 22 september 1959.

Oh, Jesus is on the mainline
Tell him what you want
Oh, Jesus is on the mainline
Tell him what you want
Oh, Jesus is on the mainline
Tell him what you want
Oh, call him up and tell him what you want

Oh, if you want in his kingdom
Tell him what you want
Oh, if you want in his kingdom
Tell him what you want
If you want in his kingdom
Tell him what you want
Oh, call him up and tell him what you want

Oh, the line ain't never busy
Tell him what you want
Oh, the line ain't never busy
Tell him what you want
The line ain't never busy
Tell him what you want
Oh, call him up and tell him what you want

Oh, Jesus is on the mainline
Tell him what you want
Oh, Jesus is on the mainline
Tell him what you want
Oh, Jesus is on the mainline
Tell him what you want
Oh, call him up and tell him what you want

Oh, life ain't never easy
Tell him what you want
Oh, life ain't never easy
Tell him what you want
Oh, life ain't never easy
Tell him what you want
Oh, call him up and tell him what you want

Oh, if you're sick and can't get well
Tell him what you want
Oh, if you're sick and can't get well
Tell him what you want
Oh, if you're sick and you can't get well
Tell him what you want
Oh, call him up and tell him what you want

Oh, you'd better come and hurry
Tell him what you want
Oh, you'd better come and hurry
Tell him what you want
Oh, you'd better come and hurry
Tell him what you want
Call him up and tell him what you want

Oh, Jesus is on the mainline
Tell him what you want
Oh, Jesus is on the mainline
Tell him what you want
Oh, Jesus is on that mainline
Tell him what you want
Call him up and tell him what you want

5 ***Didn't Leave Nobody but the Baby*, gezongen door Mrs. Sydney Carter.** Opgenomen door Alan Lomax in Senatobia, Mississippi, september 1959.

Go to sleep you little baby
Go to sleep you little baby
Your momma gone away and your daddy gone to stay
Didn't leave nobody but the baby

Go to sleep you little baby
Go to sleep you little baby
Mamma gone away and my daddy gone to stay
Didn't leave nobody but the baby

6 ***Toen ik stond op hoge bergen.*** Dit lied is een van de eerste opnamen van Ate Doornbosch. Hij maakte deze in november 1957 bij Rika Vegter-Deen (geboren 1886 in Emmen), de grootmoeder van zijn vrouw.

Toen ik stond op hoge bergen
Keek ik in een diepe dal
En daar zag ik drie gezellen
Bij een heel mooi meisje staan.

En de eerste dat was een rijke
En de tweede was een boerenzoon
De derde dat was een koopman
Die het meisje wel hebben wou.

Deze koopman die ging uit wandelen
Met zijn lieffie aan de hand,
En ze wand'lden met d'r beiden,
Dat ze kwamen bij een herberg aan.

Herbergaine, schenk mi d'r aine,
Schenk mij een glaasje brandewijn,
Want deze koopman met z'n meissie
Zullen vanavond bezopen zijn.

Zo verzopen ze al hun kleren
Geld en goed hadden ze niet meer,
En toen kreeg dat mooie meisje
Hare eer ook ja nooit weer.

Toen ik nog jong was en ongetrouwd was,
Wat een leven had ik toen!
Toen droeg ik strokies op mijn rokkies
En mooi strikkies op m'n schoen.

Maar nu ik oud ben en getrouwd ben,
Wat een leven heb ik nu!
Ik loop met gaten in kousen,
En de tonen door mijn schoen.

Och, had ik maar die boer genomen,
Dan had ik nog m'n daag'lijks brood,
Maar met zulk een verzopen koopman
Moet ik lijen hongersnood.

Maar mijn zin, die wil ik voltooien
En mijn zin, die wil ik voldoen,
Al moet ik ook mijn brood gaan schooien,
Toch wil ik mijn zin voldoen.

7 ***Jan Alberts stond op en hij zong er een lied,*** **gezongen door Sjoukje Heida-Zandstra (1901-1967), boerin in Terwispel (Friesland).** Het betreft een noordelijke variant van het lied van Heer Halewijn. Opname door Ate Doornbosch, 11 maart 1963.

Jan Alberts stond op en hij zong er een lied
En dit verhoorde een koningskind. (bis)

Zij stak er haar hoofd door de venstergaten uit
En toen riep zij: Mag ik er met Jan Alberts uit rijden gaan
En mag ik er met Jan Alberts uit rijden gaan?

Jij moogt er met Jan Alberts uit rijden wel gaan
Maar als jij er je eretje maar d'r bewaart. (bis)

Wat trok zij over haar wit hemdjen heen?
En een gouden oorijzer van viere pond zwaar. (bis)

Wat trok zij over haar rooie rok heen?
En een zijden japon, daar hangen wel vier gouden lovertjes aan,
En daar hangen wel vier gouden lovertjes aan.

Zij stak er haar hoofd door de venstergaten uit
En toen riep zij: Nu ben ik Jan Alberts zijn bruid! (bis)

Zij reden wel veertien uren lang
Eer dat zij (er) wat spijs en (wat) drank ontvingen. (bis)

Jan Alberts, Jan Alberts, wanneer krijgen wij er wat spijs en drank?
En daarginder daar bij er die hoge boom
En daar is het van eten en drinken zo schoon!

Jan Alberts, Jan Alberts, zie daar eens voorwaar,
En daar hangen wel veertien mooi meisjes fijn. (bis)

Hangen daar wel veertien mooi meisjes fijn?
En daarbij sisto er de vijftiende zijn. (bis)

Wat kiest ge, hangen of drinken of het hoofdsje rechts voor d'r de voet?
Als ik een van die drie er gaan kiezen moet
En dan kies ik mijn hoofdsje rechts voor d'r mijn voet.

Jan Alberts, Jan Alberts, trek uit er je bovenste jas
Want mooi magetsjebloed en dat spreidt (er) zo ver. (bis)

Maar toen Jan Alberts zijn jasje ter halve uit had
En toen sloeg het mooi meisje zijn hoofd voor de voet. (bis)

Maar toen er zijn tong nog driemaal sprak:
En daar inder mijn jas en daar zit er een fluit
En blaas op er, blaas op er dat horentsje.

En achter deze boom en daar staat er een pot
En smeer mij er die wonde daarmee dicht. (bis)

Neen, ik blaas er niet op 'r een moordenaarshoren
Ik strijk er niet uit een moordenaarspot!
En zij plakte haar gat op Jan Albert's blauw ros.

Zij plakte haar gat op Jan Alberts' blauw ros
En toen reed zij alweer door die wildebos heen. (bis)

Maar toen zij het bosje ter halve uit was
En ontmoette z' Jan Alberts zijn moeder daar,
Toen ontmoette z' Jan Alberts zijn moeder daar.

Hesto er mijn zoontje Jan Alberts ook zien?
En ik heb er je zoontje Jan Alberts gezien,
Maar die leit met zijn hoofdsje rechts voor d'r zijn voet.

Leit die d'r met zijn hoofdsje rechts voor d'r de voet
En dan hesto dat boze maget gedaan,
En ze blies er terstond op haar moordenaarshoorn.

Ze blies er terstond op haar moordenaarshoorn
En Jan Alberts' moordenaars kwamen haar te onthoor. (bis)

Doe open de poort en doe open de poort
Want Jan Alberts' moordenaars komen mij te onthoor. (bis)

Maar de poort werd niet haastig opengedaan
En toen is het mooi meisje de gracht ingesprongen. (bis)

De andere dag en toen was het mooi weer
En toen droogde 't mooi meisje haar kleren weer. (bis)

8 ***Vaarwel bruidje schoon,*** **gezongen door Tannetje Polderman-Nagelkerke (1890) uit Rilland-Bath.** Tannetje, een echte Zeeuwse die klederdracht droeg, had het lied in haar jeugd geleerd toen ze werkte op het land. Opname 30 november 1963 door Ate Doornbosch en Will Scheepers. Na het bezoek noteerde Doornbosch: 'Babbelaar gegeten!' Tannetje zong het derde couplet nog eens toen zij voor het laatst afscheid namen. Doornbosch sloot na 37 jaar zijn radioserie met deze opname af.

Vaarwel bruidje schoon, de vreugd van mijn leven,
Wiens deugden die staan op uw wangen geschreven.
Wij moeten gaan zeilen, ons scheepje ligt ree.
Vaarwel lieve bruidje, ja we gaan naar de zee.

Daar gaat nu mijn Cloris vol moed met z'n vrinden,
De zeilen zijn klaar, ja we gaan d'anker winden.
Waai op, oostenwindje, maar toch niet te fel.
Hij zwaait met zijn hoedje voor het laatste vaarwel.

Daar gaat nu mijn Cloris. God moog hem bewaren
Voor storm en voor klip op de bruisende baren.
Mocht ik hem geleiden, ik deed het gewis.
Maar nu moet ik me troosten terwijl ik hem mis.

Nu leeft zij verdrietig bij dagen en nachten
En ziet zij een bootsman, ja, dan hoort men haar klachten:
Zegt vriendje, wat dunkt je, keert Cloris haast weer?
En zegt hij dan neen en dan vraagt ze niet meer.

Nu loopt ze langs 't strand, ja haar armen ze slingeren
Nu telt zij gelukkig al op hare vingeren
De dagen, de maanden, de reis is volbracht,
Maar ik had mijn Cloris zo vroeg niet verwacht.

9 ***En de ruiter metter zijn blanke zwaard,*** **gezongen door de Volendammer visser Klaas Tuip (geboren 1890) op 7 maart 1966, in aanwezigheid van diens zuster, Trijntje Steur-Tuip (geboren 1900).** Broer en zus zijn het niet eens over de vorm van het lied: Trijntje wil het refrein meezingen, maar Klaas vindt dat te veel ophouden: 'Niet fiederomme', snauwt hij na het tweede couplet. Zijn stijl van zingen met veel versieringen ('mooi zingen') is typisch voor Volendam. Het lied in kwestie komt al voor in het *Antwerps Liedboek* (1544) als *Een ridder ende een meysken jonck.* Opgenomen door Ate Doornbosch op 7 maart 1966.

En de ruiter metter zijn blanke zwaard
En die had de schand van 't jagen.

Hij jagerde toen de ganse nacht,
Van den avond tot den morgen.

En toen het morgen geworden was,
Toen begon het meisje te wenen.

En weent niet, weent niet, en mijn alderliefste kind
En ik zal jou ervoor betalen.

En ik zal jou geven een ruitersring
En daarbij honderd daalders.

En die honderd daalders begeer ik niet,
Ik heb liever het heertje zelve.

En het heertje zelve dat krijg je niet,
Ga dan maar naar jouw moeder.

En wat zal ik bij mijn moedertje doen,
En mijn moederje die leit uit het venster.

Goeiemorgen mijnkind, goeiemorgen mijn kind,
En waar heb jij vannacht geslapen?

En ik ben van de nacht bij de ruiter geweest,
En daar heb ik geslapen.

Ben jij van de nacht bij de ruiter geweest,
En dan moet jij ook wel kramen.

En de ruiter die droomde 'n op zekere nacht,
En het was een zware drome.

En hij droomde dat zijn zoetelief
In het kraambed was gestorven.

En toen het morgen geworden was
Toen zei die: Knechie, kom zadel mijn paardje.

En toen het paardje gezadeld was
En toen reed ie naar die poort van 't Sasse.

En toen ie voor de poorte van 't Sasse kwam
Toen begonnen de klokken te luien.

En toen ie nog verder de stad in ging
En daar zag hij dragers komen.

En hij hield er toen die dragers aan:
Wat is hier toch aangaande?

En hier is gestorven een jonge maagd
En die wordt vandaag begraven.

En als hier's gestorven een jonge maagd
Laat mij dat lijk eens kijken.

En toe ie de kist geopend had.
Toen zag hij zijn geliefde.

En hij nam toen de degen al van zijn zij
En stak het in zijn jonk harte.
Fiederommiedommiedom, fiederallala,
En stak dat in zijn jonk harte.

Daar lag nu de ruiter al met zijn bruid
En daar lagen zij allebeide,
Fiederommiedommiedom, fiederallala,
En daar lagen zij allebeide.

10 ***Er waren eens drie broeders*** **(oudmiddeleeuws evangelie), gezongen door oud-pastoor Geboers (geboren 1907 in Liessel).** Het is een vorm van 'wilde vespers'. Geboers vertelde bij de opname: 'Dat liedje dat heb ik van de zogenaamde kransbijeenkomsten, dat waren bijeenkomsten van oude pastoors uit de dertiger jaren. Dat liedje slaat op den tijd – laten we zeggen: de Middeleeuwen – dat er pastoors waren die geen Latijn kenden. Die zongen dan bij het Evangelie zomaar een of ander verhaaltje, zoals dit, een vrij onzinnig verhaal, en het heeft zo de toon van het Evangelie. We noemen dat een oudmiddeleeuws evangelie. De mensen verstonden het toch bijna niet maar daarmee was de pastoor dan gered, vooral die pastoors die geen Latijn kenden.' Opname Ate Doornbosch, 19 februari 1981 te Esch.

Er waren eens drie broeders en die gingen samen uit wandelen
En ze kwamen aan een groot meer en in dat meer daar lagen drie bootjes
En het eerste was brek en het tweede was vrek en het derde daar was genen bojem meer in
En waar geen bojem meer in was gingen ze alle drie in zitten
En de eerste verzonk en de tweede verdronk en de derde die kwam in de eeuwigheid niet weerom
En die in de eeuwigheid niet weerom kwam ging uit om zijn broeders te zoeken
En ze kwamen aan een groot woud en in dat woud daar stonden veel bomen
En temidden dier bomen daar stond een kapelleke en bij dat kapelleke stond er een elzenköstert en een eikendomini.

11 ***Ik kwam eens bie een groot groot groot boerenhoes*** **(Het Hagenbeuker Evangelie).** De raadselachtige 'elzenköstert' en de 'eikendomini' uit het slot van het vorige lied zijn begrijpelijker in een andere versie die Ate Doornbosch in 1981 opnam bij Anna Gebbink-Zemann (geboren 1913 in Beldrum). Zij herinnert zich hoe ze op 13-jarige leeftijd het lied één keer door familieleden heeft horen zingen in de slaapkamer van het ouderlijk huis. Kleine potjes hebben grote oren, en soms ook bijzonder goede geheugens. Opgenomen door Ate Doornbosch in Netterden (Gelderland), 17 oktober 1981.

Ik kwam eens bie een groot groot groot boerenhoes.
In dat boerenhoes waren drie grote zeuns in.
Den eerste was blind, den tweede was lam, den derde was gans naakt.
De drie grote zeuns gingen eens op de jach.
De blinde schoot een haze, de lamme liep hem nao, de naakte stak hem bie zich.
Toen kwammen ze bie een groot groot groot water
in dat grote water liggen drie grote schepen in
Den ene was rap, den andere was wrak, den darden was gaar geen boôm meer in.
En woar geen boôm meer in zat doar gingen ze in zitten.
Den ene den verdronk, den tweede den verzonk, den derde kwam niet weer.
En die niet weerkwam kwam in een grote kapelle.
Daar was een beuken pastoor, een hagenbeuken kapelaon en een palmbeuken kuster.
De kuster die liet 't wijwater oet, druppels as klumpe.
Den een kreeg 'ne klomp, de tweede 'ne zomp, de derde kreeg 'ne knuppel aan de kop.
En den de knuppel aan den kop kreeg zei: Zalig is de man den 't wijwater ontlopen kan.